ЦАРСКАЯ ВЛАСТЬ И ПЕРВЫЕ ПЬЕСЫ РУССКОГО ТЕАТРА КОНЦА XVII ВЕКА

Marianna KAPLUN [1]

АННОТАЦИЯ

В данной статье исследуются причины появления первого русского придворного театра в 1670-х годах при дворе царя Алексея Михайловича Тишайшего из династии Романовых. История зарождения первого русского театра тесно связана с формированием новой придворной культуры конца XVII века. Первые пьесы русского театра «Артаксерксово действо» и «Иудифь», написанные пастором лютеранской кирхи и немцем по происхождению Иоганном Готфридом Грегори, были призваны не только в известном отношении «развлекать» царя Алексея Михайловича, но и отражали придворный церемониал и укрепление царской власти в переходное для русской истории время. Богатый изобразительный ряд пьес был основой церемониальной эстетики и ее воплощением в сценической форме.

Ключевые слова: придворный театр и драматургия XVII века, царская власть, придворный церемониал, библейские сюжеты, изобразительные элементы.

Kaplun, Marianna. "Tsarskaja Vlast i Pervye Pesy Russkogo Teatra Kontsa XVII Veka". *idil* 3.13 (2014): 95-107.

Kaplun, M. (2014). Tsarskaja Vlast" i Pervye P"esy Russkogo Teatra Kontsa XVII Veka. *idil*, 3 (13), s.95-107.

[1] PhD student, The Gorky Institute of World Literature Russian Academy of Sciences, аспирантка отдела древнеславянских литератур Института мировой литературы имени М. Горького Российской Академии наук в Москве tangosha86(at)mail.ru

TSAR`S AUTHORITY AND THE FIRST PLAYS OF RUSSIAN THEATRE IN THE LATE 17TH CENTURY

ABSTRACT

This article investigates the causes of the first Russian court theater in the 1670s at the court of Tsar Aleksey Mikhailovich Romanov The Quietest. The history of the first Russian theater is closely related to the formation of a new court culture in the late 17th century. The first plays of Russian theater "Ahasuerus action" and "Judith" was intended not only to a certain extent, "entertain" the Tsar Aleksey Mikhailovich, but also reflect the court ceremonial and the strengthening of royal authority in a transitional time in Russian history. Rich pictorial series of the plays was the basis of ceremonial esthetics and its embodiment in the stage form.

Keywords: court theatre and drama of the 17th century, royal authority, court ceremonies, Bible stories, pictorial elements.

Драматургия в России появилась, прежде всего, благодаря попыткам царя Алексея Михайловича *Тишайшего* из династии Романовых завести у себя театр в контексте формирования новой придворной культурной жизни переходного времени конца XVII века. Устроить театр Алексей Михайлович задумал еще в 1660 году и поручил англичанину Гебдону выслать в Москву инженеров, специалистов по военному делу, строителей, а также «мастеров комедию делать» (Еремин, 1948: 368). Инициатором и организатором русского театра считается боярин Артамон Сергеевич Матвеев, воспитатель второй жены царя Натальи Кирилловны Нарышкиной, занимавший в 1671-1676 годах важный пост главы Посольского приказа. Автором большинства пьес был пастор из московской Немецкой слободы Иоганн Готфрид Грегори, человек образованный, хорошо знакомый с театральным делом Германии. Уроженец немецкого города Марбурга, в октябре 1658 года Грегори, прибыв в столицу русского царства, почти сразу же становится пастором лютеранской кирхи. В 1670 году И.Г. Грегори открывает при своей кирхе школу для детей, в котором могли учиться как лютеране, так и православные. Помимо этого, при своей школе немецкий пастор создает театр, для которого сам пишет пьесы духовно-нравственного содержания. Этим театром и заинтересовался Артамон Сергеевич Матвеев, предложив Грегори написать и поставить на сцене пьесу специально для царя. Несмотря на то, что в Европе шли пьесы на сюжеты истории Эсфири, Юдифи и Товия, как рекомендованные Мартином Лютером для театральных инсценировок, Грегори написал свои пьесы самостоятельно, заложив тем самым основы оригинальной русской драматургии. Пьесы Грегори писал по-немецки; затем они переводились на русский язык. Рассмотрим основные предпосылки возникновения первого русского театра.

В историческом контексте формирования русского театрального дела обращает на себя внимание исключительная интенсивность и в некотором смысле фундаментальность попыток многих современников отразить царствование Алексея Михайловича в произведениях культуры. Наблюдается стремление превратить в факт культуры даже «потехи» царя. Например, увлечение царя соколиной охотой привело к тому, что самодержец лично участвовал в составлении специальной книги – «Урядник сокольничья пути» - и, кроме того, поручил перевести с иностранных языков книги, посвященные этому предмету. Известно, что царю была преподнесена, переведенная с немецкого «Книга о псовой охоте», а в 1670 году перевели, связанную с охотой «Книгу лошадиного ученья» (Соболевский, 1903: 382). О больших и малых событиях этого времени повествуется в многочисленных речах и «орациях», стихах и стихотворных «приветствах», предисловиях и послесловиях к различным рукописным сочинениям и печатным книгам.

Активность этого литературного явления необычна, но еще показательнее то, что особенно внимательно и разносторонне разрабатывается вопрос о месте «великого государя» Алексея Михайловича в отечественной и мировой истории (Первые пьесы русского театра, 1972: 25). Но вопрос о месте «великого государя» и его последующем изображении в драматургии конца XVII века был отнюдь не случаен. Если обратиться к предшествующим историческим событиям, то, как указывает Е.К. Ромодановская, «на первых порах, в преддверии провозглашения царства и после венчания Ивана Грозного, вплоть до конца XVI столетия в центре внимания писателей стоит обоснование необходимости «царства», «заслуженного» всей историей России, а также надежды на справедливого государя» (Ромодановская, 1994: 14). Однако события Смутного времени и Раскола привели к возможности узурпации власти и подорвали авторитет миропомазания и венчания. В эпоху Смуты уже не требуется доказывать право Русского государства на царский престол; на первый план в литературе выходит обсуждение достоинств и недостатков конкретного претендента. Укрепление на троне династии Романовых не только выводит из литературы этот мотив, но и способствует возвращению к традиционному литературному прославлению царя и утверждению легитимности власти действующего монарха. Этому способствовала государственная деятельность царя Алексея Михайловича в усовершенствовании законов и подготовке нового юридического «уложения». В 1649 году был издан свод законов Московского государства, регулирующих различные области жизни «Соборное уложение». В данном памятнике русского права XVII века впервые был оговорен высокий статус царской власти, который прежде существовал по обычаю. Были указаны различные случаи оскорбления царского имени, измены, заговора против монарха, и соответствующие им строгие наказания. Это не могло не отразиться на изображении царской власти в первых пьесах русского театра. Стоит также отметить, что при царе Алексее Михайловиче на театральное дело тратились колоссальные средства, отпускались и закупались дорогие заграничные ткани, ленты и кружева, изготовлялось оружие, приобретались музыкальные инструменты, писались грандиозные декорации («рамы перспективного письма»). Спектакли шли в селе Преображенском или в Москве, в помещении над Аптекарским приказом. По желанию царя все необходимое для спектакля спешно перевозилось из Москвы в Преображенское и обратно. Театр пользовался у царя большим успехом. Первую пьесу он смотрел десять часов, не вставая с места, сидя один в зале перед сценой. Бояре и приближенные находились на самой сцене и смотрели спектакль стоя, а царица Наталья Кирилловна с царскими детьми и другими женщинами находилась в зарешеченной ложе. Только Алексей Михайлович, сидя перед сценой,

чувствовал себя совершенно свободно: он занимал то положение в зрительном зале, которое было нормальным, если оценивать его в свете театральных представлений нового времени. Но в условиях своего времени царь был не только единственным зрителем театра, он был его полновластным владельцем. Он учредил театр, санкционировал расходы на его устройство, предписал театру сюжет пьесы, устанавливал место и время спектаклей, мог награждать или наказывать исполнителей. Этот зритель получил желанную возможность, ни в чем не поступаясь своим достоинством, уже почти «божественным», взирать критическим оком на простиравшуюся перед ним сцену, на которой с равным рвением исполняли свои обязанности и бояре реальные и «бояре» театральные (Первые пьесы русского театра, 1972: 71). Безусловно, таковы были условия этикета русского двора, но зеркальное отражение усиливающейся царской власти получило продолжение в ранней русской драматургии.

Первые из дошедших до нас пьес русского театра, «Артаксерксово действо и «Иудифь», наиболее близки друг к другу и в известном отношении составляют отдельную группу. «Артаксерксово действо» передавало содержание библейской книги «Эсфирь», представляя историю персидского царя Артаксеркса, расставшегося со своей непокорной женой Астинь и женившегося на еврейке Эсфири, которая раскрывает придворный заговор царского воеводы Амана и спасает от истребления свой народ. Исследователи неоднократно обращали внимание на то, что выбор сюжета для первой пьесы придворного театра определялся не только огромной популярностью, динамичностью, драматичностью «Книги Есфири», но и конкретной обстановкой при дворе Алексея Михайловича, когда царь женился на Наталии Кирилловне Нарышкиной, а ее воспитатель Артамон Сергеевич Матвеев занял при дворе и в государственном управлении первенствующее положение, сменив ставшего неугодным царю Ордина-Нащокина. Пьеса «Иудифь» показывала зрителям хорошо известную историю осады еврейского города Вефулии Олоферном, воеводой персидского царя Навуходоносора, и спасение осажденных мужественной красавицей Юдифью, проникшей в лагерь Олоферна и отрубившей ему голову. На обе пьесы влияли идеи и представления русского двора. Авторы пьес изображают не столько благоденствие персонажей, пусть даже самых значительных, сколько устроенность мира в целом, гармонию мира, нарушаемую назревающим конфликтом, но непременно вновь восстанавливаемую. Поэтому во вступительных монологах персонажи рисуют картину мирового благополучия. Артаксеркс призывает жить в веселии все свои народы: «Прехвальный народ персов и медов, возрадуйтесь». Подданные Артаксеркса перечисляют страны,

на которые распространяется благополучие под властью этого владыки (Первые пьесы русского театра, 1972: 106):

О можнейший монарх, его же скифетр достизает

Даже до Аравии и муринов обладает!

Тои бо силы, веем, индиане трепещут,

И аще они злато, яко же прах, там мещут…

…ты правиши сто тридесять странами

В «Иудифи» уже сам Навуходоносор перечисляет богатства подчиненных ему стран, упоминая тех же «индиан» (Первые пьесы русского театра, 1972: 352):

Како великодушие мое сие объятии может!

Быстрая река Тигр киванием руки моей точию установитися должна…

и самая Адосон река, богатством исполненная, в ней же черныя индиане купаются,

принуждена ми дань от своего золотого песку подавати.

Благополучное царство в «Артаксерксовом действе» напоминает цветущий сад, «вертоград». Артаксеркс развивает этот образ (Первые пьесы русского театра, 1972: 143):

Весте сами все. Стоит в моем вертограде,

мало не посреди, доброзрачные масличные древа…

Ныне же стоит то изрядное древо в достоинстве сугубом,

Издает не токмо изобилно себя масло, но и во красе своей пребывает,

Зеленятся кругом и беспрестанно,

И стоит не идино, и украшает все оное место

И подданные царя сразу поясняют: «Да сей красной образ – царская будет трава!», «Ей, велие масличное древо – ты еси…» (Первые пьесы русского театра, 1972: 143).

Авторы пьес 1670-х годов, проповедуя всеобщее, мировое, вселенское благоденствие, не скрывают социального смысла таких идей и представлений. Это благоденствие и гармония как бы символизируют придворный мир царя Алексея Михайловича. В пьесах в основе гармонии мирового порядка мыслится забота царя о подданных. Не только подданные верно служат царю, но и царь заботится о подданных. Это новое представление, которое не выражалось так ярко в древнерусской литературе, как оно выразилось в драматургии и поэзии 1670-х годов. Артаксеркс говорит: «…и нам, царем, достоит сотворяти, всех подданных своих в щедротах призирати». Примечательно, что правитель говорит здесь от имени всех царей, - «нам, царем». В другой раз он признается, имея в виду своих подданных: «Мя же мое великое стадо во дни же и в нощи сокрушает…». И действительно, заботы о подданных «сокрушают» Артаксеркса даже по ночам. Страдая бессонницей, он просматривает «царственные книги», проверяя, чтобы все подданные получили награды за благодеяния, оказанные царю. «Хощу, аще сна не имам, - поясняет Артаксеркс, - время туне не испустити, зане сплю и бодрствую в корысть моих подданных». В пьесе «Иудифь» один из подданных Навуходоносора произносит перед царем монолог о том, что цари должны заботиться о подданных (Первые пьесы русского театра, 1972: 363):

Всемилостивейший царь-государь!

Изобретаются два столпа, ими же не точию каждо царство,

но и вся вселенная утверждена есть и содержится.

То есть правда и милосердие…похотящему же выну праведным бытии,

царство скоро изпустошеет и подданных лишится…

убо милосердие содержит весь мир во изобилии…

Иоганн-Готфрид Грегори и его помощники, сочинившие «Артаксерксово действо», очевидно, разделяли представления московского двора о том, каким должен быть царь, когда в пьесе вывели царя, постоянно заботящегося о своих подданных (Первые пьесы русского театра, 1972: 106):

…и яко же звезд всех князь то солнце есть златое,

Всем луча дарует, всем дает равное,

Тако и нам, царем, достоит сотворяти…

Таким образом, придворная ориентация пьес выражается не только в идеях, высказываемых авторами и персонажами, но и в изобразительных элементах. Материальный фон, на котором развертываются основные события пьес, пышен и богат. Например, в «Артаксерксовом действе» постоянно упоминаются чистое серебро и золото, и дорогие каменья. В «Иудифи» Навуходоносор чрезвычайно богат. Особенно показательно внимание авторов всех драм 1670-х годов к одежде персонажей. Богатая, ценная одежда служит не только для развлекательности, но и для идейности, это, с точки зрения драматургов, важный признак гармоничного мироустройства, а, следовательно, и царского двора. В первых двух пьесах русского театра содержатся более явственные намеки на политическую действительность в России, чем в пьесах последующих. Так, в предисловии к «Артаксерксову действу» подчеркивается идея древности происхождения династии Романовых (Первые пьесы русского театра, 1972: 103):

…повелитель и государь Алексий Михайловичь,

монарха един достойный корене престолу

и власти от отца, деда и древних предков восприятии и с оным наследствовати

В пьесах совпадают традиционные метафоры-символы: Артаксеркс в «Артаксерксовом действе» сравнивает себя с солнцем, равно освещающим всех подданных. Примечательно, что в Прологе к «Артаксерксову действу» декларировались основные мысли, воплощавшиеся в пьесе. В самом начале пролога необходимо было возвысить царское «имя» и «славу». Воспроизводя в

стихах официальный царский титул, коллектив театра заявлял об исключительных достоинствах Алексея Михайловича: «…монарха един достойный корене престолу и власти…». В Прологе царь Алексей Михайлович приглашался посмотреть, как Артаксеркс слагает свой скипетр «к ногам вашего милосердия и како Есфирь смиренно предстоя, припадает…». О царской власти Алексея Михайловича в Прологе говорилось так: «От силы бо твоего скифетра все страны Севера, Востока и Запада трепещут и смиренно твоему державству повинуют». Такая же символика развивалась в спектакле. Один из придворных говорил Артаксерксу: «О, можнейший монарх, его же скифетр достизает даже до Аравии…!», «Егда бо скифетр твой потрясешь…тогда воздвигнешь вои или победу…». Артаксеркс объявляет: «Се мой скифетр – знак милости моей», «Сего же скифетра мочь, иже Вавилон попрал есть…». Символика скипетра переносилось и в сферу изображения личных отношений. Есфирь считала, что она «скифетра не достойна». Астинь, рыдая, восклицала: «Ах, скифетр твой и любовь твоя, ах, погубляют вся надежды моя!». Значение «скипетра» как символа царской власти не раз встречается в первых пьесах русского театра. Помимо приведенных жестов и формул считалось совершенно необходимым актерам, играющим те или иные роли говорить и писать о себе то, что по ходу пьесы Есфирь постоянно твердила Артаксерксу: «Яз раба есмь, ты же повелитель!», «Яз царева раба», «Аз раба царева». Аман говорил: «Вельможны монарха, аз есмь холоп твой верный», Мардохей был «раб» и т.п. Примечательно, что посетившие Москву голландцы, представители республиканских «Генеральных штатов Нидерландских», отмечали в полном соответствии с действительностью, что по отношению к царю даже «…величайшие вельможи государевы принуждены придавать себе уменьшительные названия и называть себя рабами» (Посольство Кунрада фан-Кленка к царям Алексею Михайловичу и Федору Алексеевичу, 1900: 486). Также в прологе пьесы и в пьесе уделялось немалое внимание царскому взору, «очам». «И ока твоего блистание, - говорилось в прологе, может их сокрушити». В пьесе Есфирь говорила, что она не «достойна есть высоких очес» Артаксеркса и повторяла: «очес твоих блистание ко всякой службе да мя правит». Один из придворных подчеркивал, что Астинь будет «отвержена, никако же она очи твои [Артаксеркса] взирает».

Придворный церемониал требовал заявлений о том, что всякое действие направляется царской «волей». В прологе читаем: «…о царю, воля твоя, яже нас дерзновенно творит». Здесь же подчеркивалось: «о царю, по изволу твоему…перста бо твоего…поминовение творит народом послушати». Та же самая тема развивалась в пьесе. Гегай заявлял Есфири: «Царская воля есть – и та да сотворится», а Есфирь говорила Артаксерксу: «В твоей есть воле, о царю

милосердный». Сам Артаксеркс определял течение событий так же: «Указ мой и воля, еже и твоя, действует». Исполнение «воли» должно было награждаться царской «милостью», как обычной для этой эпохи формой платы за отличную «службу». Тема «милости», определявшая реальное положение драматурга и всего театрального коллектива, была декларирована в прологе. Вся труппа неустанно просила Алексея Михайловича, «…аще что и несовершенно, но милостью совершенно вмениши». Идея служения государю была символом высшей признанности царской власти еще со времен Ивана Грозного, поэтому неудивительно, что в первых пьесах встречаются заявления о «готовности» к несению «службы», ставшие церемониальной формулировкой. Конечно, придворный театр был «потехой». Но тут уместно вспомнить замечание, сделанное И.Е. Забелиным по поводу «потешных книг», которые художники XVII в. готовили для царевичей. Под словом «потешный», - замечает исследователь, - в этом случае не должно разуметь того только, что забавляло, увеселяло. Этим именем обозначали нередко и те предметы, которые не принадлежали к главному, то есть церковному, направлению древнего образования и попросту служили светским, мирским целям» (Забелин, 1915: 298).

Особенно стоит отметить одну характерную для первого русского придворного театра черту – свидетельство четкой социальной предназначенности нового зрелища. Когда в 1672 г. полковник Николай фон Стаден по царскому поручению искал за границей актеров, то согласившиеся выехать в Россию комедианты поставили условие: «А за всякую б игру или окомедию, что перед великим государем учнут творить, давать по 50 руб. всем вобче. Да им же б волно было перед всякими людми за денги играть» (Богоявленский, 1910: 3, 19). Об этом писал фон Стаден из Риги в Посольский приказ. Очевидно последнее условие комедиантов – «перед всякими людми за денги играть» - было отвергнуто, потому что ни в каких последующих документах оно не упоминается, хотя о других условиях найма постоянно говорится. Лишь музыкантам было разрешено свободно играть перед немецким обществом в Немецкой слободе. Каков бы ни был повод для запрета, но придворный характер русского театра строго соблюдался.

Не стоит забывать, что драматическое произведение – это особый род литературы, предполагающий быструю смену действий и актов, что не могло не отразиться на изображении драматических характеров. В книге «Русская литература второй половины XVII – начала XVIII века» А.С. Демин подробно анализирует «живость», «энергичность» и «подвижность» героев первых драматических произведений (Демин, 1977: 72). Это связано не только со спецификой подачи характеров героев в пьесах, написанных для театра, но и

постепенно меняющемся мировоззрении авторов Нового времени, появлении в литературе новых «деятельных» героев, отвечающим веяниям этого времени. Как известно, качество и быстрота исполнения любых приказаний всегда угодна царю, что во время правления Алексея Михайловича получило особую актуальность. Так же «живость» литературных героев была связана с открытием ценности личности в литературе XVII века. Эта переменчивость в настроении и принятии решения сопровождает героев на всем протяжении пьесы. Конечно, в первую очередь это связано с западноевропейскими барочными представлениями о «зыбкости бытия». Как указано выше, автором первых пьес русского театра был пастор лютеранской кирхи магистр Иоганн-Готфрид Грегори. Изображение переменчивости мира было чрезвычайно популярным в немецкой поэзии и драматургии XVII века. Но это представление было крайне пессимистичным: все меняется, но меняется к худшему, все бренно, все идет к гибели, смерти. В русских пьесах, написанных на библейские сюжеты, все наоборот: жизнь переменчива, но приносит счастье и благополучие. Неслучайно все пьесы относились к «комедиям». Возможно, это связано с тем, что барочные черты в русской литературе (особенно в драматургии) хоть и заимствованы с западных образцов, но на русской почве приобрели, по мнению Д.С. Лихачева, некий «ренессансный» оттенок (Лихачев, 1973: 146). Помимо этого, если рассматривать первый русский театр как особое царское развлечение, «комедийный» характер пьес отнюдь не случаен, а оправдан прихотью монарха.

Таким образом, все создатели театра, особенно драматург и актеры, хорошо овладели основными представлениями придворной церемониальной эстетики и смогли воплотить ее в сценических формах (Русский драматический театр, 1976: 80-81). Изображение царской власти стало одним из основополагающих идейных центров в первых пьесах русского театра. Можно также отметить, что в ранней русской драматургии существовали как бы два «символических» пласта:

1) Изображение придворной церемониальной культуры. Церемониал становился организующей формой развития придворной культуры. Он требовал новых устойчивых идей, ритуальных жестов и принятых формул словесного выражения. Этим требованиям, в свою очередь, вполне отвечала организация спектакля, его содержание, сценическое воплощение и определяющие формы стиля. Недаром, первые спектакли очень понравились царю: они оказались «достойны царских «взоров», и их представление повторило те же церемониальные формы общения с монархом.

2) Действующие метафоры-символы в ранней русской драматургии, которые условно можно разделить на 2 группы:

-устойчивые символические формулировки: сравнение царя с «солнцем», упоминание символа царской власти «скифетра», соответствие «престолу», «трону» как символу обоснования власти действующего монарха;

-непосредственное изображение царя и его дел исключительно в положительном ключе: забота о подданных, проявление милосердия и исполнение царской воли.

Ранняя русская драматургия по своему идейно-художественному типу была одним из главных явлений культурной жизни, в которой воплощалась эстетика церемониала и представления московского двора о гармонично устроенном мире в переходный период нового времени. Первые пьесы впитали барочные представления своего времени (хотя и с более оптимистичным уклоном), а также отразили основные моменты русской придворной жизни 70-х годов XVII века. Их универсальное содержание в отношении изображения и обоснования царской власти, незыблемой власти монарха, заботящегося о благополучии своих подданных, находило прямое отражение в богатой придворной культуре, которая формировалась в царствование Алексея Михайловича Романова.

Bibliografija

Bogoyavlenskij S.K. Teatr v Moskve pri Tsare Aleksee Mikhailoviche. M., 1914.

Demin A.S. Russkaja literature vtoroi poloviny XVII – nachala XVIII veka. M.: Nauka, 1977.

Eremin I.P. Moskovskij teatr XVII veka // Istorija russkoi literatury: V 10 t. / AN SSSR. – M.; L., 1941-1956. T. II. Ch. 2. Literatura 1590-1690 gg., 1948.

Zabelin I.E. Domashnij byt russkih tsarei v XVI i XVII st., M., 1915.

Lihachev D.S. Razvitije russkoj literatury X – XVII vekov. Jepohi b stili. L.: Nauka, 1973.

Posol`stvo Kunrada fan-Klenka k tsarjam Alekseju Mikhailovichu I Fedoru Alekseevichu, Sankt Peterburg, 1900.

Rann`aja russkaja dramaturgija (XVII – pervaja polovina XVIII v.): Pervyje piesy russkogo teatra. T. 1 – M.: Nauka, 1972.

Russkij dramaticheskij teatr / pod red. B.N. Aseeva i A.G. Obrazjovoi. – M.: Prosvechenije, 1976.

Romodanovskaja E.K. Russkaja literature na poroge novogo vremeni. Novosibirsk: Nauka, 1994.

Sobolevskij A.I. Perevodnaja literature Moscovskoj Rusi XIV-XVII vv. Sankt Peterburg, 1903.

Uspenskij B.A. Tsar I Bog (semanticheskije aspect sakralizajii monarha v Rossii) // Uspenkij B.A. Izbrannyje trudy: v 3 t. – T. 1. M., 1996.