

22. **Gregory, Elizabeth.** Confessing the body. Plath, Sexton, Berryman, Lowell, Ginsberg and the gendered politics of the "real": [Text] / Elizabeth Gregory // Modern Confessional Writing. New Critical Essays / Ed. By Jo Gill. – Routledge, 2005. – 208 p.

Надійшла до редколегії 20.05.2009.

УДК 821. 161. 2 – 1 Семенко

Р. Є. Гончаров

Дніпропетровськ

«ГІМНИ СВ. ТЕРЕЗІ» МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА:

жанрово-стильовий вимір історії кохання безбожника та черниці

Розглядаються особливості поетики ліричного циклу М. Семенка «Гімни св. Терезі» як художнього явища перехідної культурно-історичної епохи.

Ключові слова: історико-культурна перехідність, український футуризм, умовно-ігровий дискурс, жанрово-стильовий експеримент.

Рассматриваются особенности поэтики лирического цикла М. Семенко «Гимны св. Терезе» как художественного явления переходной культурно-исторической эпохи.

Ключевые слова: историко-культурная переходность, украинский футуризм, условно-игровой дискурс, жанрово-стилевой эксперимент.

The analysis of lyrical cycle "Hymns to St. Teresa" by M. Semenko as an artistic phenomenon of historical-cultural transitional age is under the view.

Key words: historical-cultural transition, Ukrainian futurism, game discourse, genre and style experiment.

У сучасному українському літературознавстві актуальною залишається проблема пошуку адекватної методичної концепції аналізу поетики творів, написаних у так звані «перехідні» культурно-історичні періоди, тобто періоди зміни художніх систем. 10–20-ті рр. ХХ століття в українській літературі яскраво демонструють явище перехідності, адже саме в цей час на фоні значних соціально-політичних зрушень надзвичайно активізувався процес пошуку нових форм художньої виразності, рецепції актуальних західноєвропейських та російських філософсько-естетичних систем, здійснювалися спроби створення на їх основі власних моделей модернізму, авангардизму.

Специфіка поетики художніх явищ перехідних культурно-історичних епох полягає в тому, що в ній у стані певної рівноваги співіснують і в різних формах (від поважного наслідування до гротескного перекручення) взаємодіють елементи «старого» (канону) і «нового», тоді як системно окреслений новий стиль уже не демонструє подібного різноманіття елементів та форм взаємодії. Тому в поетиці художніх творів перехідних культурно-історичних епох не досягається ефекту цілісності, певної концептуальної єдності художнього образу чи буттєвої позиції автора, ці твори провокують на альтернативне прочитання, часто – на ігрову взаємодію, що зводить майже нанівець спроби їх однозначної стильової ідентифікації та типологізації. Саме таку картину можна спостерігати й стосовно лірики Михайля Семенка. Це зумовлює можливість розгляду поетичної практики засновника українського футуризму в контексті досліджень художніх явищ перехідних культурно-історичних епох.

Спробуємо прослідкувати форми реалізації якостей художньої перехідності на прикладі поетичного циклу Михайля Семенка «Гімни св. Терезі». Цикл «Гімни св. Терезі», що складається з 26 коротких віршів, був створений Семенком на початку 1918 р. Цей період і в біографічному аспекті можна охарактеризувати як перехідний між владивостоцьким (1914–1917) та новим бурхливим етапом творчої діяльності поета в Києві. Зима на Полтавщині, у батьківській хаті. Початок шлюбного життя. Хвороба (туберкульоз) і смерть молодших брата і сестри. Початок громадянської війни.

Лео Крігер у вступній статті до вюрцбурзького двотомника вибраних творів поета зазначає, що у творчості поета це період «своєрідного протейзму, ... багатолікості (навіть жанрової), ... чіткої систематизації, розподілення функцій та рівнів свідомості» [5, с. 91–92]. Йдеться про те, що поет протягом досить короткого періоду (кілька місяців) створює серію дуже різнопланових циклів зі специфічним для кожного особливим поетичним «строєм». Зовнішньо споріднює їх, здається, тільки відсутність відверто футуристичної поетики.

Лео Крігер, яка першою звернула увагу на це явище, зазначає: «Семенко в 1918 році створює ліричну поезію трьох рівнів для одних і тих же ситуацій – це також був один з його експериментів» [5, с. 91]. Дослідниця виділяє такі рівні:

1) цикл «Селянські сатурналії». «Емпірична життєва ситуація поета ... Реалії, в тому числі й психологічні, подаються оголено»;

2) цикл «Гімни св. Терезі». «Домінує вилучена в „Селянських сатурналіях“ стихія узагальнень. Та ж емпірична ситуація подана в символічному ключі. Поет (ліричний герой? – Р. Г.) зачинений з коханою-святою в „тишайшому куті“ ... В „Гімнах св. Терезі“ – стиль поезії містичної та еротичної»;

3) цикли «Біла студія» та «В садах безрозних». «Особлива манера зашифрованості, абстрактності, герметичності...» [5, с. 92].

Можна, звичайно, погодитись з думкою Лео Крігер про те, що «Гімни св. Терезі» певною мірою символічно співвіднесені з реальними стосунками Семенка та Лідії Горенко, його дружини, а також слід звернути увагу на присвяту циклу сестрі поета Олександрі, дівчині глибоко віруючій, та це (останнє) не дуже збігається з містико-еротичною тематикою циклу. На наш погляд, образ святої Терези, реальної історичної особи, винесений до назви циклу як ліричний адресат, мав для Семенка самодостатнє значення.

За свідченням М. Сулими, у «Гімнах св. Терезі» Семенко не вперше у своїй творчості «звернув увагу на канонізовану святу, основоположницю іспанської літературної мови, поетесу, авторку багатьох філософських трактатів» [9, с. 6], на честь якої в день канонізації святої 1622 р. в Іспанії був улаштований поетичний турнір, а поети присвячували їй свої твори [11, с. 20].

Ще у віршах Семенка 1914–1915 рр. проглядаються алюзії на поетичні рядки Терези. Таким чином в українській авангардній практиці створюється специфічний підхід до класики. Не всіх «скидають з корабля сучасності» чи «палять». Питання літературного авторитету автора на поточний момент часто постає вирішальним у ставленні до нього авангарду. «Автори, яких не пам'ятали, – пише В'яч. Вс. Іванов, – стають найбільш читаними, іноді витісняючи більш відомих класиків. ... Так, Лорка відкриває заново поезію

Гонгори, французькі символісти – Лотреамона, Т. С. Еліот – Джона Донна...» [2, с. 229]. Для Семенка таким екзотичним аналогом стає св. Тереза. Можна з дуже високою вірогідністю припустити, що для російського символізму з його дуже «насиченим» містико-еротичним «фоном» ім'я святої Терези Авільської було далеко не пустим звуком, твори її видавалися, були перекладені російською мовою, зокрема, Семенкові ці твори могли потрапляти до рук як у Петербурзі 1913 р., так і у Владивостоці в 1914–1917 рр. Мотив кохання на межі святості та еротики був різною мірою неодноразово реалізований у літературі від Ренесансу та бароко до символізму (зокрема, у В. Брюсова, Д. Мережковського, В. Соловйова, О. Блока).

У дещо специфічному вигляді наявний він як у епістолярній, так і в поетичній спадщині самої Терези, творчість якої припадає на межу Ренесансу та бароко:

– Ця божественна жага / Дні мої переповняє, / Бога у собі ховаю, / серце ж волі вимага, / в мені пристрасть ожива, / що за бранця Бога маю, – / не вмираючи, вмираю [9, с. 14].

Об'єктом містичної пристрасті черниці-кармелітки постає, звичайно, сам Ісус Христос. Таке потрактування любові до Бога є характерним саме для католицької традиції, а також для існуючих поряд з нею окультних учень, що генетично пов'язані з античною культурою Близького Сходу та Середземномор'я.

Тереза не була канонізована православною церквою. Причина у відмінності православної та католицької молитовної та аскетичної традицій. «Різниця православ'я й католицтва – різне проведення межі між душевним та духовним. ... Шляхом досвіду отці православ'я дійшли до деяких конкретних порад, що допомагають відрізнити досвід суто людський від такого, в котрому людське виявляється просякнутим Божественним. Одна з таких порад – не займатися самозбудженням. Не провокувати в собі будь-які гострі „релігійні переживання“. ... І тому під час молитви треба суворо утримуватися від уявляння будь-яких зорових образів» [6, с. 126]. А ось як зображає свої релігійні переживання свята Тереза вже в епістолярному жанрі: «Часто Христос мені каже: Віднині Я – Твій, і Ти – Моя. Ці пестоці Бога мого неймовірно бентежать мене. В них біль і насолода разом. Це рана найсолодша... Я бачила маленького Ангела. Довге золоте ратище із залізним наконечником та невеличким на ньому полум'ям було в руці його, і він устромляв його іноді у серце моє та до нутрощів моїх, а коли виймав з них, здавалось, що з ратищем виймає він і нутрощі мої. Біль від цієї рани був такий сильний, що я стогнала, та й насолода була такою великою, що я не могла бажати, щоб це припинилось...» [6, с. 133]. «Якщо б нечестива, але досвідчена в любовощах жінка побачила Терезу в цю хвилину, – коментує цитовану сповідь Терези Д. Мережковський, – вона, певно, зрозуміла б, або їй здавалося б, що вона розуміє, що все це значить, і тільки здивувалася б, що з Терезою немає чоловіка» [7, с. 72–75]. У цьому випадку екстаз релігійний (божественний) та еротичний (людський) ніби підмінюють один одного. За образом Христа, Божественного Нареченого, постають риси чоловіка земного.

У ситуації такого ж містико-еротичного роздвоєння, проглядання містичного, потойбічного в земному образі, слові, об'єкті, і навпаки, плоті через сакральний образ, опиняється й ліричний герой циклу «Гімни св. Терезі», що, на нашу думку, споріднює цей цикл із художньою практикою в першу чергу як раннього (до 1900), так і пізнішого (1900–1907) російського символізму, де найактивніше були розроблені та філософськи обґрунтовані подібні мотиви, наприклад, нарікання «на невдалість спроб поєднання своїх проєкцій з передчуттям потойбічного в певну ідеальну фігуру, в котрій вже вгадуються натяки на ту міфологізацію жіночого принципу, що пізніше буде реалізована ... в образі Незнайомки в її численних обличчях: Софії, Прекрасної дами та інших. ... Недосяжність, незбагненність „(небесної) краси“ складає суть її диявольної привабливості...» [10, с. 381–382]. Естетика ж символізму в час написання циклу Семенка ще легко упізнавалась тогочасним читачем, хоча й зазнала нещадної критики з боку більшості авангардних (особливо футуристичних) угруповань. В українській поезії засвоєння символістського досвіду не мало чітких хронологічних меж і затяглося до пореволюційного періоду, коли й писалися цикли «Гімни св. Терезі», «В садах безрозних», лірична драма «Ліліт».

Поезії циклу Семенка мають багато спільного з класичним жанром гімну. Це насамперед наявність адресата, що є певною вищою, потойбічною постаттю, і молитовне оспівування та (або) звертання. Наявні риси урочистого, «високого» стилю, емоційного піднесення. Ця жанрова форма співвідноситься, скоріше, із церковною жанровою традицією, що також наближає цикл до практики російського символізму з його концепціями від панестетизму (мистецтва як релігії) до естетичної утопії пошуків містичної Вічної Жіночості (Царівни, Нареченої: пор. «Стихи о Прекрасной Даме» Блока). Цікаво (в контексті наведених спостережень Лео Крігер), що образ героїні О. Блока теж проєктується на постать реальної нареченої поета. Але чи є «Гімни св. Терезі» Семенка органічним розвитком стилістики міфу про кохання символізму?

Визначальний для всього циклу мотив роздвоєння, дисгармонійності переживань, дисгармонійності настільки виразної та яскравої, що за інтенсивністю наближається до релігійно-еротичних екстазів Терези, уводиться вже в першому вірші цього циклу «Піроксилінні бомби»: «Дисонантний – я притуливсь до базальтових скель, / Не допусти, щоб розірвалися піроксилінні бомби» [8, с. 71].

Вірш побудований як ламентация, взивання до святої:

– Дай мені уявить, що я скельно поважний, / Що я міцний і сталий. / Вкинь в груди промінь, захват безважний, / І в серце – камінь тривалий [8, с. 71].

Перш за все привертає увагу сама мета прохання. Герой просить не перетворити, а *дати можливість уявити* себе перетвореним. Поряд виникає ще одне смислове протиріччя: прохання «вкинь в груди промінь» у перших рядках – у кінці вірша змінюється на «затули сонце». Помітне навмисне зіткнення протилежних образів, тим більше, що вирази «в груди» і «в серце» в образному розумінні практично тотожні.

У наступних рядках ламентация набуває виражено християнських мотивів, пов'язаних із умертвінням плоті: «Розіпни мене на хресті, проткни сміливі груди...», що в контексті містичних переживань Терези або іншої католицької подвижниці, блаженної Анжели, також набувають еротичного забарвлення:

– розіпни мене на хресті... – «Хрест Христов уявляється їй (Анжелі) шлюбним ложем» [6, с. 136];

– проткни сміливі груди... – «Любов уявляється мені у вигляді стріли, що пущена волею. Якщо стріла вилітає з усією силою, шукаючи тільки Бога, вона поза всяким сумнівом завдає рани в груди самій його Божественній Величності. Встромившись таким чином в Бога, котрий є Любов, вона повертається від нього з величезною користю» [6, с. 138].

З перших рядків Семенко насторожує читача величезною кількістю амбівалентних образів. Мотиву невірноваженості, непередбачуваності зростання дисонансу, напруги, що готова вилитися у вибух, протиставлений мотив каменя як символу твердості, монолітності, врівноваженості: «скельно поважний – в серце... камінь тривалий (окреслюється замкнений „кам'яний“ простір також із християнським забарвленням) – очі мої зведи до похмурих зводів – замкни солодкістю катакомб – я притуливсь до базальтових скель...». Цей образ також амбівалентний: те, що захищає, дає рівновагу, водночас і обмежує. Вірш побудовано так, що на кожний мотив з'являється антимотив, на кожний образ – антиобраз.

Але особливу увагу привертає ще один мотив, який порушує образний лад вірша. Образам зі світу природи, культури (хрест, катакомби, склепіння, базальтові скелі і т. д.) протиставляється світ індустріальної цивілізації, техногенної сили, реалізований в образі винесених у назву вірша «піроксилінних бомб». Так, вже в першому вірші під „символістську“ поетику циклу закладається футуристична «бомба».

Далі по циклу мотив роздвоєння реалізується у вигляді боротьби двох крайнощів і змученості ліричного героя цією боротьбою:

– Гострять крильми, тичуться крайності / без границь ... / І так схрестилися безмежні темряви – / в одній душі... [8, с. 72];

– Палкі і боязкі наближення / до фіміямових качань, / красу душі в її Воздвиження / і в час найглибших упадань [8, с. 74];

– Мої почування розрізнені, / Мої почування подвійні... [8, с. 91];

Ліричний герой постає в образі пілігрима або співвіднесеного із мотивом куртуазного служіння паладина. Його шлях – вічний пошук недосяжної коханої («паладин Недотичної» [6, с. 86]), молитва до неї:

– Я твій тілесний, до віку вірний, / Моя Свята... [8, с. 73].

Мотив шляху реалізується і в приході до коханої, до її «чертогу». Найчастіше це храм. Вона приховується за образом у храмі, ликом на фресці:

– необережний – і ніжно тонкий / твій профіль ... /

Суворі строгість бога-отця / В жіночих рисах... [8, с. 80].

Мотив роздвоєння, дисонантності проявляється і в образі ліричного об'єкта: свята Тереза для всіх, для юрби – одна, та зовсім інша для поета в «найтихшому куті»:

– твій образ, юрбою обцілований... [8, с. 88]

– Я іду шляхом, віками утоптаним, / До твоїх входів перемучених. / Я
молюсь символам душі безпромінним / Твоїх святощів опроститутчених... [8,
с. 94].

Поклоніння юрби вбиває містику інтимності. Виразно еротичні мотиви
циклу пов'язані з містичним усамітненням. У ці хвилини відбувається
«расканонізація» святої, з неї «спадають ризи»:

– Як вийдуть і замкнуть двері – / Я, захищений, підійду, / І, червоніючи, як
жених – одверто, / Поцілую в губи святу [8, с. 85];

– Я до Тебе прийду, коли Ти сама / ... / Коли ми – одно. /

Я цілую в перса Святу – / Затули вікно [8, с. 78];

– Образ твій у куті найтихшому,

В ногах твоїх аромат. <...>

Прагненням чуда серце освітлене

Опромінить бажанням кризи.

Зійде бог у тіло просвітлене,

Як з тебе спадуть ризи [8, с. 76].

Мотив роздвоєння виявляється і як діалог двох сторін душі ліричного героя,
«світлої» та «темної», яка втілюється в образі «звіра»:

– Благослови моїх шукань ниви, – / Окропи моїх печерних звірів... [8,
с. 77];

– Прийми ніжність тихо перешіптувавшої / З моїм звіром [8, с. 89].

У міру наближення до кінця циклу на «світлому» образі паладина час від
часу проступають «темні плями». До голосу «світлої» половини душі починає
домішуватись, викривляти його голос «звіра». Спочатку з'являється певна
образна «недоладність», невідповідність: «сльози» римуються з «розами» та
«туберозами», «голос благальний» із «співом банальним». Екзотична, вишукана
мрія починає розвіюватися. «Прозаїзація» ліричного героя поступово веде і до
зниження пафосу зображення ліричного об'єкта. У наступному тексті циклу
закоханий бачить у Терези на колінах «змію», образ, що в християнській
символіці ніколи не асоціювався із святістю [8, с. 84].

Через кілька віршів образ паладина набуває більш помітного викривлення, а
ще через п'ять, у кінці циклу, абсурдизується:

– Я молюсь символам душі безпромінним / Твоїх святощів опроститутчених
[8, с. 94];

– З тебе не звожу я зір напругий, / У моїх відносинах гостре свавілля. /
Прийми мій посміх і сором наруги / Тобі присвячую своє божевілля. / ... / Я не
можу усунути свою уготовленість [8, с. 92].

Тобто кохання-божевілля є усвідомленим, «уготованим» і здається все
більше схожим на блюзнірство. Поклоніння перетворюється на відкрите
осміювання поетичних штампів символізму:

– Поясни мені сміх запізнений / І мій суворий глум, / Що ховаєсь у всіх
речах, оскрізьнений (збережено авторське написання. – Р. Г.), / Відбиток
самотніх дум. / ... / Пробач моїх гімнів інтимну безсекретність [8, с. 93].

З наближенням до кінця циклу посилюється абсурдизація образу «паладина», презентується нова, протилежна маска (але все ж невідомо наскільки щира):

– Відхиляюся від тебе, незрівняної, / Бо твій сум – біль зміцнюючий. / Бо під владою мрії незнаної, / Бо я невіруючий [8, с. 95].

І останній вірш, названий «Автомобіль», перетворює «лицаря» у «надлюдину», хазяїна, футуристичний ідеал. Технізована сучасність руйнує мрії-ілюзії:

– Твою святість я віддаю на всесвітній глум, / Я цілую прозорий стрій. / Твій невільник схилився у блакитний кут, / Прийде час і ти будеш рабиня. / ... / Зустринь у захваті мій жадаючий автомобіль, / Всю силу своєї уяви на мене витрать! [8, с. 96].

Ліричний герой та адресат в останньому рядку ніби міняються місцями. Присутній натяк на видіння реальної Терези як лише «продукти уяви». Образ «жадаючого автомобіля» несе забарвлення відверто психоаналітичної (підсвідомого еротизму) символіки. Це типова для футуризму еротизація технічного, динамічного, машинного. «Автомобіль» вдирається до художнього світу циклу, стилізованого під символістичний (скелі, склепіння, храми, білі вази, чорно-червоні троянди, гіацинти тощо) з зовсім іншого світу, футуристичної «вулиці». Розв'язка циклу не стільки трагічна, скільки відверто ігрова, карнавальна, що наводить на думку про пародію, але не акцентує увагу на притаманному пародії «знуцанні» з певних форм. Актуалізація пародійності наприкінці циклу не виключає й альтернативного їй, «прямого» прочитання інших віршів циклу як певного вишуканого, екзотичного «ліричного сюжету» «по той бік» символізму та футуризму: «Футурист став на коліна перед черницею. Безбожник хоче, щоб його покохала свята. Покохала в той час, коли її серце належить Богові, коли вона мріє про „злиття“ з божеством через екстатичну любов» [9, с. 7].

Про подібні явища В'яч. Вс. Іванов пише: «Особливу цікавість становить виникнення такого авангардного віршованого жанру, який, вбираючи в себе пародію та гротеск, однак, стає частиною цілком серйозної літератури ... Новим кроком на шляху подолання класичного зразка може стати його використання в колажі з цитат, як у „Спустошеній землі“ Т. С. Еліота та у Е. Паунда. Перетворення класичного тексту в особливо явній формі може виявлятися в різного роду варіаціях, перекладах, що свідомо від нього відступають» [2, с. 228]. Можливо, «експеримент» Семенка, часткою якого стали «Гімни» (розрізнення та систематизації різних стилів і рівнів поетичної умовності), був мотивований певною нестабільністю авторської свідомості поета, породженої як життєвими обставинами, так і нестабільністю, «невнормованістю» українського літературного процесу пореволюційних років, коли символізм та постсимволізм не існували, на відміну від літератури європейської або російської, як послідовність «магістральних» ліній у поезії, а хронологічно накладалися (відомі факти спроб співпраці Семенка з символістами в 1918–1919 рр. [див.: 4, с. 61-63]). Можна сприйняти художню практику Семенка в «Гімнах св. Терези» як таку, що дещо близька постмодерній

практиці пастишу – редукованої форми пародії на межі самопародії, бо «в той час, коли пародія традиційно намагалася довести, що з точки зору життя, історії чи реальності певні літературні стилі виглядають застарілими, література самопародії, будучи зовсім не впевненою в авторитеті подібних орієнтирів, висміює навіть саме зусилля встановити їх правдивість за допомогою акту письма» [3, с. 189-190]. Але це, звичайно, не означає, що Семенко був «першим постмодерністом». Він, виходячи за межі футуризму у вузькому розумінні, першим в українській літературі починає формувати свою авангардну практику у вигляді створення дискурсу умовно-ігрової, стилізаційно-пародійної літератури, коли «жонглювання» стильовими можливостями є очевидним, але не пропонується систематизований, гармонійний художній світ з огляду на «рівноправність» таких можливостей у кризовій культурній ситуації. Така поетика виявляється надзвичайно співзвучною українській постмодерній літературі, органічно «переходить» до художньої практики постмодерністів: «Постмодерну художність Ю. Андруховича можна розглянути як потужну постфутуристичну акцію і, зокрема, як реставрацію образу, стилю і художнього досвіду Михайля Семенка» [1, с. 99].

Бібліографічні посилання

1. **Зборовська Н.** На карнавалі мертвих поцілунків. Феміністичні роздуми: [Текст] / Н. Зборовська, М. Ільницька – Л.: Літопис, 1999. – 336 с.
2. **Іванов Вяч. Вс.** Класика глазами авангарда: [Текст] / Вяч. Вс. Иванов // Иностранная литература. – 1989. – № 11. – С. 226–231.
3. **Ільин И. П.** Постмодернизм: Словарь терминов: [Текст] / И. П. Ильин – М.: ИНИОН РАН; INTRADA, 2001. – 384 с.
4. **Ільницький О.** Український футуризм (1914–1930): [Текст] / О. Ільницький; пер. з англ. Р. Тхорук. – Л.: Літопис, 2003. – 465 с.
5. **Крігер Лео.** Михайль Семенко (1892–1937) – основоположник українського футуризму: [Текст] / Лео Крігер // Mychajl' Semenko Ausgewahlte Werke: 2 vols; ed. Leo Kriger. – Wurzburg, 1979–1982. – Vol. 1. – 1979. – С. 15–118.
6. **Кураев А.** Вызов экуменизма: [Текст] / А. Кураев. – М.: Благовест. – 1998. – 238 с.
7. **Мережковский Д. С.** Испанские мистики: [Текст] / Д. С. Мережковский. – Брюссель, 1988. – 372 с.
8. **Семенко Михайль.** Повна збірка творів: В 3 т.: [Текст] / М. Семенко. – Х.: Література і мистецтво, 1929–1931. – Т. 2: В садах безрозних. – 1930. – 256 с.
9. **Сулима М.** Неповторне магічне німе кіно: [Текст] / М. Сулима // Сучасність. – 1992. – № 12. – С. 6–15.
10. **Ханзен-Леве А.** Русский символизм: система поэтических мотивов. Ранний символизм: [Текст] / А. Ханзен-Леве. – СПб.: Академич. проект, 1999. – 512 с.
11. Христианство: Энциклопедический словарь в 3 т. Т. 3.: [Текст] – М.: Большая рос. энцикл., 1995. – 783 с.

Надійшла до редколегії 21.05.2009.