

УДК 791.43/45 792.01

Л. Ф. Салимова

<https://orcid.org/0000-0001-6359-2857>

**Театральность как наивысшая форма жизни: фильм «Мертвец»  
Джима Джармуша в контексте жизни Антонена Арто**

Для цитирования: Салимова Л. Ф. Театральность как наивысшая форма жизни: фильм «Мертвец» Джима Джармуша в контексте жизни Антонена Арто // Мир русскоговорящих стран. 2020. № 4 (6). С. 127-136. DOI 10.20323/2658-7866-2020-4-6-127-136

Статья представляет собой своеобразный эстетический эксперимент, в ходе которого выявляются закономерности между двумя историями из жизни вымышленного героя Уильяма Блейка из фильма «Мертвец» американского режиссера Джима Джармуша и французского теоретика и философа театра Антонена Арто. Сложность работы заключается в том, что сравнение происходит между вымышленным героем и реальной личностью, осуществивших идентичные метафизические путешествия в лоно древней цивилизации. Путь представляется как опыт реинкарнации с возможностью обретения нового знания, освобождения от бремени боли и болезни, страхов и тревожности. Автора интересуют, в том числе, и этапы трансформации личности и перехода ее из разумного состояния в безумное с выходом на очищение и освобождение героя в смерти. Метаморфозы перехода на территорию трансцендентного (безумного) складываются в целостный индивидуальный спектакль-вызов обществу. Театральность как наивысшая форма самой жизни и завершения ее определяют процесс инициации Арто и Блейка. Артодианская театральность и трагизм заключаются в надрыве всех жизненных и творческих сил. Театральность Блейка реализуется в постепенном отчуждении от бытового мира и погружении в мир ритуальный, требующий от него совершения ряда обязательных обрядов, например, нанесение крови убиенного животного на лицо. Сравнительный анализ учитывает концепт болезни и болезненности, рассматриваемой не с медицинской точки зрения, но в философском и эстетическом дискурсах. Для обеих персонажей постулируется факт театрализации жизни, монстрации ее эстетических и морально-нравственных категорий через оптику ритуально-обрядовой практики индейцев.

**Ключевые слова:** Антонен Арто, тараумара, болезнь, Мертвец, Джим Джармуш, театрализация жизни, Мераб Мамардашвили.

---

© Салимова Л. Ф., 2020

L. F. Salimova

**Histrionics as a supreme life form: Jim Jarmush's "Dead man" in the context of Antonin Artaud's life**

The article is a kind of aesthetic experiment that reveals patterns between two stories from the life of the fictional character William Blake from the film "Dead Man" by American Director Jim Jarmusch and French theater theorist and philosopher Antonin Artaud. The complexity of the work lies in the fact that the comparison takes place between a fictional hero and a real person who made identical metaphysical trips to the bosom of an ancient civilization. The path is presented as an experience of reincarnation with the possibility of gaining new knowledge, liberation from the burden of pain and illness, fears and anxiety. The author is interested, among other things, in the stages of transformation of the personality and its transition from a reasonable state to a mad state with the exit to purification and liberation of the hero in death. The metamorphosis of the transition to the territory of the transcendent (mad) develops into a holistic individual performance—a challenge to society. Theatricality as the highest form of life itself and its completion determine the initiation process of Artaud and Blake. Artaud's theatricality and tragedy are the tears of all life and the creative forces. Blake's theatricality is realized in a gradual alienation from the everyday world and immersion in the ritual world, which requires him to perform a number of mandatory rites, for example, applying the blood of a slaughtered animal to the face. Comparative analysis takes into account the concept of disease and morbidity, which is considered not from a medical point of view, but in philosophical and aesthetic discourses. For both characters, the fact of theatricalization of life, the monstratization of its aesthetic and moral categories through the optics of ritual and ritual practice of the Indians is postulated.

**Key words:** Antonin Artaud, tarahumara, disease, Dead man, Jim Jarmusch, the theatricality of life, Merab Mamardashvili.

Жизнь и творчество французско-го теоретика театра и актера, поэта и драматурга, художника, философа и этнографа Антонена Арто изучена биографами и специалистами крютотического театра уже довольно подробно. Однако к феномену болезненности в жизни Арто как особой формы театрализации жизни, «инстинкту преобразования, инстинкту противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкту трансформации видимостей Природы...» исследователи

еще не обращались [Евреинов, 2002, с. 43]. Философемы театральности и театрализации в артодианском смысле слова можно понимать, как особую эстетическую монстрацию жизни во имя смерти сценической лжи и торжества первоначальной театральности. Пра-театр Арто рождался из метаморфозы его жизнотворчества и травматического психического опыта. Истинный, тотальный театр он творил из самого себя, экспериментируя с собственной телесностью и

психикой, делая их участниками спектакля своей жизни.

Концепт болезни в философском, искусствоведческом и культурологическом дискурсах в полной мере стали изучаться лишь в XX столетии. Природа болезни стала предметом интереса многих авторов неклассической философии таких, как Г. Башляр, Э. Гуссерль и М. Мерло-Понти. М. Фуко в своей книге «Безумие и неразумие. История безумия в классическую эпоху» размышляет о генезисе безумия, то есть об особой границе разумного и неразумного. Душевная болезнь сопровождается явными признаками девиантного поведения, выламывающего человека из социального и культурного контекста времени. «Фантазмы и угрозы, чистая видимость грез и сновидений и уготованный миру тайный удел – вот сфера, где безумие изначально наделено всемогуществом откровения: откровения о том, что бредовые видения и есть реальность, что под тонкой пленкой иллюзии открываются глубины неоспоримого...» [Фуко, 2010, с. 39]. Помимо деструктивной природы болезненности, то есть негативности по Фуко, существует и позитивное направление, представленное в созидательной силе, казалось бы, разрушительного бреда. Обостренное ощущение реальности больного, заикленность на идеальном фантастическом Образе, порождает нередко стройные концепции. Театр Жестокости, сформулированный

автором в теории, был недостижимым и враждебным миром для большинства «разумных» людей на практике. Безумец от театра Арто требовал полного обнуления и очищения театральных практик, сведения инструментария к движению знаков, вдохновения поэтической энергией. Опираясь на «нервный магнетизм человека», он желал управлять коллективными страхами и тревогами людей, изживать их в акте театрального переживания. Он вернул в теорию безумия элемент трагического, связанный с устремлениями вершить спектакли вселенского масштаба, «вокруг исторических и космических сюжетов» [Арто, 2000, с. 200].

Особенно интересно рассмотреть феномен болезненности как способа театрализации жизни в двойной оптике, сопоставив сюжет-путешествие в экзотическую мексиканскую культуру и культуру Дикого Запада. В данной работе будет представлен опыт прочтения фильма Джима Джармуша «Мертвец» (1995) сквозь призму жизни Арто, акцентирующий внимание на ритуально-обрядовой практике индейцев, ставшей для обоих героев способом метафизического постижения мира и парадоксальной монстрацией болезненного сознания.

Современная культура все чаще обнаруживает проявления крютического начала, жестокости, как творческого акта. Катарсис, очищение достигается средствами артодианского художественного метода,

провоцирующего на сильный эмоциональный выброс, вызванный страхом, ужасом, болью. В 70-х годах прошлого столетия итальянский режиссер Пьер Паоло Пазолини снимает настоящую энциклопедию ужасов. Картина «Сало, или 120 дней Содома» в мельчайших подробностях исследует человеческую природу в ее самых неприглядных формах, раскрывая сущность безобразного через демонстрацию насилия, пыток, извращений, убийств. Концентрированная доза жестокости не разрушает сознание зрителя, но заставляет созидать проблему, осмысливать и искать выход. Фильм, снятый британским кинорежиссером Питером Гринуэем, «Повар, вор, его жена и ее любовник» в 1989 году работает не только и не столько в жанре абсурда и воспекает эстетику безобразного, но воздействует через жестокость, как наивысшую форму натурализма. Тотальная жестокость в неприкрытой демонстрации отвратительного, безобразного вызывает тошноту – своеобразное очищение от пошлости, пороков, самого человека, которого так безжалостно расчленяет режиссер. Если говорить о русских вариациях артодианства уже на современном материале, то необходимо упомянуть спектакль Кирилла Серебренникова «Машина Мюллера» (Театр «Гоголь-центр», 2016), в котором режиссер сталкивает две противоположные сверхмощные силы: хладнокровный интеллект немецкого

прозаика и драматурга Хайнера Мюллера и пылкость «чувственного атлетизма» Арто [Салимова, 2019, с. 64]. Поэтическое творчество Мюллера разрушительно в своей откровенности, натуралистичности образов. Своеобразная эпическая лирика, в которой возникают безжалостные смыслы, заключенные в жесткие синтаксические рамки. Механизмы поэзии Мюллера равнозначны театральным механизмам воздействия Арто – на сцене может не происходить буквального насилия, но чувство морального насилия четко ощущается. Это уникальная постановка, на территории которой тесно соприкасаются одновременно три культуры. Боль потерь, саморазрушение, деструкция сознания, война – все это перекликается в разной степени в русской, немецкой и французской культурах, обостряется на стыках, соприкосновениях между собой. Столкновение культур европейской, американской и коренной индейской существует в фильме Джармуша в постоянном конфликте, выход из которого достигается в финальном слиянии и обесценивании разногласий через смерть. В последних мгновениях поэзии смерти возникает смешанное чувство катарсиса.

М. Мамардашвили в своей статье «Метафизика Арто» говорит о том, что Арто весь состоит из абортов бытия, абортов мысли [Мамардашвили, 2015, с. 80-92]. Это абортивное сознание, извечным выки-

дышем которого становится то, что известно и невозможно помыслить. Ведь акт мысли – это уже вторичное действие, которому предшествует явление как таковое. Гносеологические вопросы у Арто решаются при помощи игры, ее техники как таковой. Ведь театр – это всегда театр театра. То, что существует материально невозможно помыслить в устной форме, но его истинную сущность можно познать лишь через образную структуру, через некую метафизику превращения, трансформации вербального в визуальное: «Мысль – это то, что невозможно (возможная невозможность), то, что нельзя удержать, нельзя иметь, если случилась (так же как почти что невозможна жизнь как таковая), в это можно снова новым сознательным опытом впасть, и так бесконечно» [Мамардашвили, 2015, с. 87].

Именно эту невозможную возможность или возможную невозможность можно обнаружить в фильме Джармуша, режиссера американского независимого кинематографа, музыканта, автора сценариев собственных кинолент, создавшего необычную таинственную, загадочную историю, насыщенную различными культурными и литературными кодами. Коренного американца, конечно же, волнуют темы, связанные с национальной самоидентификацией американца, со сменой культурных и этических ценностей, с поиском человеком собственного «Я», с поэзией

смерти по-американски жестокой, по-индейски ритуальной и по-английски философской.

Кинолента создана в жанре «родуд муви». Мистическая история-путешествие повествует о скромном американском бухгалтере Уильяме Блейке (Джонни Депп), который направляется из Кливленда на другой конец американского континента в поисках работы. По иронии судьбы Блейк убивает сына хозяина фактории и его объявляют в розыск. Раненый Блейк ищет спасения в близлежащем лесу. Там его находит Никто – индеец-отшельник, изгой своего племени (Гари Фармер). Узнав его имя, индеец принимает бухгалтера за «мертвеца» – давно умершего английского поэта Уильяма Блейка (1757–1827), стихи которого запали ему в душу много лет назад, когда он жил в Лондоне. Из уважения к его поэзии Никто решает помочь «бледнолицему» с честью переправиться в мир духов. Блейк проходит трудный путь к познанию истинного существования, покою и вечной жизни.

Жизнь и путь человеческого духа невозможно помыслить, превратить в некий процесс обрастания дополнительными явлениями и понятиями. Поэтому режиссер запечатлевает конкретный момент проявлений его сущности, момент стресса, крайнего напряжения духовных сил человека. Такой эффект достигается благодаря особому киноязыку Джармуша. История Уильяма Блейка дается, словно глазами

незримого наблюдателя. Кадры монтируются мягким переходом, имитирующим закрытие глаз, одинаково хорошо отражающим сознание человека больного и здорового, пьяного и трезвого. Он создает атмосферу сновидческого, мистического существования героя в этом мире. Невозможно определить, где сон, а где явь. Каждый эпизод происходит, словно на одном дыхании и вмещает лишь несколько беглых фраз, лаконичных диалогов.

Тема искания потерянного Рая имеет особое выражение в каждой ленте Джармуша. Герои, ведомые принципом внутреннего монолога, обнаруживают острый конфликт сознания и бытия, собственной отчужденности и одиночества. Сродни Блейку Арто, чужестранец, отправляется в 1936 году в Мексику в поисках первозданной природной энергии, способной возродить мертвую европейскую культуру, дать ей новый импульс к развитию. Духовный отшельник Арто тяжело переносит одиночество и свой обостренный конфликт с мирозданием.

Почему именно в Мексику? Обращение к архаичной культуре, по мнению Арто, должно было возродить истинный театр, вершить Тотальный спектакль. Невозможное для понимания и не связанное с жизнью, но скорее со смертью, путешествие Арто, манило сверхмощной энергетикой и таинственной природой, скрывающей живые следы древности. Он, европеец, отравляется в земли краснокожих,

где Мексика говорит на родном магическом языке, черпает силы из потустороннего мира. Этот «роуд муви» Арто окутан множеством легенд, создающих вокруг мистического путешествия дополнительную мифологическую картину. Он хочет встретиться с индейцами из племени тараумара, живущими в высокой части Сьерры, с теми, чьи ритуалы пребывают неизменными в течение множества веков. Чтобы добраться до северного штата Чиуауа, Арто пришлось выдержать многодневную изнурительную поездку по железной дороге, а затем совершить тяжелейший подъем в горы, где его ожидала долгожданная награда – пейотль (род растения семейства кактусовых, в нем содержатся алкалоиды, вызывающие зрительные и слуховые галлюцинации). С «мотором в полмашины» Арто пытается пройти путь Тутугури, открыть заново свое сознание, границы личного «Я», впустить в себя Владыку всего. Он сам главный персонаж в своем кротоическом спектакле – ведь все, что приобретает вербальную форму, теорию театра, он предварительно испытывает на себе. «Театр Жестокости создан, чтобы вывести на сцену страстную, содрогающуюся жизнь, и «жестокость», от которой он отталкивается, следует понимать, как безусловную строгость и крайнюю концентрацию всех сценических средств» [Арто, 2000, с. 213]. Жизнь и творческий метод Арто стирают границы между реально-

стью и сверхреальностью, к достижению которой он стремился на территории театра. Трагизм его безумия, порожденного болью, заключается в осознанности и критическом осмыслении собственного состояния.

Грохот железной дороги, сотни лиц, сменяющихся на пути Блейка, пересекающем все нации и народы, которые живут в Америке во второй половине XIX века, отдаленно напоминают путешествие Арто. Они – две противоположности: профанный пассивный Блейк и активный, агрессивный жаждущий Арто, едут на встречу с судьбой. Оба героя ведомы спутниками: Арто буквально проводником-индейцем, но на самом деле болью, болезнью, страхом; Блейк индейцем Никто, таким же изгнанником, полукровкой, как и сам бухгалтер. «Вы – вне жизни, вы – над жизнью, вы страдаете от болезней, которых не знают обычные люди, вы переступаете черту нормальности, и именно этого не могут простить вам люди...», говорит Арто. Одиночество и изгнанничество тоже своего рода болезнь, мучительная, истощающая внутренний мир. Однако несмотря ни на что для Арто был спасительный выход – это его театральная религия. Театр для Арто это особое метафизическое состояние, запечатленный момент исследования психофизической анатомии человека, через которую возможно исцелиться и возвысить жизнь. Это фантастическое состояние он смог испытать лишь благодаря участию в ритуальных

плясках мексиканского племени: «Но крик, который он испустил в тот же момент, вполне мог вновь *вызвать страшные предсмертные родовые муки, отягощенные запоздалым раскаянием в грехах*, описанные в найденной на раскопках в Юкатане древней поэме майя...» [Арто, 2006, с. 36]. Именно на мексиканской земле, получив опыт участия в ритуале, он идентифицировал амбивалентную природу боли – уничтожающей и очищающей одновременно.

Боль, болезнь, страх приводят Арто на территорию трансцендентного, где он ощущает истинную вибрацию природы, потустороннюю энергию. Его путь к постижению этих явлений обставлен как особый спектакль со сменой масок и принятием допингов. Блейк ведом необходимостью, неизбежностью, что, кстати, по Арто, считается безусловным насилием, Жестокостью над человеком. Джармуш превращает весь путь Блейка в своеобразное театральное разоблачение европейского (цивилизованного) человека. Театрализуется внешний облик героя, теряющего в пути атрибуты, свои отличительные знаки городского человека. Чем глубже Блейк погружается в леса и чем дальше удаляется от города, тем меньше ему оказываются нужны различные вещи. От безупречной тройки шотландской клетки остаются лишь брюки, вместо пиджака он обряжается в шубу, а очки крадет и выменивает Никто.

Для режиссера важен момент преодоления человеком своего эгоистического начала и постепенное приобщение, постижение человеком природы. Пробираясь через лесные дебри, раненный Блейк набредает на убитую лань. Он склоняется над животным, заглядывает в мутные глаза, словно пытаясь проникнуть в них, и совершает ритуал – рисует знаки кровью у себя на лице и приносит в жертву последний элемент своего городского костюма – цилиндр.

В письме Жану Полану от 4 февраля 1937 года Арто пишет: «все это – жизнь земли и травы внизу, изрезанность гор, особые формы скал, и, в особенности, рассеянный свет, который, словно облака мельчайшей пыли, уступами поднимался к бесконечной перспективе вершин, где одни следуют за другими, всегда более удаленными, отступая все дальше и дальше, на невообразимое расстояние, – все казалось мне уже пережитым однажды, уже прошедшим через меня, и это не было открытием странного, но нового мира» [Арто, 2006, с. 144]. Он не сделал открытия, но осуществил возвращение в лоно природы, питающей организм и сознание первоизданной древней энергией.

Если вновь обратиться к Мюллеру, которого также не обошла болезнь, то он вещал с подмостков XX века раковой опухолью своего горла «Смерть Умереть способен каждый человек», но пройти мученический путь на Голгофу, дано не

каждому [Салимова, 2016, с. 92]. На этом языческом пути страданий Арто и Блейку открываются истины бытия, о чем пишет подробно Арто в статье «Ритуал Пейотля у индейцев племени тараумара»: «Я говорю о малопонятной реассимиляции, которая входит в Сигури как Миф о повторном воплощении, затем уничтожении и, наконец, разложении на составные части через сито высшего отбора...» [Арто, 2006, с. 17]. Уильям Блейк, выходец из Кливленда, обретает себя лишь тогда, когда оказывается на границе жизни и смерти – с ним происходит своеобразный процесс воплощения, обнаружения истинной сущности и одновременно уничтожения, ритуального ухода. Однако надо отметить, что сам Блейк, фактически не осознает происходящее, своей внутренней перемены, но она дается глазами индейца Никто.

С простым бухгалтером произошла совершенно невероятная история, с роковым исходом. Мистический путь, требующий постоянных кровавых жертв Блейка сродни тяжелейшему лихорадочному состоянию, невероятной боли и ломки Арто. Его крест и его плаха – это театр черной поэзии, метафизический тотальный театр. Ритуальная энергетика для Арто является подлинной мощью, которая так необходима сейчас театру. Некая потусторонняя сила, способная подчинить актера себе и транслировать через него истину во вне. Весь путь Арто сам по себе обстав-



лен как некий спектакль, ритуал таинственного постижения сущности театра.

В своей статье «Ван Гог, самоубитый обществом», Арто писал: «Дороже всего на свете Ван Гогу была его убежденность художника – чудовищная, фанатическая и апокалиптическая вера озаренного – в то, что мир обязан подчиниться его представлению, должен вновь заплясать в пружинистом и свободном ото всякой психологии ритме таинственного уличного праздника и на глазах у всех вернуться в раскаленный тигель» [Арто, 2016, с. 62]. В каждой фразе звучит боль непонимания, с которой столкнулся Арто, пытаясь уже в который раз донести миру идею своего театра, о котором он мечтает, театра Жестокости. Оба героя этой работы, в равной степени Антонен

Арто и Уильям Блейк, прошли свой road-movie, целью которого было очищение от жизненной рутины и пошлости быта, обнаружение подлинных ценностей и новой цели существования. Посредством ритуально-обрядовых практик племени тараумара для Арто открылось новое понимание театра, а Блейк прошел путь индейца, дабы с достоинством человека, а не существа уйти из жизни. Для обоих «путешественников» история погружения в иной мир стала способом постижения мира, путем сознательной театризации жизни для Арто и бессознательной для Блейка. Они переродились через реальную смерть в случае Блейка и метафорическую в случае Арто, потому что не могли... «найти лучшего способа/стать реальным/чем родиться ценой/ убийства» [Мюллер, 2012, с. 175].

#### Библиографический список

1. Арто А. Ван Гог. Самоубитый обществом. Москва : AdMarginem, 2016. 112 с.
2. Арто А. Тараумара / пер. Н. Притузова. Тверь : Митин Журнал, Kolonna Publications, 2006. 206 с.
3. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / сост. и вст. ст. В. И. Максимова, комм. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова. Санкт-Петербург-Москва : Симпозиум, 2000. 443 с.
4. Евреинов Н. Демон театральности / сост., общ. ред. и комм. А. Зубкова, В. Максимова. Москва-Санкт-Петербург : Летний сад, 2002. 534 с.
5. Мамардашвили М. Беседы о мышлении / Ред. и сост. Е. М. Мамардашвили. Москва : Фонд Мераба Мамардашвили, 2015. 816 с.
6. Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги / пер. с нем. Москва : РОССПЭН, 2012. 528 с.
7. Салимова Л. Ф. «Шелка шепчут о том, о чем кричал убитый...». Опыт прочтения спектакля «Машина Мюллер» театра «Гоголь-Центр» в контексте «театра жестокости» Антонена Арто / Л. Ф. Салимова, И. В. Азеева // Мультидисциплинарность в науке и искусстве: тенденции и перспективы.

Материалы конференции VI Студенческие Смольные чтения - 2017. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2017. С. 92-93.

8. Салимова Л. Ф. Сценический костюм в спектаклях Кирилла Серебренникова: маг. дисс. Москва, 2019.

9. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / пер. с фр. И. К. Стаф. Москва : АСТ : АСТ МОСКВА, 2010. 698 с.

#### Reference list

1. Arto A. Van Gog. Samoubity obshchestvom = Van Gogh. Self-killed by society. Moscow : AdMarginem, 2016. 112 s.

2. Arto, A. Taramara = Taramara. Tver : Mitin Zhurnal, Kolonna Publications, 2006. 206 s.

3. Arto A. Teatr i ego dvoynik: Manifesty. Dramaturgiya. Lektsii. Filosofiya teatra = The theatre and its twin: Manifests. Dramaturgy. Lectures. The philosophy of the theatre. Saint-Petersburg-Moscow : Simpozium, 2000. 443 s.

4. Evreinov N. Demon teatralnosti = Daemon of the histrionics. Moscow-Saint-Petersburg : Letnij sad, 2002. 534 s.

5. Mamardavshvili M. Besedy o myshlenii = Conversations about thinking. Moscow : Fond Meraba Mamardashvili, 2015. 816 s.

6. Myuller Kh. Proza. Dramy. Esse. Dialogi = Prose. Plays. Essay. Dialogues. Moscow : ROSSPEN, 2012. 528 s.

7. Salimova L. F. «SHelka shepchut o tom, o chem krichal ubityj...». Opyt prochteniya spektaklya «Mashina Myuller» teatra «Gogol'-Centr» v kontekste "teatra zhestokosti" Antonena Arto = "Silks whisper about what the victim shouted...". Experience of reading the play "the Muller's Machine" of the Gogol Center theater in the context of Antonin Artaud's "theater of cruelty" / L. F. Salimova, I. V. Azeeva // Mul'tidisciplinarnost' v nauke i iskusstve: tendencii i perspektivy. Materialy konferencii VI Studencheskie Smol'nye chteniya - 2017. Saint-Petersburg : Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2017. S. 92-93.

8. Salimova L. Scenicheskij kostyum v spektaklyah Kirilla Serebrennikova = Theatrical costume in performances by Kirill Serebrennikov: mag. diss. / L. Salimova. Moscow, 2019.

9. Fuko M. Istoriya bezumiya v klassicheskuyu epohu = A history of madness in the classical era / per. s fr. I.K. Staf. Moscow : AST : AST MOSKVA, 2010. 698 s.