

Двуголосость как орудие эстетического экзорцизма

© А. К. Калыгин, 2003

Работа «Проблемы творчества Достоевского», напечатанная в 1929 году и переизданная в 1961 году под названием «Проблемы поэтики Достоевского», безусловно является главным произведением в творчестве М. М. Бахтина. «Полифонизм», «многоголосость», «диалогизм» – центральные категории этих работ, понятия, с которыми вошел Бахтин в историю мировой культуры. Но мы обратим внимание на еще одну, на первый взгляд второстепенную, своего рода служебную категорию, также представленную в данных работах, а именно на «двуголосость». Это понятие вводится и раскрывается в небольшой, чисто лингвистической – точнее, металингвистической, как настаивает сам Бахтин – части, которая вставлена в литературоведческий в целом текст работы о Достоевском. В настоящей статье мы постараемся показать, во-первых, некорректность введения Бахтиным термина «двуголосость», во-вторых, абсолютную его необходимость для реального функционирования главного понятия «Проблем поэтики Достоевского» – «полифоничности» и, в-третьих, как все эти соображения впишутся в наше понимание эстетических и, шире, философских воззрений Михаила Бахтина.

Итак, «двуголосое слово». Прежде всего рассмотрим аналогичные по построению двухкоренные слова, первым корнем из которых является корень «два». Для примера возьмем такие слова: «двуручная пила», «двуличный человек», «двусторонние отношения». Видно, что первое слово в этих словосочетаниях есть определение ко второму, которое показывает наличие в последнем либо двух похожих частей или качеств, либо двух разных проявлений одного и того же аспекта. Так, у двуручной пилы имеются две ручки, у двуличного человека, выражаясь языком психологии, две роли, которые он, в зависимости от обстоятельств, попеременно играет перед другими, а двусторонние отношения осуществляются двумя юридическими (или какими-либо другими) сторонами, принадлежат двум сторонам как своим источникам. Значит, и двуголосое слово должно быть, по идее, произносимо двумя голосами, озвучиваться двумя устами, принадлежать сразу двум субъектам. Посмотрим, так ли это. В бахтинской классификации двуголосых слов (1, с. 414-415) к первому типу (к «однонаправленному двуголосому слову») относятся стилизация, рассказ рассказчика, сказ и рассказ от первого лица. Если внимательно присмотреться, во всех этих «художественно-речевых явлениях» (там же, с. 399), за исключением стилизации, явным образом присутствует некий персонаж, от лица которого и ведется повествование. В современном литерату-

поведении его обычно называют повествователем. Но и в стилизации между автором и стилизованным повествователем ощущается определенный субъект – носитель стилизованной речи. За явную невыраженность его можно назвать скрытым рассказчиком. Бахтину важно отметить здесь две вещи: во-первых, слово рассказчика есть замещение авторского слова, во-вторых, слово рассказчика отличается от слова героя. Он пишет: «Ведь автору в нем (в рассказчике – А. К.) важна не только индивидуальная и типическая манера мысли, переживать, говорить (что важно автору в герое – А. К.), но, прежде всего, манера видеть и изображать: в этом его прямое назначение как рассказчика, замещающего автора» (там же, с. 405). Слово же героя, по Бахтину, – слово объектное, одноголосое слово; автор его «показывает», а не «изнутри пользуется им для своих целей» (там же). Но велико ли отличие в «показе» и в «пользовании»? Вполне допустимо утверждать, что слово героя автор использует для достижения своих целей, которые обусловлены произведением как словесным целым. С другой стороны, «манера видеть и изображать» у рассказчика есть следствие – как и показанные качества героя – «индивидуальной и типической манеры мыслить, переживать, говорить». Отсюда, на наш взгляд, слово рассказчика, в общем-то, ничем не отличается от слов героя, а значит, от «объектного» (там же), одноголосого слова. Если так, то становится понятной и та, по выражению Бахтина, «дистантность» слов рассказчика и автора. Ведь здесь слово обрабатывается автором не как свое слово, а как слово героя – как слово другого-для-себя. Так же проясняется и приписываемая Бахтиным словам стилизации, некая «условность». Она, естественно, будет ощущаться, если вместе с Бахтиным считать слова рассказчика в качестве заместителя авторских слов: заместитель не есть оригинал. Однако эта условность сразу же исчезает, если слова стилизации признать словами героя, пусть и особого рода героя – словами рассказчика, повествователя. «Объектная речь героя, утверждает Бахтин, никогда не бывает условной. Герой всегда говорит всерьез» (там же, с. 404). А разве рассказчик в сказе, в стилизации, просто в рассказе сам-для-себя говорит не всерьез? Что касается свойства «однонаправленности» в словах этого типа, то можно согласиться, что в них «авторская мысль... не приходит в столкновение с чужой мыслью» (там же, с. 408), то есть мысли-оценки автора и мысли-оценки рассказчика не пересекаются, мирно сосуществуют. И даже если оценки автора иногда и не совпадают с оценками рассказчика, он, автор, делает все, чтобы этого не было заметно. Да и как могло бы быть иначе, если автору важна не оценка повествователем событий произведения, а именно его таковость, его своеобразие, можно сказать, его рельефность. Все это дает еще большее основание отнести рассказчика к героям, сблизить его с ними, а не с автором. Итак, на наш взгляд, Бахтин нашел «двуголосость» там, где ее нет:

слова повествователя принципиально ничем не отличаются от слов героя, то есть от слов «одноголосых». Но что же тогда особенного в этих словах? Единственное, с чем можно согласиться, – это то, что в анализируемом нами типе слов чувствуется указание на их другость, инаковость, на их отличие от авторских слов. Однако разве указание на что-то есть принадлежность к тому, на что указывается? Неужели дорожный указатель «ДО МОСКВЫ 100 км.» принадлежит Москве? А в стрелке компаса, указывающей на север, находится сам северный полюс, или, наоборот, она ему принадлежит? Как не вспомнить высказывание адептов дзен: нельзя принимать за луну палец, на нее показывающий. . .

Ко второму типу двуголосых слов, названному Бахтиным «разнонаправленным двуголосым словом», относятся слова пародии. Безусловно, приписать атрибут двуголосости пародийному слову у Бахтина некоторые основания есть. Слово здесь не просто дано как слово, но и активно высмеивается автором, и в авторском задании это осмеяние читателем должно отчетливо ощущаться. Но зададимся вопросом: что высмеивается в пародии – слова персонажа или сам персонаж? На наш взгляд, насмешке подвергается именно персонаж как носитель пародийного слова. Неуместность его стиля в конкретных обстоятельствах или несоответствие этого стиля содержанию речи есть только средство для осмеяния. Целью же этого осмеяния является сам герой пародии. Последний, как и герой стилизации, говорит сам-для-себя совершенно серьезно: ему и невдомек, что он смешён.

Что касается смысловой «разнонаправленности» слов пародии, то она присутствует здесь как раз по причине неодинаковости оценок слов героя самим героем и автором, а в задании – читателем. Но в самих словах в словах героя – эта авторская оценка непосредственно не присутствует: есть опять же лишь указание на эту оценку. Как и в случае со стилизацией, Бахтин и здесь принимает это указание на оценку автором за сам голос автора. Той же самой является и причина данного подхода: «Здесь (в пародии – *А. К.*) автор, как и в стилизации, говорит чужим голосом» (там же, с. 408). То есть неявно выраженного, не выписанного чисто авторскими словами героя пародии Бахтин принимает за автора, голосом этого героя говорящего. Конечно, говоря что-то и одновременно давая указание на высмеивание этого, можно «услышать» двуголосость. Актер, играющий комичный персонаж, может внутренне смеяться над последним, однако очевидно, что эта игра и этот смех распределены по разным личностям. По нашему мнению, повторим, пародийное слово и его осмеяние принадлежат разным голосам, разным субъектам.

Наконец, рассмотрим последний, третий тип двуголосого слова, охарактеризованный Бахтиным как тип «активный». Сюда им отнесены скрытая и явная полемика и скрытый и явный диалог. По причине явной

разделенности высказываний по персонажам как носителям этих высказываний очень трудно словам этого типа приписать еще какие-то голоса. И Бахтин это чувствует: «Здесь чужое слово... воздействует, влияет и так или иначе определяет авторское слово, оставаясь само вне его» (там же, с. 410), и еще: «слово напряженно чувствует рядом с собой чужое слово, говорящее о том же предмете» (там же, с. 411), (выделено нами – А. К.). Получается, что здесь Бахтиным прямо признается – да и как иначе! – принадлежность разных реплик разным голосам, а участвующие в диалогах другие персонажи только чувствуются в каждом высказывании. Однако и сюда он упорно протаскивает двуголосость, и здесь навешивает на реплики диалога, на полемические высказывания второй голос. Логика у него та же: если на структуру высказывания оказывает влияние, кроме самого предмета речи, еще и другая точка зрения, значит, это высказывание-слово принадлежит и носителю этой точки зрения – другому голосу. Еще один шаг, и придется признать – и этот шаг уже сделан – принадлежность слову самого предмета. Бахтин пишет: «В скрытой же полемике чужое слово отталкивают, и это отталкивание не менее чем самый предмет, о котором идет речь, определяет авторское слово» (там же, с. 411) (выделено нами – А. К.). Но и этого мало! «Момент ответа и предвосхищения глубоко проникает внутрь напряженно диалогического слова. Такое слово как бы вбирает, всасывает в себя чужие реплики» (там же, с. 412). Получается уже не двуголосость, а многоголосость слова – тотальная, всесловесная полифоничность. Воистину «В начале было слово»!

Повторим еще раз: причиной всех этих несуразностей, на наш взгляд, если не брать во внимание глубинную мотивировку такого подхода, о чем ниже, является ошибочность логического вывода: влияет значит принадлежит. Метафора из области школьной физики проиллюстрирует это. Если взять лист бумаги и насыпать на него железные опилки, а потом снизу, под бумагу, поместить магнит, то опилки образуют на бумаге структуру, аналогичную структуре невидимых линий магнитного поля магнита. Но из этого очевидного влияния магнита на расположение опилок никто никогда не сделает вывода о принадлежности магнита и его магнитного поля самим железным опилкам.

Так почему же Бахтин везде, где только можно, ищет – и, по его мнению, находит – в словах-как-высказываниях такое разноголосие? Зачем ему это заселение слов множеством голосов?

Прежде всего зададимся вопросом: что же такое для Бахтина слово, как он его понимает, под каким углом рассматривает в этом произведении о Достоевском?

Слово здесь прежде всего высказывание, имеющее своего автора, «творца данного высказывания, чью позицию оно выражает» (там же,

с. 398). Однако вспомним, что в своей более ранней работе Бахтин пишет о слове прежде всего как о материале художественного произведения (см. 2, «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве»). Ранее нами был уже представлен комментарий к этой работе (см. 3). Относительно материала – его значения в творчестве – мы отмечали, что «благодаря материальной объективной активности художник очевидно-возрительно «формой занимает ценностную позицию вне содержания, как познавательно-этической направленности», то есть «впервые делает возможным завершение», причем завершение объективно значимое (там же, с. 36), и еще: «материал нужен автору для проявления свободы творчества, для чувства свободного преодоления внешней данности, которое, объединяясь с чувством долга по отношению к нуждающемуся в оформлении содержанию, делает эстетическую деятельность одновременно и серьезно-необходимой, и свободно-преодолевающей» (там же, с. 35). То есть материал позволяет творцу становиться явно-внеположным содержанию произведения – как эстетическому событию, с героем в качестве участника – переходить от акта вживания в героев к акту художественного оформления этих эмпатических чувств. Формирование материала дает автору ощущение художественной свободы от нудительно данного – в терминах бахтинской эстетики – события бытия героя, и с его, материала, помощью становится возможным эстетическое завершение этого вечно открытого, незавершенного события. Сам же материал является лишь орудием, и в своей материальной определенности в эстетическую форму – эстетический объект – не входит.

Таково понимание Бахтиным назначения материала в его, Бахтина, общеэстетической работе. Но и в «Проблемах поэтики Достоевского», по нашему мнению, слово необходимо понимать прежде всего как материал. И это не противоречит взгляду на слово как на высказывание: ведь и материал имеет своего формирующего творца, и высказывание состоит из оформленного словесного материала. Материальность слова позволит нам здесь понять, что та искусственная теоретическая конструкция двуголосости и есть возрительно данное, наглядно материальное воплощение главной бахтинской интуиции этого произведения о Достоевском – полифоничности. С помощью ощущения двуголосости в слове последнее становится орудием эстетического свершения, позволяет взглянуть на Достоевского чисто-художественным, активностным, творческим взглядом. Без двуголосости полифоничность можно понять, с нею – можно прочувствовать.

Но мы подойдем к пониманию этого немного с другой стороны.

Снова обратим наше внимание на работу «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве». Бахтин

здесь полемизирует с формалистами, признающими в качестве эстетической деятельность, сугубо материальную, формирующую лишь материал. Они не видят, по его мнению, что художник в своем творчестве оформляет прежде всего этико-познавательное содержание, то есть событийные, жизненные проблемы, изнутри-жизнь героя. С другой стороны, в «Проблемах поэтики Достоевского» как раз этические (содержательные, в прежней терминологии Бахтина) аспекты произведений Достоевского заслоняют, как считает Бахтин, для литературной критики и читающей публики чисто эстетические новации и приемы – в общем смысле художественные формы – этих произведений. Он пишет: «Для сознания критиков прямая полновесная значимость слов героя... вызывает на непосредственный ответ, как если бы герой был не объектом (т.е. в прежней терминологии – элементом содержания, А. К.) авторского слова, а полноценным и полноправным носителем собственного слова» (1, с. 207).

Но что делать, если в задании у Достоевского именно такая читательская реакция на его героев и заложена? Здесь, в художественных произведениях, Достоевский-писатель по сути дела ничем не отличается от Достоевского-публициста: ему как раз и важна непосредственно-жизненная реакция на своих героев, не содержащая ни грана художественного успокоенного созерцания. Неужели публицистическую статью допустимо воспринимать отстраненно эстетически? И можно ли относиться к героям повестей и романов Достоевского, стоящих на грани (и эту грань зачастую переступающих) убийств и самоубийств, как к успокоенно-самодовлеющим художественным сущностям? Герои-идеологи провоцируют (и должны, по замыслу, это делать) идеологические же реакции: последние ответы на последние вопросы требуют от читателей последних же ответов.

Как эстетически охладить этот внехудожественный пыл? Где найти силы, которые не позволят завлечь себя в дебри моральных исканий персонажей? Как не поддаться их, героев, голосовому одержанию, то есть навязчивому, необоримому звучанию мыслей персонажей в читательских головах, тому одержанию, которому подвержены все герои Достоевского?

Быть может, такими вопросами и задавался Бахтин, читая Достоевского и критику о нем?

Проблема была решена с помощью идеи полифоничности, а двуглоное слово стало материальным носителем этого понятия. Читая Достоевского, Бахтин отмечает (и это справедливо), что все слова в произведениях распределены между героями, и даже авторские слова в большинстве своем известны им. Те же авторские высказывания, которые героям не слышны, имеют чисто осведомительный характер – не важные слова. Не просматривается так же и обычная авторская позиция – авторская точка

зрения, доминирующая над точками зрения героев, присутствие которой, по Бахтину, например, в драме или в платоновских диалогах, где тоже отсутствует прямое авторское слово, очевидна. Наконец, где в произведениях, в каких словах Достоевский-художник, то есть автор, ощущающий себя создателем эстетического целого, творцом, стоящим над героями, если все слова – у героев, известны им?

Но и Бахтин ничего не говорит о таком авторе. Наоборот, им всячески подчеркивается равноправие автора и героев, их одноуровневость, их «равноправную диалогическую позицию» (там же, с. 280). Такое авторское самоустранение, самоустранение в качестве «последнего судии» героя – упор на «самосознание как художественную доминанту построения героя» (там же, с. 255), лишение себя автором своего рода эстетически-божественной привилегии, закономерно ставит вопрос вообще о художественности произведений Достоевского. Не спасает здесь (в том виде, как она представлена самим Бахтиным) идея полифоничности просто как «множественности самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний» (там же, с. 208). Ведь эта множественность должна быть в чем-то воплощена, причем в том, что героям принципиально принадлежать не может, а доступность последней любому из героев как раз и входит в замысел произведений Достоевского: все герои, как справедливо отмечает Бахтин, знают друг о друге еще в самом начале этих произведений. Бахтин пишет: «Всепоглощающему сознанию героя автор может противопоставить лишь один объективный мир – мир других равноправных с ним сознаний» (там же, с. 255). Но не делает ли все это и сам герой в самом себе, в своем сознании, когда ведет бесконечные внутренние диалоги с воображаемыми, но от этого отнюдь не менее реальными собеседниками – со-героями, наделенными абсолютной для-него-объективностью? Тогда идея полифонии не есть ли заимствование Бахтиным у героев Достоевского ощущения многоголосия в своих головах? Не редукционизм ли это, переносающий свойства части на целое?

Конечно, полной идентичности полифонизма, многоголосия в сознании героев и полифонизма произведения как целого быть не может: герой, в отличие от автора, вынужден отвечать на вопросы внутренних голосов. В каком-то смысле эти голоса как точки зрения других более активны, чем сам герой. Они навязчиво теребят сознание, заставляют героя отвечать на ими поставленные вопросы. Поняв это, можно утверждать, что внутренняя цель героя – стремление ответить всем голосам на все их, голосов, вопросы, а судьбоносные поступки главных персонажей направлены как раз на то, чтобы прекратить этот перекрестный допрос. Многоголосие внутри сознаний героев в каком-то смысле можно назвать пассивным полифонизмом, пассивным, так как он навязан герою: последний здесь сторона претерпевающая. Тогда собственно бахтинский поли-

фонизм, очевидно, полифонизм активный, в котором герои со своими для-них-навязчивыми вопросами только извне-созерцаются, ведь автору уже давно все ясно. Бахтин пишет: «видение автора направленно именно на его (героя – А. К.) самосознание и на безысходную незавершенность, дурную бесконечность этого самосознания» (там же, с. 256). Но эти чувства «безысходной незавершенности» и «дурной бесконечности» не есть ли эстетические чувства законченности и завершенности авторов монологических романов? Значит, и «безысходность» внутренних – да и внешних – диалогов героев есть чисто авторская оценка их, и оценка чисто художественная.

Действительно, собственные искания герой никогда не оценит как «безысходно незавершенные» и «дурно бесконечные». Для героев всегда в заданности существуют окончательные, требующие лишь своего нахождения – а следовательно, эти искания завершающие, – ответы. Тем не менее Бахтин упорно настаивает на «равноправной диалогической позиции» автора по отношению к герою (см. там же, с. 280), а «для самого себя Достоевский никогда не оставляет смыслового избытка» (там же, с. 281). Но как же могут быть равноправными собеседники, один из которых (автор) ничего, собственно, не ждет от реплик другого (героя), то есть все общение характеризует в качестве безысходного и дурного?

По Бахтину, «бесконечная незавершенность» внутренних диалогов героев, их, как он говорит, *perpetuum mobile* сознания есть следствие свободы, дарованной автором, и в этом и состоит новаторство Достоевского-художника, его отличие от всех прочих романистов монологического типа. Но опять же такого рода авторски-читательское участие в ник-чему-не-приводящих (не имеющих исхода) изменениях есть смысловое извне-созерцание, то есть созерцание эстетическое, неотличимое от созерцания до конца известной жизни героя автором монологического романа. Если монологизм Тургенева и Толстого есть статическое завершение, только-авторски словесным целым, то диалогизм Достоевского, без явно-авторских слов, есть завершение динамическое: уже нечего ждать от такого рода вечного кружения «геройских» рефлексий. Суть в обоих случаях остается одной: автор ничего не ждет от героя, тем самым, создавая основу созерцанию самодовлеющего себе, успокоенного бытия.

Тот же автор, которым претился Бахтин, автор, явно или неявно вопрошающий своих героев, слова которого они слышат, у Достоевского играет чисто вспомогательную функцию: а именно как лицо, провоцирующее большую открытость героев. Этот явный автор своего рода технический прием для лучшего показа человека в человеке или, скорее, множества людей в человеке; он тот же персонаж, ничего общего с творцом не имеющий. Последний же (невидимый и бессловесный автор-

художник) и есть истинный созерцатель душ героев, вскрытых психологическими вивисекциями Достоевского.

Но в этой позиции успокоенного созерцания безысходных диалогов героев бахтинскому автору-читателю трудно удержаться. Всегда есть опасность перейти с эстетического на этический уровень отношения к героям, ввязаться в спор с ними. Поскольку своих, только-авторских, принципиально недоступных, неизвестных героям, слов нет у Достоевского, то значит, необходимо в самих словах героев найти нечто, героям недоступное, но могущее упрочить активность авторски-читательского созерцания. Можно и по-другому поставить вопрос: если все словесное множество в произведениях распределено между героями, то каким образом читателю занять внеположную, чисто художественную позицию? С помощью чего осуществить эстетический переход от акта вживания в героя – в его внутреннее многоголосие – к акту, это многоголосие извне-созерцающему и, далее к чувству полифоничности?

Двуголосое слово – вот та конструкция, тот материал, то орудие свершения, завоевания устойчивой эстетической позиции. Уже самим актом приписывания принадлежности к слову как его автора, так и его адресата Бахтин увеличивает его, слова, весомость, ставит его над героями. Слово здесь становится не только фокусом, в котором в макро- и микро-диалогах сходятся два (а то и больше) сознания, но и тем, в чем эти сознания локализованы, объемлются им. Слово из знака, указующего путь эмпатического постижения внутренних миров, становится собственно материалом, то есть орудием (см. «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве») эстетического свершения. Помещение в одно слово нескольких сознаний – чисто наша, читательская, конструкция: ее на самом деле нет, как нет двуголосых слов. Но как раз именно поэтому в данном искусственном образовании (в двуголосости) мы можем прочувствовать в максимальной степени свою избыточно-художественную, творческую активность. Без этого только после прочтения всего произведения возможна постановка читателем себя вне этого произведения-как-целого, то есть возможна собственно эстетическая позиция. Здесь же, в двуголосости, художественное созерцание осуществляется ежемоментно, как сказал бы Бахтин – «внутриатомно», то есть в каждом слове романа или повести, ибо в каждом слове читатель чувствует себя творцом. Держа в уме идею многоголосия, осуществленную в каждом слове, ища и находя в последнем голоса множества персонажей, читателю приходится становиться активным. Такое принуждение к активности в созидании двуголосости (именно созидании, ибо, как мы пытались показать, никакой в прямом смысле двуголосости в тех, рассмотренных Бахтиным, типах слов, нет) выталкивает читателя из этического поля в пространство эстетическое, художественно-активное.

И в этом смысле Бахтин, как в свое время было нами продемонстрировано в комментарии к его работе «К философии поступка» (4), последовательный субъективист, творящий эту свою созидательно-утверждающую активность и одновременно сознающий себя таковым. Там мы писали «Следовательно, мы вынуждены признать, что последней, метафизической, основой события-бытия и шире, всего бахтинского мира поступка, является человек, вернее, его всеутверждающее «я». Все сущности, понятия, категории, стороны и моменты мира, событий, самого человека укореняются в этом онтологическом основании. Как бы ни был странен этот вывод – странен для понимания Бахтина как творца философии диалога, философии встречи, философии карнавала и прочих разновидностей философии полифонизма, – вывод о том, что истинно-сущим в философской антропологии мыслителя в том виде, как она предстает перед нами в работе «К философии поступка», является творчески утверждающее я, – нам приходится согласиться с этим» (указ. соч., с. 66-67).

Все эти выводы приложимы и к настоящей статье. И здесь «двуголосость» – только средство, орудие осознающей себя активности, помогающее этой активности сознавать себя таковой. Метафорически говоря, двуголосость дает читателю возможность заточить своего рода этических бесов Достоевского – его героев – в материальную оболочку – пусть и выдуманного – двуголосого слова, не дает им вселиться в читательскую душу, захватить его, не позволяет мучить последнее неразрешимыми моральными проблемами. Двуголосость возвращает читателю его, читателя, творческую, эстетическую, своего рода божественную, активность, утерянную при бесконечном скитании по лабиринтам душ героев Достоевского. В этом и заключается эстетический экзорцизм Михаила Бахтина.

Л и т е р а т у р а

1. *Бахтин М. М.* Проблемы творчества // Поэтики Достоевского. Киев, 1994.
2. *Бахтин М. М.* Работы 20-х годов. Киев, 1994.
3. *Калыгин А. К.* Дialeктичность эстетической деятельности // Русский филологический вестник. Москва. 1996. Том 81, № 1.
4. *Калыгин А. К.* От термина к онтологии: субъективная метафизика М. Бахтина // Терминоведение. Москва. 1993, №3.