***Л. В. Саввина***

# МЕХАНИЗМЫ СЛУШАТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА XX ВЕКА

*Работа представлена кафедрой теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории.*

*Любое произведение искусства является носителем информации. В то же время каждый культурный феномен кодирует сообщение в языковых средствах, отражающих специфику данного вида искусства. В связи с индивидуализацией средств выражения в XX в. во всех видах искусства проявляется тенденция к информационной изоляции – шифровке смысла, не лежащего на поверхности. Для композитора, передающего сообщение слушателю, первостепенное значение имеет не просто факт количества нарушений тех языковых норм, которые он использует в произведении, а насколько они значимы для слушателя и нацелены на него.*

*В зависимости от различных обстоятельств (социокультурных, нравственных, эстетических ориентиров) слушатель может строить свои собственные гипотезы относительно расшифровки конкретного текста, проявляя «встречные инициативы». Опираясь на семиотические исследования, автор статьи предпринял попытку выделить этапы слушательского восприятия музыкального произведения XX в. через определение кодов и субкодов.*

***Ключевые слова:*** *музыкальный текст, код, базовый словарь, контекстуальные и ситуативные предпочтения, общие и интертекстуальные фреймы.*

***L. Savvina***

# MECHANISMS OF LISTENING PERCEPTION OF 20$^{TH}$-CENTURY MUSICAL TEXT

*Any work of art is an original bearer of information. At the same time every cultural phenomenon codes a message through the linguistic means reflecting the specific character of the given work of art. In connection with the individualisation of expressive means in the 20$^{th}$ century the tendency to informational isolation appears in all kinds of art – the so-called ciphering of the sense that is not lying on the surface. Not only the quantity of breaches of those linguistic norms, which a*

*composer, transferring a message to the listener, uses in his work, is of primary importance for the composer, but to what extent they are important for the listener and aimed at him.*

*Depending on various circumstances (socio-cultural, moral, aesthetic, etc.) the listener can form his own hypotheses concerning deciphering of the concrete text, revealing his cross-initiatives. Resting upon the semiotic investigation, the author of the article tried to mark out the stages of the listener's perception of a 20th-century musical composition through the definitions of codes and subcodes.*

***Key words:*** *musical text, code, basic vocabulary, contextual preferences, situational preferences, general and intertextual frames.*

Искусство XX в. характеризуется переходом от культуры, тесно связанной с естественнонаучными открытиями и уходящей в прошлое, к культуре электронных коммуникаций, основанных на системе взаимодействия знаковых средств. Новый виток спирали развития средств общения с неизбежной остротой ставит проблему необходимости использования знаковых систем на новом уровне осмысления.

Любое произведение искусства, в том числе и музыкальное, является носителем информации. В то же время каждый культурный феномен кодирует сообщение в языковых средствах, отражающих специфику данного вида искусства. Тем самым затрудняется характер общения, что приводит к ослаблению коммуникативных связей. Тенденция к информационной изоляции – шифровке смысла, не лежащего на поверхности, в XX в. проявляется во всех видах искусства – музыке, живописи, поэзии, литературе.

В художественном произведении информация, имеющая дело с количественной характеристикой тех или иных событий, становится объектом качественной характеристики, предполагающей ценностное значение. Действительно, для композитора, передающего сообщение слушателю, первостепенное значение имеет не просто факт количества нарушений тех языковых норм, которые он использует в произведении, а насколько они значимы для слушателя и нацелены на него. Поэтому когда мы сталкиваемся с проблемой передачи информации от композитора к слушателю (или автора литературного, поэтического, живописного, театрального, кинематографического произведения читателю, зрителю), теория информации тесно соприкасается с теорией коммуникации, ориентирующей адресата на смысловое содержание сообщения. Стандартная модель коммуникации в теории информации выглядит следующим образом: Отправитель – Сообщение – Адресат. Однако данная модель не описывает встречного взаимодействия отправителя и адресата. В зависимости от различных обстоятельств (социокультурных, нравственных, эстетических ориентиров) слушатель может строить свои собственные гипотезы относительно расшифровки конкретного текста, проявляя «встречные инициативы».

Как известно, любое художественное произведение, в том числе музыкальное, имеет двусторонние связи, возникающие между отправителем и получателем информации: текст способствует расширению кругозора слушателя (читателя, зрителя). При этом существует множество приемов, заставляющих воспринимающего включать механизмы памяти, например, в полистилистических произведениях от слушателя требуется определенное знание музыки, на которую ссылается композитор. В свою очередь, слушатель воспитывает композитора, заставляя его учитывать вкусы аудитории. Например, если слушательский уровень очень высок, то сочинения, не отвечающие критерию высокой эстетической оценки, могут быть подвергнуты резкой критике.

Поскольку индивидуальная для каждого сочинения техника композиции XX в. становится знаком, несущим информацию о форме выражения и форме содержания, то что должен знать слушатель и насколько он осведомлен в знании музыки, которую пришел

слушать? Семиотические исследования текста свидетельствуют о том, что «хорошо организованный текст, с одной стороны, предполагает определенный тип компетенции, имеющей, так сказать, внетекстовое происхождение, но, с другой стороны, сам способствует тому, чтобы создать – собственно текстовыми средствами – требуемую компетенцию» [3, с. 19]. Например, «Формы в воздухе» Лурье, написанные под впечатлением творчества Пикассо, предлагают слушателю текст, рассчитанный на музыканта, осведомленного в вопросах живописи, способного оценить приемы кубистической манеры письма. Об этом свидетельствует необычная нотная графика. В ней переданы специфические приемы наплывов различных геометрических фигур – треугольников, квадратов, прямоугольников. В то же время перевод живописного языка на музыкальный передает впечатления специфическим образом: сквозь призму рафинированно-утонченного восприятия. Слушатель, не знакомый с партитурой композитора, вряд ли может идентифицировать предлагаемый текст с конкретными живописно-зрительными образами. Сама музыка, развиваясь в пространстве, имеет точки соприкосновения с импрессионизмом Дебюсси и рафинированным стилем позднего Скрябина. Как отмечает Т. Левая, «“Формы в воздухе” воспринимаются своеобразной кубистической версией скрябинской традиции» [2, с. 142]. Перед слушателем предстает одна из нереальных картин, которую трудно выразить в словах: она навеяна музыкой, ее атмосферой расплывчатой, словно растворившейся в дымке воспоминаний. Здесь переданы сложные живописно-музыкальные впечатления, в которых воспоминание о Пикассо причудливым образом сочетается с воспоминанием о Скрябине. Иными словами, содержание раскрывается через особую, специфическую форму, возбуждающую у исполнителя (а отнюдь не слушателя) определенную форму звукового выражения, заключающуюся в особом расположении фактурных планов. Благодаря специфической рифме планов фактуры исполнитель может представить себе геометрические фигуры, которые, согласно замыслу композитора, должны возбудить в нем определенные эмоциональные реакции. Таким образом, произведение провоцирует исполнителя к диалогу с Пикассо. Что же касается слушателя, то ему предлагается текст, имеющий точки соприкосновения с поздними сочинениями Скрябина, в частности, фортепианными прелюдиями ор.74.

В некоторых случаях музыкальные тексты XX в. содержат явную информацию о том, к какому типу слушателей она адресована. Например, в рекламном слогане, песенке, логотипе происходит предельное упрощение гармонии (как и всех других элементов языка): в противном случае такая реклама вряд ли найдет отклик у массового слушателя (потребителя). Хорошо известно, что популярные жанры – вальсы, марши, шлягеры не содержат сложных аккордов. Иначе обстоит дело с академической музыкой. Как правило, каждый современный композитор, формируя на протяжении всего творчества собственный индивидуальный код, воспитывает своего слушателя. В этом смысле на смену типу массового слушателя в XX в. приходит тип индивидуализированного слушателя.

В отличие от автора литературного текста, апеллирующего не только чувствами, но и фактами, не принадлежащими ему одному, композитор передает, как правило, переживания, принадлежащие ему, пытаясь найти отклик у идеального слушателя. Поэтому музыка, в отличие от литературы, – искусство, обращенное к личностным чувствованиям, и в этом смысле глубоко интимное. В этой связи возникает и другое принципиальное отличие музыки и литературы. Книги, написанные от первого лица, заставляют наивного читателя поверить в то, что «Я» в тексте – это сам автор. По этому поводу У. Эко приводит ссылку на П. Вудхауза, написавшего от первого лица мемуары собаки.

В музыкальном произведении, не опирающемся на слово или визуальный образ, всегда сообщение идет от первого лица, выражающего авторское «Я» через всю систему формы выражения. Поэтому для точной передачи музыкального сообщения особое зна-

чение приобретает проблема коммуникативной установки на слушателя. Каким же себе представляет композитор слушателя, способного понять замысел композитора, и как происходит перевод авторского кода в сознании слушателя?

Общеизвестно, что для уяснения авторского замысла от слушателя требуется неоднократное, а в некоторых случаях бесконечное множество прослушиваний музыкального произведения. Такое прослушивание, с одной стороны, позволяет заполнить смысловые пробелы: пройти последовательно сквозь «черный ящик», восстанавливая недостающие звенья. С другой стороны, музыкальный текст требует от слушателя активных мыслительных действий: вовлекая в лабиринт, только лишь намекая на какие-то известные символы, знаки, а не расшифровывая их, призывает к поиску выхода.

Подобное восприятие музыкального произведения имеет много общего с восприятием литературного текста. По мнению У. Эко, «...текст – механизм ленивый, требующий, чтобы читатель выполнял за него львиную долю работы» [3, с. 31]. Процесс перевода плана выражения в план содержания, происходящий в сознании слушателя, можно представить в виде иерархической лестницы, поэтапно проясняющей смысл музыкального произведения. В этой связи обратимся к концепции У. Эко о роли читателя литературного текста, согласно которой такой перевод осуществляется поэтапно через описание кодов и субкодов [3]. Всего выделяется семь этапов, в которых определяются: 1) базовый словарь; 2) правила кореференции; 3) контекстуальные и ситуативные предпочтения; 4) риторическое и стилистическое гиперкодирование; 5) общие фреймы; 6) интертекстуальные фреймы; 7) идеологическое гиперкодирование.

Этапы познания текста позволяют проследить постепенный процесс, при котором слушатель, вынимая из словарного запаса интонации-лексемы, наделяет их смыслом. В то же время сложность декодирования известных лексем заключается в том, что апробированные слухом интонации приобретают контекстуальный смысл.

*Базовый словарь* предполагает выделение основных оборотов речи с целью актуализации грамматических и синтаксических свойств лексем. Так, в сочинении «Формы в воздухе» А. Лурье синтаксические единицы музыкального текста интерпретируются композитором как своеобразные формы пластического звучания, как «абстрактные существа» с особыми свойствами. Подобное восприятие формы можно найти у В. Кандинского, для которого треугольник, квадрат, круг, ромб, трапеция обладали специфическим «духовным ароматом». Например, желтый цвет сильнее выявляет свою специфику в треугольнике, а синий наиболее ярко обнаруживает глубину в круге [1].

Определенным настроем или ориентиром для базового словаря может служить название произведения. Например, «Вопрос, оставшийся без ответа» Ч. Айвза дает установку на семантические свойства музыкального материала. Слушателю предлагается нарратив, содержанием которого становится процесс говорения, в котором заглавной становится тема вопроса. Каким будет конкретно сам вопрос, слушатель не знает, так как не знает, какие из потенциальных свойств вопроса будут актуализированы в предлагаемом произведении.

*Правила кореференции.* Под кореференцией понимаются такие ситуации, «когда в тексте разные выражения (в частности, слова) или разные вхождения одного и того же выражения имеют один и тот же референт (относятся к одному и тому же объекту)» [3, с. 464]. На данном уровне происходит трансформация поверхностных структур в глубинные в пределах одного проведения темы. Если в процессе слушания возникает неоднозначность кореференции, то слушатель ожидает разъяснений от последующего развития темы. Так, открывающая сочинение Ч. Айвза тема не связана с основной сюжетной линией, обозначенной в названии. Вместо темы-вопроса в партии струнных инструментов излагается нисходящий тетрахорд, стилизованный в духе строгой полифонии. Выдержанное четырехголосие, неспешное ритмическое развитие и медленный темп (Largo

molto sempre), специфическая диатоническая гармония, основанная на чередовании мажорных и минорных трезвучий, настраивают слушателя на образ, лишенный каких-либо страстей и противоречивых сомнений.

*Контекстуальные и ситуативные предпочтения.* Согласно У. Эко, «контекстуальные предпочтения устанавливаются до появления текста тем семантическим механизмом, который мы называем *энциклопедией,* и они лишь потенциально присутствуют в каждом данном тексте» [3, с. 38]. Для слушателя музыкального произведения контекстуальные предпочтения связаны с возможностью обнаружить известный ему мелодико-ритмический, звуковысотный и т. д. код в сочетании с другим кодом. Одна из задач слушателя – активизировать свой энциклопедический словарь, отсылающий не только к данному тексту, но и другим знакомым ему текстам. Возникающий процесс сравнения контекстуальных кодов с известными кодами У. Эко называет интертекстуальной компетенцией. Рафинированные, утонченные эмоции «Форм в воздухе» отсылают слушателя к сочинениям Скрябина, заставляя активизировать словарь, наполненный изысканными «оборотами речи» и специфичной звуковысотной лексикой, основанной на эффекте «длящегося времени».

Ситуативные предпочтения позволяют соотнести акт высказывания данного сочинения с внешними обстоятельствами. Так, текст «Вопрос, оставшийся без ответа» отсылает к музыкальным сочинениям типа «Отчего?» Шумана, «Отчего?», «Зачем?» Чайковского. В то же время у Айвза постановка вопроса – в отличие от Шумана и Чайковского – не предполагает ответа, о чем слушатель узнает из названия, настраиваясь на ситуацию развертывания плана содержания в ином русле.

*Риторическое и стилистическое гиперкодирование.* В вербальной речи существуют обороты типа «Давным-давно», позволяющие читателю сразу же понять, что, во-первых, повествование будет совершаться вне исторического времени, во-вторых, оно совершается вне реальности, и, в-третьих, основано на вымысле. К правилам гиперкодирования относятся и законы жанра. Так, в начальной теме сочинения «Вопрос, оставшийся без ответа» слушатель без труда определяет жанровые элементы хорала, основанного на гармонизации верхнего тетрахорда, подчеркивающего окраску трезвучий G dur и C dur. Чтобы не вводить слушателя в заблуждение, чтобы он «не перепутал» текст XX в. с текстом, исторически дистанцированным, Айвз делает ремарку con sordini, придающую теме призрачный, нереальный, вневременной характер. В памяти воскрешаются известные мелодико-гармонические обороты в соответствующем жанровом ключе. Тема звучит настолько самодостаточно, что Айвз знает: его Слушателю не потребуется дополнительная информация об этой эпохе.

*Выводы на основе общих фреймов.* В семиотике понятие фрейма введено М. Минским, согласно которому фрейм является своеобразной формой знаний о мире, или схемой записи какой-либо типовой ситуации, например, фрейм «школа» предполагает наличие слов «учитель», «ученик», «директор», «завуч», «перемена» (в значении перерыва между занятиями) и типовых действий: «учить уроки», «ходить в школу», «пропускать занятия» и т. д. Таким образом, фрейм является потенциальным текстом с определенными жизненными ситуациями.

Произведение Айвза дает установку слушателю на определенный фрейм «вопрос», которому свойственны определенные звуковысотные коды, объединенные такими понятиями, как восходящее мелодическое движение, повтор в конце фразы (мотива) одного звука, создающее ощущение неопределенности, наличие хроматизмов, эллиптических оборотов, гармонической неустойчивости. Например, у Шумана преобладающей становится гармония доминанты, у Чайковского подчеркиваются эллиптические обороты. У Айвза, композитора XX в., тема вопроса появляется после проведения хорала. Несмотря на явное различие интонаций вопроса у Айвза и его предшественников, слушатель вполне отчетливо может сопоставить имеющийся базовый словарь с контекстом.

Экспрессивность вопроса заостряется наличием двух септим (нисходящей уменьшенной и восходящей большой), двух малых терций (нисходящей и восходящей) и скрытых на расстоянии двух малых секунд (cis-c, e-es). В интонационном составе мотива вопроса нетрудно заметить опору на апробированное временем мощное средство драматической музыки: уменьшенный вводный септаккорд. Таким образом, экспозиционный раздел произведения Айвза вполне традиционен: в нем слушатель распознает фрейм «вопрос» и сопутствующие ему музыкальные «ситуации», позволяющие психологически настроиться на дальнейшее напряженное развитие музыкального действия.

*Выводы на основе интертекстуальных фреймов.* Прослушивание музыкального произведения зависит от опыта слышания других музыкальных текстов. По определению У. Эко, «*Интертекстуальная компетенция...*может рассматриваться как особый случай гиперкодирования; она создает свои собственные интертекстуальные фреймы (которые зачастую отождествляются с правилами жанра)» [3, с. 43]. В чем же новизна музыкального текста Айвза? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо погружение в план развертывания мысли. Этот план, называемый драматургическим, обусловлен действиями трех персонажей: два из них уже были охарактеризованы как хорал эпохи строгой полифонии и тема романтического вопроса. Третий персонаж представлен токкатно-скерцозной темой с типично заостренными интонациями, диссонирующей вертикалью, в основе которой аккорды секундового и квартового строения, свойственные музыке XX в. Это действующее лицо появляется значительно позже первых двух и противопоставляется им в плане развертывания времени. Если две предыдущие темы от начала до конца идут в одном темпе Largo molto sempre, то третья тема как бы постепенно набирает ускорение, проходя темповые градации Adagio, Andante, Allegretto, Allegro, Allegro molto, Allegro accellerando to Presto, Molto agitando с последующим переходом в алеаторическое заключение. Таким образом, каждая из трех тем обладает общими фреймами, которые, в свою очередь, могут быть дешифрованы с помощью интертекстуальной информации.

Обратимся к характеристике общих фреймов сочинения Айвза. Первый фрейм хорал на основе гармонизации тетрахорда предполагает характеристики, связанные со словами «носитель средневековой культуры», «теоцентрический взгляд на мир», «преобладание внеличного над личным», которым соответствуют музыкальные термины «строгое голосоведение», «равноправие голосов без выделения ведущего голоса», «последовательность трезвучий I, III, IV и V ступеней».

Второй фрейм мотив вопроса включает в себя комплекс таких понятий, как «сомнение», «внутренняя противоречивость», «личностный характер», что свидетельствует о культуре романтизма, которым соответствуют термины «мелодические ходы на широкие интервалы», «никнущие в конце фразы нисходящие интонации», «хроматизмы», «гармоническая неустойчивость».

Третий фрейм становится носителем культуры XX в., включающий в свою орбиту комплекс таких понятий, как «дисгармоничность сознания», «ускоренный бег времени», «гротеск», «разрушение», которым соответствуют термины «дисгармония», «диссонанс», «ритмическая и метрическая свобода».

Выделенные общие фреймы становятся базой (или схемой) для характеристики интертекстуальных фреймов, которые обусловлены правилами и спецификой жанра, что способствует созданию текстов с более ограниченными фреймами. В случае с Айвзом мы ограничены жанром камерной музыки, написанной для 4 флейт (или по выбору исполнителя 4 гобоев, 4 кларнетов), солирующего инструмента трубы (или по выбору исполнителя английского рожка), и струнных инструментов (скрипки I, II, альта, виолончели и контрабаса). В связи с этим слушатель извлекает из запасов своей памяти интертекстуальные фреймы, связанные с кругом понятий, входящих во фрейм «камерный жанр».

Если попытаться выделить интертекстуальный фрейм «звукоорганизация камерного жанра», то он включает еще меньше средств, чем общий фрейм. На интертекстуальном уровне определить круг значений данного фрейма становится весьма затруднительным, однако, отталкиваясь от жанровых характеристик участвующих персонажей, можно предположить, что для темы, основанной на нисходящем тетрахорде, опирающемся на хорал, фрейм «звукоорганизация камерного жанра» будет включать «четырехголосие» (по аналогии с голосами сопрано, альт, тенор, бас), «мажорные и минорные трезвучия». Для темы вопроса фрейм «звукоорганизация камерного жанра» будет включать «переченье голосоведения», «расслоение голосов музыкальной ткани».

*Идеологическое гиперкодирование.* Данное понятие связано с восприятием текста в зависимости от нравственно-идеологических пристрастий слушателя, которое может привести либо к полному отрицанию произведения, либо к его признанию. Нравственно-идеологические пристрастия слушателя находят свое проявление всегда, даже в тех случаях, когда он не осознает их. Например, слушатель произведений Скрябина, которому импонирует изысканная, красочная звуковая палитра композитора, будет полностью согласен с его системой кодового механизма, тогда как слушатель, не воспринимающий Скрябина, пойдет дальше по пути нравственно-идеологического анализа этой системы с целью ее «разоблачения».

На основе выделенных этапов, связанных с характеристикой кодов и субкодов, их последовательного декодирования в сознании слушателя, определим глубинный слой плана содержания сочинения Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа». Для установления базового словаря следует принять во внимание заданный в названии произведения «семантический маркер» (У. Эко). В нем заключена альтернатива объектов, в результате которой опровергается альтернатива второго объекта. Возникающий топик можно обозначить как «вопрос, не имеющий ответа» или «вопрос, на который нет ответа» (под топиком понимается тема определенного фрагмента вербального текста). Данный «семантический маркер» наиболее отчетливо обнаруживается в противопоставлении трех звуковысотных кодов: 1) средневекового, 2) романтического, 3) современного, каждый из которых приобретает значение символа определенной культуры. Произведение Айвза – попытка воспроизведения неоднородного текста культуры, в котором разные языки обнаруживают сложное многоголосие. Эта сложность заключается в неоднородности темпов развития музыкальных культур: механизмы средневековья и романтизма двигаются с одной скоростью, тогда как механизм культуры XX в. развивается в ускоренном темпе. Несмотря на яркий контраст звуковысотных кодов средневековья и романтизма, объединяющим началом служит временной план: обе темы, остинатно повторяясь без каких-либо изменений, становятся своеобразным символом вечности. Таким образом, антитеза прошлое – настоящее заключена в противопоставлении культурного пласта современности культурам средневековья и романтизма. Сопоставляя культуру современную и культуры, ушедшие в прошлое, Айвз пытается поставить вопрос, связанный со скрытыми симптомами болезни современной музыкальной культуры. В таком случае вопрос, вынесенный в заглавие произведения, должен быть скорректирован слушателем следующим образом: «Почему столь дисгармоничен XX век и в чем причина болезни?». Вполне возможно, что название сочинения имеет и семиотическую интерпретацию, подтверждающую мысль У. Эко: «…создавая мир, заключающий в себе мириады событий и персонажей, невозможно рассказать об этом мире все до конца. Можно лишь дать общий очерк и затем попросить читателя заполнить многочисленные пробелы...Текст, в котором излагалось бы все, что воспринимающему ему человеку надлежит понять, обладал бы серьезным недостатком – он был бы бесконечен» [4, с. 9].

Выделенные этапы слушательского восприятия взаимосвязаны между собой, поэтому движение от одного к другому

может совершаться в обоих направлениях. Такая двусторонняя связь позволяет корректировать возникшие в процессе восприятия контекстуальные и ситуативные предпочтения, общие и интертекстуальные фреймы, риторическое, стилистическое и нравственно-идеологическое гиперкодирование. Иными словами, в процессе прослушивания произведения слушатель, заполняя многочисленные пробелы, формирует музыкальную энциклопедию и устанавливает свои собственные коды, с помощью которых происходит дешифровка композиторского кода. В этой способности слушателя к декодированию заключается его творческая инициатива. Однако у каждого слушателя в зависимости от его творческой способности возникает определенная мера понимания произведения, дающего разным слушателям разную информацию.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ


1. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука-классика, 2006. 240 с.
2. *Левая Т.* Скрябин и художественные искания XX века. СПб.: Композитор, 2007. 184 с.
3. *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: Symposium; М.: Издательство РГГУ, 2005. 502 с.
4. *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Symposium, 2003. 285 с.


## REFERENCES


1. *Kandinsky V.* Tochka i liniya na ploskosti. SPb.: Azbuka-klassika, 2006. 240 s.
2. *Levaya T.* Skryabin i khudozhestvennye iskaniya XX veka. SPb.: Kompozitor, 2007. 184 s.
3. *Eko U.* Rol' chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta. SPb.: Symposium; M.: Izdatel'stvo RGGU, 2005. 502 s.
4. *Eko U.* Shest' progulok v literaturnykh lesakh. SPb.: Symposium, 2003. 285 s.