УДК 821.161.1-3

Н.А. Хренов
Москва

ТВОРЧЕСТВО А. ТАРКОВСКОГО КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН*

Цитирование: *Хренов Н.А.* Творчество А. Тарковского как культурологический феномен // Наследие. 2024, № 1 (24). – С.43–50.
DOI: https://doi.org/10.31119/hrtg.2024.1.2

Citation: Hrenov N.A. *Tvorchestvo A. Tarkovskogo kak kul'turologicheskij fenomen* [The creative work of A. Tarkovsky as a cultural phenomenon] // *Nasledie* [Heritage]. 2024, No. 1 (24). – Pp.43–50.
DOI: https://doi.org/10.31119/hrtg.2024.1.2

В своем фундаментальном труде по социодинамике культуры П. Сорокин доказывал, что в XX в. заканчивается большой цикл в истории культуры и развертывается смена типов культуры. Культура чувственного типа, возникшая еще в эпоху Ренессанса, уступает место альтернативной культуре. П. Сорокин называет ее, в соответствии с платоновской терминологией, культурой идеационального типа. Как же эту новую культуру идентифицировать и обнаружить ее признаки? Она уже существует или же это дело будущего? Известно, что общекультурным процессам предшествует рождение новых художественных форм. Свидетельствует ли история искусства XX в. о том, что в ее границах рождаются формы, предвосхищающие альтернативный тип культуры? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо вчитаться в суждения П. Сорокина о существовавших в прошлом и существующих в настоящем типах культур, а затем обратиться к опыту искусства прошлого столетия. Задача – не из простых. Ведь эксперимент с социализмом в Советской России привел к нарушению преемственности в движении русской культуры, что затрудняет выявление в искусстве XX в. признаков, свидетельствующих о предвосхищении в нем альтернативной культуры. Чтобы решить задачу, необходимо отдавать отчет об эстетике возникшего еще на рубеже XIX–XX вв. художественного направления, известного как символизм и теургическая, или религиозная, философия как значимые явления российской культуры, а они-то и были перечеркнуты идеологическими императивами. Но русская культура уже во второй половине XX в. свидетельствовала о том, что принцип преемственности в культуре восстанавливается, а эстетика символизма и идеи теургической философии возрождаются в творчестве кинорежиссера А. Тарковского. Символические формы мышления, характерные для его фильмов, являются уже признаками культуры идеационального типа.

Ключевые слова: *А. Тарковский, дискурс А. Тарковского, П. Сорокин, культура чувственного типа, культура идеационального типа, М. Фуко, символизм, те-*

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-01588, https://rscf.ru/project/24-28-01588/; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

© Хренов Н.А., 2024

ургия, теургическая философия, религиозная философия, П. Шрейдер, Р. Штайнер, И. Евлампиев, трансцендентальный стиль, принцип преемственности.

Hrenov N.A. The creative work of A. Tarkovsky as a cultural phenomenon
In his fundamental work on the sociodynamics of culture, P. Sorokin argued that in the twentieth century a large cycle in the history of culture ends and a change in types of culture unfolds. The culture of the sensual type, which arose in history back in the Renaissance, gives way to alternative culture. P. Sorokin calls it, in accordance with Platonic terminology, an ideational type culture. How can this new culture be identified and its signs detected? Does it already exist or is it a matter of the future? It is known that the general cultural processes are preceded by the birth of new artistic forms. Does the history of 20th-century art suggest that forms anticipating an alternative type of culture are born within its borders? To answer this question, it is necessary to read P. Sorokin's judgments about the types of cultures that existed in the past and those that exist in the present, and then turn to the experience of art of the last century. The task is not an easy one. After all, the experiment with socialism in Soviet Russia led to a violation of continuity in the movement of Russian culture, which makes it difficult to identify signs in the art of the twentieth century that indicate the anticipation of alternative culture in it. To solve the problem, it is necessary to give an account of the aesthetics of the artistic trend that arose at the turn of the 19th-20th centuries, known as symbolism and theurgic or religious philosophy as significant phenomena of Russian culture, and they were crossed out by ideological imperatives. But Russian culture already in the second half of the twentieth century testified that the principle of continuity in culture is being restored, and the aesthetics of symbolism and the ideas of theurgic philosophy are being revived in the work of film director A. Tarkovsky. The symbolic forms of thinking characteristic of his films are already signs of an ideational type of culture.
Key words: *A. Tarkovsky, A. Tarkovsky's discourse, P. Sorokin, culture of the sensual type, culture of the ideational type, M. Foucault, symbolism, theurgy, theurgic philosophy, religious philosophy, P. Schrader, R. Steiner, I. Evlampiev, transcendental style, the principle of continuity.*

В дискуссиях, проводимых искусствоведческой группой «Европейский символизм и модерн», членом которой является и автор этой статьи, нередко задавался вопрос: можно ли в современном искусстве, в частности в искусстве рубежа уже XX–XXI вв., фиксировать продолжение возникшего более столетия тому назад символизма как художественного направления, и если можно фиксировать, то в каких конкретно произведениях и в творчестве каких художников это проявляется? На этот вопрос мы и постараемся ответить. В этом нам поможет концепция П. Сорокина, доказывавшего, что в XX в. человечество входит в переходную эпоху. Заканчивается цикл становления типа культуры, который начинается с эпохи Ренессанса и который П. Сорокин называет культурой чувственного типа. Возникает ситуация смены культурных типов. Мы становимся свидетелями и участниками, а может быть, и творцами новой культуры. Но идентифицировать ее, как оказывается, непросто. Может быть, она уже существует и нам трудно ее еще узнать, а может быть, это дело будущего. Но поскольку все такие переходы совершаются первоначально в искусстве, то, может быть, именно в нем уже появились и художники, и целые художественные направления, что являются предвестием культуры нового типа. С этой точки

зрения нам оказывается интересно такое художественное явление, как символизм, как и следование традиции символизма некоторыми современными художниками. Чтобы продемонстрировать это, мы остановимся на творчестве кинорежиссера А. Тарковского. Но начнем с философии, влияние которой на символизм бесспорно. А к этой философии сами философы сегодня обращаются. Так, О.А. Жукова в книге «Творчество и религиозность в русской культуре. Философские исследования» [Жукова, 2022] возвращает нас к русской религиозной философии рубежа XIX–XX вв., которая в это время переживала расцвет. Как известно, он был искусственно прерван. Она могла бы иметь продолжение, но этого не случилось.

Почему же был прерван? Да потому, что русская революция соответствовала теории Маркса. А Маркс был радикальным атеистом. Для него упразднение религии – одна из целей революции. Сегодня, в первых десятилетиях XXI в., спустя более чем столетие, можно задать вопрос: а была ли возможной революция при сохранении религии? А. де Токвиль, сопоставляя французскую и американскую революции, приходил к выводу: революция не предполагает упразднение религии. Но если иметь в виду Францию, то там-то как раз революция сопровождалась разрушением церкви. Автору этой статьи приходилось видеть в Южной Франции сохранившийся разрушенный в ходе Французской революции огромный собор. Судя по всему, его не реставрировали и оставили как напоминание о разрушительном пафосе революции. Русская революция развертывалась по лекалу французской революции. Не случайно Ленина называли «русским Робеспьером». В этом разрушении мы тоже преуспели.

А если революция при сохранении церкви возможна и религию можно было сохранить, то зачем она? Первый ответ: затем, чтобы не разрушалась нравственность. Что бы ни утверждал Кант, разводя религию и нравственность и делая нравственность независимой по отношению к религии, человек, лишенный Бога, создает новых богов, а они превращаются в диктаторов. Свобода, завоеванная революцией, в ходе которой отреклись от религии, оказалась мнимой. При этом разрушили и нравственность. Ну, а, кроме всего прочего, сохранение религии – это сохранение основы всякой цивилизационной самостоятельности. Религия – ментальное ядро цивилизации как самого большого человеческого сообщества. Распад религии ведет к распаду типа цивилизации. Так это и у С. Хантингтона.

Но это все жизнь, а что же в философии? В книге О.А. Жуковой есть мысль о необходимости «восстановления преемственности российской интеллектуальной традиции». Русская религиозная философия – часть такой традиции. Да, следует признать, преемственность нарушена. Это беда нашей культуры. Очень хорошо по этому поводу высказывается Г. Флоровский: «История русской культуры, вся она в перебоях, в приступах, в отречениях или увлечениях, в разочарованиях, изменах, разрывах. Все меньше в ней непосредственной цельности. Русская историческая ткань так странно спутана, и вся точно перемята и оборвана» [Флоровский, 1991, с.500]. Разрыв имел место на протяжении всей истории. XX-й в. – не исключение. Но разрывы приходится преодолевать.

А что касается символизма, то хотя он был прерван, но полностью не упразднялся. Если уж он в истории возник, то возникла и сформированная им традиция. Но десятилетия она оказывалась на положении культурного бессознательного, ожидавшего своего выхода в сознание, что и произойдет во второй половине XX в.

У О.А. Жуковой обсуждается одна из главных проблем – зависимость творчества от религиозного и философского сознания. Оно получило выражение в русской религиозной философии, которую В. Бычков называет теургической философией [Тарковский, 2008, с.240]. История русского символизма с этой философией связана. О.А. Жукова пишет: «Наша идея заключается в том, что можно выявить линию преемственности творческого опыта, связанную с постоянным возвращением (а значит, и воспроизведением) к исходному началу как взаимодействию религиозности и искусства, религиозности и философской рефлексии (умозрения). Этот принцип положен в основание создаваемой нами модели исторической динамики русской культуры» [Жукова, 2022, с.100]. Получается что-то вроде циклической логики. Конечно, соотношение творчества и религиозности в русской религиозной философии отрефлексировано. Здесь достаточно назвать работу Н. Бердяева «Смысл творчества».

В русской религиозной философии (а ее сегодня обозначают как «теургическая философия») есть два важных положения. Первое – это то, что в ней искусство, философия и религия оказываются в единстве, они взаимосвязаны. Впервые эта идея отрефлексирована романтиками и, можно сказать, стала формулой творчества. Многие романтики были одновременно поэтами, критиками, философами. Но эта формула была подхвачена символистами и стала выражать их эстетическое кредо. Второе положение теургической философии – это то, что творчество представители теургической философии склонны больше рассматривать не столько даже как создание художественных ценностей, а как творчество самой жизни, ее преображение по законам красоты и с опорой на религию. Это положение было также усвоено символистами.

Казалось бы, большевики, которые реализовывали утопический проект в жизни, как раз и творили саму жизнь, а также общество и государство. Так, реализовывалась платоновская идея о государстве как эстетическом феномене, как произведении искусства, потом эту идею повторит Гегель. Почему же это не сработало? Может быть, не сработало еще и потому, что из знакомой формулы изымалось одно слагаемое, а именно религия? Единство названных слагаемых было нарушено. Религия была отодвинута в сторону, а философия оказалась под запретом. Если она еще и сохранялась, то как оправдание утопической идеологии. Как это сказалось на состоянии культуры? А это определило новый ее разрыв, определивший положение искусства на протяжении десятилетий. И тем не менее уже во второй половине XX в. постепенно началось возрождение традиции, связанной с символизмом.

В качестве примера процесса возвращения как символизма, так и русской теургической философии в культуру мы рассмотрим творчество кинорежиссера А. Тарковского, судьба которого кое в чем повторяет судьбу некоторых символистов. Последний период его жизни заканчивается эмиграцией. Все знакомые с его творчеством знают о трудностях, связанных с восприятием и постижением его фильмов. Дискуссии о трудностях рецепции его фильмов привели к тому, что при их интерпретации стали прибегать к герменевтическим методам, о чем свидетельствует книга Д. Салынского «Киногерменевтика А. Тарковского» [Салынский, 2009]. Почему же фильмы Тарковского так сложны для понимания? Да потому, что русская культура в очередной раз оказалась в ситуации разрыва. В ее развитии отсутствовала преемственность. Новые поколения не знали русской философии конца XIX–начала

XX вв., они не знали и связанного с этой философией искусства символизма. А Тарковский возвращал искусство второй половины прошлого столетия именно к этому пласту русской культуры. У него искусство, философия и религия после многолетнего перерыва снова предстали в единстве. Ведь не случайно его кумиром оказался Достоевский, с которым в фильмах Тарковского связано много цитат и ассоциаций. Но для Тарковского был характерен также и ретроспективизм, что был присущ символистам. В его творчестве возрождалась средневековая эстетика, в том числе интерес к иконописи.

М. Фуко делил творцов на два типа: на тех, кто создает произведения, и тех, кто вызывает к жизни типы дискурсивности [Фуко, 1996, с.32]. А дискурсивность – это не только принципиально новый язык искусства, но и направленные на преображение жизни смыслы. Современный философ И. Евлампиев, который внимательно изучал феномен А. Тарковского, относит его именно к русской теургической эстетике. Он пишет: «Не имеет существенного значения степень непосредственного знакомства Тарковского с сочинениями русских философов начала века. Вся система идей не была “придумана” упомянутыми мыслителями – в ней было выражено сокровенное мировоззрение русской культуры, служившее невидимой основой большинства ее творений. Такой чуткий художник, как Тарковский, безусловно, воспринял ее через атмосферу духовных исканий, пронизывающую творчество виднейших представителей русской культуры (в первую очередь Достоевского)» [Евлампиев, 2001, с.127].

Известно, что теургическая философия и, в частности, В. Соловьев оказали огромное влияние на творчество символистов, в чем они сами признавались. А одна из тем, которая интересовала В. Соловьева – это учение гностиков. Тарковский подходил к этой соловьевской теме через Рудольфа Штайнера, пытавшегося объединить древнеиндийское учение с христианством сначала в форме теософии, а затем и антропософии. Р. Штайнер был, например, кумиром А. Белого. Им увлекался В. Кандинский. Тарковский возвращался к идеям, волновавшим художников и мыслителей Серебряного века. В планах Тарковского значится создание фильма о Р. Штайнере. В его дневнике часто мелькают записи о том, что следовало бы прочитать. В 1978 г. он записывает: «Теософ Рудольф Штайнер “Наука духа” (1930 г.) и “Каким образом достигается знание о высших мирах” (1930 г.)» [Тарковский, 2008, с.185].

На интерес Тарковского к Р. Штайнеру обратил внимание глубокий исследователь творчества Тарковского Д. Салынский. Вот его констатация: «Тарковский был начитанным человеком, к тому же специально интересовался этими вопросами (вопросами теософии и антропософии. – *Н.Х.*). Вероятно, он знал многое о подобных моделях мироздания и, безусловно, об антропософских “планах”. Он был увлечен теософией и позже антропософией, читал Якова Беме и Эмануэля Сведенборга, увлекался Нурджиевым (в котором после глубокого изучения разочаровался), планировал поставить короткометражный фильм по Рудольфу Штайнеру. Однако не следует исключать, что это мог быть и его собственный проект. Ведь подобный “чертеж” антропокосмоса представляет собой один из архетипов гностической ветви общечеловеческой культуры и вполне вписывается в общую систему архетипов, воплощенных в творчестве Тарковского» [Салынский, 2009, с.69].

Теургическая философия предполагает, чтобы художник снова был теургом, т.е. жрецом и пророком, но при этом еще и воспринимался в ипостаси мыслителя,

философа. Так воспринимали художника и символисты. Но ведь дискурс Тарковского как раз и является философским. Он – один из тех художников, которые являются одновременно художниками и философами. Это обстоятельство во многом характеризует тип дискурсивности Тарковского. На тему совмещения художника и философа в одном лице высказывался французский философ – постмодернист Жиль Делез. А что касается Тарковского, то о нем как философе написал книгу «Художественная философия Андрея Тарковского» петербургский философ И. Евлампиев. Да и для русской философии вообще характерно существование умозрения в художественных формах. И об этом писал А. Лосев. Сам Тарковский это отрефлексировал с помощью цитаты из Монтеня: «Поистине философия есть не что иное, как софистическая поэзия, – пишет он. – Разве все авторитеты древних авторов не были поэтами? Да и сами древние философы были лишь поэтами, излагавшими философию поэтически» [Тарковский, 2008, с.319].

Что касается современной философии и ее контактов с поэзией, то здесь весьма показательным является обращение М. Хайдеггера к поэзии. Это имеет отношение к Тарковскому. В его фильме «Зеркало» звучат поэтические строки его отца, известного поэта. Получается, что художественный авангард XX в. в виде символизма создавал художественные ценности, обращенные в будущее, а Тарковский возвращал к тому, что, казалось бы, уже ушло в прошлое. В средние века. Возвращал к иконописи. Да и среди его героев – древнерусский иконописец Андрей Рублев. Ведь что такое теургия? Откуда пошла эта философская традиция? Видимо, ее происхождение связано еще с обрядом. В частности, с обрядом жертвоприношения. Но разве в фильмах Тарковского герой ради создания нового космоса и возможной в нем гармонии не готов принести себя в жертву? Это особенно ощущается в его фильме «Ностальгия», в котором Доменико – двойник героя – сжигает себя ради того, чтобы достучаться до равнодушной ко всему и ублажающей свое тело в бассейне массы. Разве герой фильма «Жертвоприношение» не отрекается от всего, что ему дорого, например, от собственного дома, который он поджигает, ради спасения человечества и предотвращения угрозы атомной войны? Эти сюжеты – эхо архаического обряда жертвоприношения.

И еще о специфике дискурса Тарковского, позволяющего глубже анализировать его связь с символизмом. С некоторых пор кинематографисты применительно к кино употребляют понятие «трансцендентальный стиль», которое нам поможет расшифровать, что П. Сорокин понимал под «культурой идеационального типа», сменяющей, как он утверждал, угасающую в XX в. культуру чувственного типа. Впервые понятие «трансцендентальный стиль» употребил американский сценарист и киновед Пол Шрейдер. Он утверждал, что в кино этот стиль уже давно существует, но длительное время никому не удавалось ни осознать его, ни даже назвать. Если бы речь шла только о стиле. Осознать пока трудно новый тип культуры в целом. Когда П. Шрейдер говорит о «трансцендентальном стиле», он находит его только в кино. Но ведь в истории искусства можно отыскать много явлений, которые с этим стилем соотносимы. Среди режиссеров, которые работают в этом стиле, он называет Антониони, Росселини, Пазолини, Ренуара, Мидзогути, Бунюэля, Ренуара, Дрейера, Одзу. Конечно же, и Бергмана, и Тарковского, который многое у Бергмана заимствует. Но только вот когда П. Шрейдер перечисляет эти имена, Тарковского в списке

нет. А ведь именно он этот стиль и представляет. Почему же его имя отсутствует? Да потому, что, когда П. Шрейдер восстанавливает подлинную логику развития кино, шедевр Тарковского – фильм «Андрей Рублев» – лежал, как выражаются в кинематографическом ведомстве, на «полке». По сути, фильм был запрещен к показу. А ведь для определения того, что такое «трансцендентальный стиль» как суть творчества Тарковского, нам как раз и требуется религиозная основа творчества. Без этой основы нет и культуры идеационального типа в целом.

Конечно, «трансцендентальный стиль» не вытекает из той эстетики, которую мы называем классической, поскольку ее предметом является чувственная реальность, открытая и абсолютизируемая на том этапе европейской культуры, когда многое определял позитивизм. Тарковского же интересует не чувственная, а сверхчувственная реальность. Поэтому не случайно в откликах на его фильмы постоянно мелькает мысль о возвращении режиссера к средневековой эстетике. Отсюда и такая любовь к иконописи. Чтобы понять смысл трансцендентального, как и трансцендентного, обратимся к ответу другого кинорежиссера – Лукино Висконти, который в своем интервью на вопрос, верит ли он в Бога, отвечал так: «Да, я всегда верил. С детства. Я получил католическое воспитание. Я не ханжа, нет, конечно. И я не католик, соблюдающий догматы веры. Но я верю в Бога. Верю в некую сущность или в нечто, существующее вне нас или внутри нас самих. Я верю в таинственную силу, которая значительно больше, чем индивид. Хотя не следует исключать того, что и индивид может быть столь же велик, как эта сила» [Висконти, 1990, с.357].

Вот без этой таинственной силы у Тарковского нет ни «Соляриса», нет ни «Сталкера». Вот во власти этого самого трансцендентного, т.е. не только непознанного, но и вообще непознаваемого уже были русские художники, представлявшие на рубеже XIX–XX вв. символизм. Тарковский как философ продолжает традицию русской теургической философии, а Тарковский как художник возвращает к поэтике и эстетике символистов с их тяготением к сверхчувственному и трансцендентному. Удивительно, что одновременно и независимо от П. Шрейдера Тарковский тоже пользуется понятием трансцендентального. Это понятие мы находим в его дневнике. Там есть запись, которую он сделал после прочтения повести Стругацких «Пикник на обочине», после чего у него возник замысел фильма «Сталкер»: «Совершенно гармонической формой для меня, – пишет он, – сейчас мог бы быть фильм по Стругацким: непрерываемое, подробное действие, но уравненное с религиозным действием, чисто идеалистическое, то есть полутрансцендентальное, абсурдное, абсолютное» [Тарковский, 2008, с.129].

Конечно, дискурс Тарковского возвращает к таким традиционным аспектам искусства, как символ, миф, образ, но еще и знак. Все эти вопросы символисты обсуждали в связи со значимостью сверхчувственного. Язык мифа – это язык символов. Не случайно символисты вернулись к философским исследованиям Ф. Шеллинга о мифе. Ф. Шеллинг – философ, оказавшийся ближе остальных к мировосприятию и эстетике романтиков. Трудности с рецепцией фильмов Тарковского возникли в связи с тем, что он возвращал к символу в культуре на том этапе ее функционирования, когда под воздействием позитивизма все пытались осознать с помощью знака, возможности которого будут позднее изучены с помощью семиотики и структурализма. Об этом подробно можно прочитать у Ю. Кристевой. Когда П. Сорокин

провозглашает кризис и угасание культуры чувственного типа, а это, согласно его мысли, происходит именно в XX в., он одновременно говорит о реальности приходящей альтернативной культуры, в основе которой будут не только знаки, но и символы. Но ведь именно это впервые и провозглашали символисты, включившие в свой лексикон, кроме всего прочего, еще и культуру. Они, как теоретики и философы, были еще и культурологами. Во второй половине XX в. их идеи и подхватывает Тарковский. Таким образом, он может быть представлен и наследником символистов, и продолжателем идей русской теургической философии. Его творчество позволяет нам ощутить то, что подразумевал П. Сорокин под культурой идеационального типа.

Литература

Висконти Л. Висконти о Висконти. М.: Радуга, 1990. – 445 с.

Евлампиев И. Художественная философия Андрея Тарковского. СПб.: Алетейя, 2001. – 349 с.

Жукова О. Творчество и религиозность в русской культуре. Философские исследования. М., 2022.

Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюссерский центр «Квадрига», 2009. – 574 с.

Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1910–1986. Италия: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008.

Флоровский Г. Пути русского богословия. Киев: Христианско-благотворительная ассоциация «Путь к истине», 1991. – 600 с.

Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. – 448 с.

References

Viskonti L. *Viskonti o Viskonti* [Visconti about Visconti]. M.: Raduga, 1990. – 445 p.

Evlampiev I. *Hudozhestvennaya filosofiya Andreya Tarkovskogo* [Artistic philosophy of Andrei Tarkovsky]. SPb.: Aletejya, 2001. – 349 p.

Zhukova O. *Tvorchestvo i religioznost' v russkoj kul'ture. Filosofskie issledovaniya* [Creativity and religiosity in Russian culture. Philosophical studies]. M., 2022.

Salynsky D. *Kinogermenevtika Tarkovskogo* [Kinogermeneutics of Tarkovsky]. M.: Prodyusserskij centr «Kvadriga», 2009. – 574 p.

Tarkovsky A. *Martirolog. Dnevniki 1910–1986* [The martyrology. Diaries 1910–1986]. Italiya: Mezhdunarodnyj institut imeni Andreya Tarkovskogo, 2008.

Florovsky G. *Puti russkogo bogosloviya* [The ways of Russian theology]. Kiev: Hristiansko-blagotvoritel'naya associaciya «Put' k istine», 1991. – 600 p.

Foucault M. *Chto takoe avtor?* [What is an author?] // Foucault M. *Volya k istine. Po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznyh let* [The will to truth. On the other side of knowledge, power and sexuality. Works of different years]. M.: Kastal', 1996. – 448 p.