

АНАГРАММИРОВАНИЕ КАК ПРИЕМ ПОЭТИКИ СОКРЫТИЯ ИМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Э. А. Кравченко

Реферат. Выявлены приемы поэтики сокрытия, участвующие в формировании образности литературного произведения: аллюзии, криптонимы, псевдонимы, умышленные модификации онимов. Проанализированы аллюзии, сконструированные с помощью приемов анаграммирования собственных имен. Установлена функциональная нагруженность имен-анаграмм; указаны способы декодирования аллюзий.

Ключевые слова: аллюзия, анаграмма, апеллятив, зашифровка, игровая поэтика, контекст, поэтоним, сокрытие.

Проблема умолчания имени в художественном произведении остается одной из актуальных и малоисследованных в поэтонимологии. Феномен неназывания по имени тесно связан с понятиями *безымянность* и *сокрытие*. Под *безымянностью* понимается отсутствие имени или названия у референта, которое может быть постоянным и временным. *Постоянная* безымянность “проявляется” только в завершенном художественном тексте, когда какой-либо персонаж или другой объект вымышленной действительности обозначен различными “заместителями” СИ: дескрипциями, местоимениями или перифразами, не имеющими в своем составе онимных единиц. *Постоянная* безымянность и *временная*, осуществляемая в разнонаправленных “превращениях” (имя → безымянность, безымянность → имя), являются не только доминантным языковым средством создания образной структуры персонажа, но участвуют в формировании идейно-содержательной сферы литературного произведения.

Сокрытие связано с игровой поэтикой художественного текста, поскольку утаивание собственного имени замышляется автором, который сознательно обманывает, запутывает, вводит в заблуждение читателя, заставляя его искать “ключи” к пониманию имплицитной “составляющей” – содержательно-подтекстовой информации. Поэтика сокрытия онима реализуется приемами зашифровки, среди которых можно выделить такие разновидности: 1) аллюзии, “действующие” на разных языковых уровнях (анаграммы, паронимическое обыгрывание, контаминации и др.); 2) криптонимы – инициальные зашифровки личного имени персонажа, географического названия и др.; 3) псевдонимы; 4) умышленные модификации собственных имен (далее — СИ) действующих лиц или других выдуманных объектов.

К наиболее распространенным приемам сокрытия имени в произведениях художественной литературы относится *аллюзия* – более или менее явный или завуалированный намек на историко-культурный объект или ситуацию, которые “существуют” в интертекстуальном пространстве. Согласно Цв. Тодорову, в отличие от остальных тропов, которые “<...> устраняют буквальный смысл слов (не скрывая его полностью) и помещают на его место новый смысл, аллюзия, напротив, сохраняет начальный смысл фразы, но позволяет нам ассоциировать ее посредством дедукции с новым утверждением” [1, с. 194]. Со ссылкой на Е. С. Отина, В. М. Калинин пишет, что в дериватологии аллюзией можно считать механизм, лежащий в основе образования слов, в том числе отонимных и отконнотонимных, сохраняющих в своей семантике намек на другое общеизвестное слово [2, с. 202–203]. В широком смысле под аллюзией в художественном произведении понимается реализованный языковыми средствами авторский намек, отсылающий к “уже сказанному” в данном тексте,

комплексном тексте⁵ или интертексте.

По степени эксплицированности предложено различать *открытые* и *закрытые*, или герметичные, поэтонимы-аллюзии [3, с. 23]. Открытая аллюзия предполагает внеконтекстную расшифровку аллюзийного компонента (*аллюземы*), входящего в семемную структуру поэтонима. К закрытым аллюзиям относятся имена, в которых аллюзийный компонент выделяется только с помощью ближайшего контекста поэтонима, содержащего текстовые элементы, фрагменты историко-культурного или комплексного текстов различной протяженности. В. М. Калинин называет контекстом поэтонима такую часть произведения, которая “<...> необходима и достаточна для определения роли поэтонима как в формировании значения самого фрагмента, так и в создании содержательной и образной целостности произведения” [4, с. 30]. Ближайшим контекстом герметичного поэтонима следует признать такую часть его “окружения”, которая “необходима и достаточна” для экспликации аллюземы.

Амбивалентный механизм аллюзии, с помощью которой автор скрывает мотивирующую основу имени и одновременно предоставляет читателю “ключи” к разгадке, предусматривает описание средств и приемов “зашифровывания” и, с другой стороны, “восстановления” структуры исходной языковой единицы, послужившей источником аллюзии. Таким образом, эксплицирование аллюзийного имени заключается в выявлении приемов *трансформации* производящей базы (зашифровка) и частичного (фонетического, лексического, морфологического и т.д.) *повтора* ее состава в новообразовании (расшифровка).

При конструировании поэтонимов-аллюзий широко используется такой фонетический прием, как анаграммирование, ставший объектом данного исследования.

Языковым средством создания идейно-содержательной образности романа А. Белого «Петербург» является обыгрывание имени *Енфраншиши* в анаграмматически “возвратном” комплексе *Шишнарфнэ*, семантика которого “накапливается” в различных отрезках текста. Сквозная в «Петербурге» тема “праздной мозговой игры” начинается “выпюркнувшим из автора” сенатором Аблеуховым, который “порождает” свою “мозговую игру” – образ террориста Неуловимого – “истерика-революционера” Александра Ивановича Дудкина⁶. В кошмарных снах Дудкина обступают “<...> все какие-то хари (почему-то чаще всего татары, японцы или вообще восточные человеки); эти хари неизменно носили тот же пакостный отпечаток; пакостными своими глазами все подмигивали ему; <...> в это время неизменно ему вспоминалось бессмысленнейшее слово, будто бы каббалистическое, а на самом деле черт знает каковское: *енфраншиши*; при помощи этого слова он боролся в снах с обступавшими толпами духов”; Александру Ивановичу мерещится “всякая дрянь”, одолевают приступы “смертельной тоски”, во время которых стал забегать он и в трактирчики – “Так на сцену являлся и алкоголь <...> Все оканчивалось диким и кошмарным сном с *енфраншиши*” (глава 2, главка «Особа») [5, с. 107]. Первое упоминание “*енфраншиши*” не соотносено с каким-либо объектом романной действительности и появляется как “бессмысленнейшее”, но имеющее некий тайный смысл слово.

Только в шестой главе, в финале которой Дудкин отождествляется с безумным Евгением из пушкинского «Медного всадника», слово *енфраншиши* “воплощается” в образ персианина *Шишнарфиева*. В гостях у Липпанченко Александр Иванович слышит запевший откуда-то голос (“голос был совершенно надорванный, невозможно

⁵ Термином *комплексный* обозначен общий текст, т.е. все опубликованные (в том числе неоконченные) произведения одного автора.

⁶ Ср. комментарий А. Белого: «... дом с бродящим в нем сыном сенатора дико показан сенаторской головой; сам сенатор же – выпюркнувшая из автора “праздная мозговая игра”; это все перепевы темы “Записок сумасшедшего”: “люди воображают, будто... мозг находится в голове; совсем нет, он приносится ветром со стороны» [5, с. 547].

крикливый и сладкий <...> с недопустимым акцентом”) и поющий представляется ему “сладострастным жгучим брюнетом”. Дудкину называют имя исполнителя (“*Шишнарфиев* замечательно артистичен”), и Александр Иванович “угадывает” его национальность: “Армянин? Болгарин? Грузин? <...> Хорват? Персианин?” – “*Персианин* из Шемахи” [5, с. 330]. Восточное происхождение *Шишнарфиева*, его необычный голос, звучание фамилии, которую, как кажется Дудкину, он “где-то слышал”, косвенно намекают на ‘*потусторонность*’ названного по имени, но пока не “представленного” персонажа.

Болезненное состояние Александра Ивановича усиливается вместе с желанием “искоренить, истребить” сенатора Аблеухова, он же полагает, что галлюцинации и «бессмысленный в ночи им слышанный шепот “*Енфранишии*”» – “бред”, “абракадабра, ассоциация звуков – не более” (главка «Не хорошо...») [5, с. 349]. В сознании Дудкина загадочный Шишнарфиев не отождествляется с “бессмысленнейшим” набором звуков, явленным в кошмарных видениях. Оpoznанию дьявола в “персианине из Шемахи” способствует контекстное “сближение” слова “*енфранишии*” с именем *Шишнарфиев* и “превращение” СИ в точный звукобуквенный “перевертыш” апеллятива: *Шишнарфиев* → *Шишнарфнэ*. Возвращаясь домой в “убогую комнатку” на Васильевском Острове, Александр Иванович замечает странные “два очертанья”, раздумывая: «Не приблизиться ли к ним, не зашептать ли им на уши в памяти восставшее из сна заклинание?

– “*Енфранишии, енфранишии!*...” [5, с.357].

Один из “силуэтов” оказывается татаринoм Махмудкой, жителем подвального этажа, второй – “горбоносый восточный человек” – называет себя другом Липпанченко и замечает, что давно хотел познакомиться с Дудкиным. Александр Иванович отчего-то быстро соображает, что его гость лжет “пренахальнейшим образом”, “ибо *та же* история повторилась когда-то”, может быть, “в позабытом тотчас же сне” [5, с. 359]. Осознание нереальности увеличивается, но герой не узнает в “персидском подданном *Шишнарфнэ*” (так представляется посетитель Александра Ивановича) своей навязчиво звучащей галлюцинации. Анаграмма-инверсия “*енфранишии*” – “*Шишнарфнэ*” акцентирована приемом русификации “настоящей” фамилии, на которую настойчиво указывает гость:

« – “Шишнарфиев?..” (спрашивает Дудкин, вспоминая фамилию, услышанную у Липпанченко).

– Нет, *Шишнарфнэ*: окончание *ве, ер* (*Шишнарфиевъ – Э.К.*) мне приделали – для русизма, если хотите <...>» [5, с. 359]. “*Преобразование Шишнарфиева в Шишнарфнэ*” что-то “сонно” напоминает Александру Ивановичу [5, с. 359], автор же реактуализирует значимость “исправления” фамилии умышленной оговоркой повествователя: “Александр Иванович <...> поднес эту спичку к самому носу *Шишнарфиева – виноват: Шишнарфнэ* <...>” [5, с. 359].

Упоминание гостя о встрече с Дудкиным в Гельсингфорсе возвращает к началу болезни Александра Ивановича и его “праздной мозговой игре”, заключающейся в развитии парадоксальнейшей теории “озверения” и “ниспровержении культуры”. В воспоминаниях героя мелькает “*Шишнарфнэ*”, который, сидя за столиком в гельсингфорсской кофейне, внимательно прислушивается к словам Дудкина о “здоровом варварстве”, присутствующем в сатанизме [5, с. 360]. Сам сатана, воплотившийся в *Шишнарфнэ*, приходит к Дудкину, который медлит “в совершеннейшем ужасе; почему-то особенно его поразила фамилия обыденного посетителя:

– “*Шишнарфнэ, Шишнарфнэ*... Где-то это я все уже знаю...” [5, с. 361] и в “припадке невольного страха” приглашает его в комнату⁷.

⁷ Страх Дудкина – “двойная” аллюзия на литературных прототипов черта *Шишнарфнэ*: работая над портретом таинственного ростовщика, художник Чартков чувствует, что глаза дьявола “вонзались ему в

Настойчивое озвучивание фамилии в тексте усиливает тождество “*енфраншиши – Шишнарфнэ*”, которое в следующей главке («Петербург») дополняется третьим “исправлением”: Дудкин представляет своего гостя Степану, читающему Требник в его комнате, как “*господина Шишнарфиева*” и “металлический голос” повторяет:

– “*Не Шишнарфиев, а... Шиш-нар-фнэ...*” [5, с. 362]. Замечание повествователя, воспроизводящего “поток сознания” Дудкина, интенсифицирует важность “правильного” произнесения фамилии: “И охота было ему стоять за отсутствие буквы *ве* и твердого знака?” [5, с. 362]. Дешифровке инверсированной анаграммы способствует прием дефисного разделения имени *Шиш-нар-фнэ*, с помощью которого фамилия каламбурно соотносится с ‘*ишии*’. В работе «Мастерство Гоголя» А. Белый отмечает этот “бредовый каламбур” в связи с помешательством Дудкина: «В сцене бреда, происходящего в комнате, озаренной луной, на Васильевском острове, утрировано чувство Чарткова перед портретом, озаренном луной; Неуловимому слышится: “*Я гублю без возврата*”; в него влез персиянин, Шишнарфиев; но он – Энфраншиш, т.е. “шиш” (бредовый каламбур); а в душу Чарткова влез перс, или грек, выскочивший из портрета, чтобы *губить без возврата...*» [5, с. 584]. Выделение лексемы ‘*ишии*’ открыто указывает на дьяволическую сущность *Шишнарфнэ*, поскольку в русской традиции “шиш” используется как эвфемистический “заместитель” имени черта (ср. вариантный фразеологизм *ни черта [ни лешего, ни ишиша, ни хрена, ни шута]* [7, с. 523]). При необходимости назвать беса пользуются задабривающими или указательными эвфемизмами: *тот, он, не наш, соседушко, хозяин, господин* и т.п.; широко употребительны названия по родству и социальным отношениям: *дядя, помощники, гость* и т.д. [8, с. 389]. В этом контексте безонимные наименования *гость* и *господин*, использованные А. Белым, прочитываются как эвфемистические замены черта, дьявола, нечистой силы, отражающие табу на называние всяких потусторонних сил собственным именем. “Умолчанием” имени черта становятся и выделенные автором местоименные обозначения в форме множественного числа “*эдакие*”, “*они*”, “*их*”: « – “Нет, барин, коли уж *эдакие* к вам повадились, тут уж нечего делать <...> *Эдакие* не ко всякому вхожи; а к кому *они* вхожи, тот – поля *их* ягода...” [5, с. 363] и др.

Беседа Дудкина с *Шишнарфнэ* представляет собой открытую аллюзию на «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского (глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича»). Вслед за Достоевским, А. Белый изображает черта как плод воображения, “галлюцинацию” героя, его второе “я”. Разговору Ивана Карамазова с чертом предшествует замечание повествователя о белой горячке, “галлюцинациях” и “расстройстве в мозгу”, которое обнаруживает у Карамазова доктор [9, с. 364]. Осознавая “нереальность” ночного посетителя, герой пытается преодолеть свой “навязчивый кошмар”: “ – Ни одной минуты не принимаю тебя за реальную правду <...>. *Ты ложь, ты болезнь моя, ты призрак*. Я только не знаю, чем тебя истребить, и вижу, что некоторое время надобно прострадать. *Ты моя галлюцинация. Ты воплощение меня самого*, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых” [9, с. 367]. Сходным образом Александр Иванович Дудкин понимает, что предстоящий разговор с *Шишнарфнэ* будет “*галлюцинацией* слуха и *галлюцинацией* зрения” [5, с. 363]. Отзвук «Карамазовых» слышится и в издевательской попытке *Шишнарфнэ* завязать дружбу с Дудкиным: “А скажите мне, Александр Иваныч, по дружбе, – ведь *галлюцинация*ми-таки страдаете вы?” [5, с. 366]. ‘*Призрачность*’ и ‘*нереальность*’ незваного гостя усиливается с “изменением облика” как одной из существенных “примет” дьявола. В расстроенном мозгу Дудкина

душу и производили в нем *тревогу непостижимую*” [6, с. 528], а его товарищ ощущает “*тоску такую... точно как будто бы хотел кого-то зарезать*” [6, с. 530] («Портрет» Н.В. Гоголя). Не в силах выносить свой “неотвязный кошмар” и Иван Карамазов: “<...> мне *скучно* с тобою, *невыносимо* и *мучительно!*” [9, с. 379] («Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича»).

Шишнарфнэ из “плотного молодого человека” превращается в “двухмерный” контур, “далее: стал он тонкою слойкою черной копоти, <...> а теперь эта черная оконная копоть, образующая человеческий контур, вся какая-то серая, истлевала в блещущую луною золу; <...> словом: контура не было. Явное дело – здесь имело место разложение самой материи; материя эта превратилась вся, без остатка, в звуковую субстанцию, оглушительно трещавшую – только вот где? Александру Ивановичу казалось, что трещала она – в нем самом” [5, с. 367]. Трансформация черта, превратившегося в “звуковую субстанцию”, восходит к изображению “стучащего в мозг” видения Ивана Карамазова: “Я тебя иногда не вижу и голоса твоего даже не слышу, как в прошлый раз, но всегда угадываю то, что ты мелешь, потому что *это я, я сам говорю, а не ты!*” (курсив автора – Э.К.) [9, с. 366]. Образ Шишнарфнэ как бредового видения Дудкина реактуализирован в “примечаниях” и “исправлениях” повествователя, сопровождающих прямую речь персонажа:

« – “Вы, господин Шишнарфнэ”, – говорил Александр Иванович, обращаясь к пространству (*Шишнарфнэ-то ведь уже не было*), – “может быть являетесь паспортистом потустороннего мира?”

– “Оригинально”, – трещал, отвечая себе самому Александр Иваныч, – *верней трещало из Александра Иваныча...*” [5, с. 367]. Вслед за утверждением “Шишнарфнэ” о появлении его “из точки гортани” возникает тема помешательства Дудкина: “Если бы со стороны в ту минуту мог взглянуть на себя *обезумевший герой мой*, он пришел в ужас бы:<...> он увидел бы себя самого, ухватившегося за живот и с надсадой горланящего в абсолютную пустоту пред собою <...>” [5, с. 368], связанная с влезшей в душу потусторонней силой (“он и думал, что *они* его ищут; а *они* были – в нем” [5, с. 368]).

Обнаружение приема сокрытия представлено в речи ревущего из Дудкина Шишнарфнэ: настоящее имя того, кто пришел за душой⁸, прочитывается в “обратном порядке”:

« – “Наши пространства не ваши; *все течет там в обратном порядке... И просто Иванов там – японец какой-то, ибо фамилия эта, прочитанная в обратном порядке – японская: Вонави*”.

– *Стало быть, и ты прочитываешься в обратном порядке*”, – прометнулось в мозгу.

И понял он: “*Шишнарфнэ, Шиш-нар-фнэ...*” Это было словом знакомым, <...> только *сонно знакомое слово то надо было вывернуть наизнанку*” [5, с. 369].

Следующая “стадия” объединения “видимого” *Шишнарфнэ* в “teneвое” *Енфранишиши* заключается в онимизации “бессмысленнейшего” слова енфранишиш, дополненной приемом изменения мужского рода на средний (“*само*”, “*пришло*”): «И в припадке невольного страха он (Дудкин – Э.К.) силился выкрикнуть:

– “*Енфранишиши*”.

Из глубин же его самого, начинаясь у сердца, но через посредство собственного аппарата гортани ответило:

– “Ты позвал меня... Ну – и вот я...”

Енфранишиши само теперь пришло за душой (выделено автором – Э.К.)» [5, с. 369].

Диаволическая сущность *Шишнарфнэ-Енфранишиши* подчеркивается еще раз в главке «Почему это было...», где актуализирована тема сумасшествия Дудкина⁹:

⁸ Партийная кличка Дудкина – *Неуловимый* умышленно противоречит семантике контекста: Енфранишиш *уловил* душу *Неуловимого*.

⁹ В комментариях к «Петербургу» отмечена общая тема помешательства Чарткова (Гоголь), Ивана Карамазова (Достоевского) и Дудкина (А. Белый) [5, с. 585]. Ужасная болезнь Чарткова сопровождается “признаками безнадежного сумасшествия” [6, с. 516], в припадках “страшного безумия и бешенства” прерывается жизнь молодого вельможи [6, с. 523] и т.д.

«Приступ острого помешательства для него осветился по-новому; правду острого помешательства он теперь сознал; <...> а персидский поданный *Шишнарфнэ* символизировал *анаграмму*, <...> Так: *кто был Шишнарфнэ? Своею изнанкою – абракадаберным сном, Енфранишишем*; сон же этот – несомненно от водки. Опьянение, *Енфранишиш, Шишнарфнэ* – только стадии алкоголя» [5, с. 374]. По мнению комментаторов «Петербурга», *анаграмма* употребляется у А. Белого в широком иносказательном смысле: “посетитель” Дудкина – черт, т.е. совсем другое лицо, не то, за которое он себя выдает [5, с. 585]. В то же время слово “анаграмма” повторно демонстрирует прием “обратного порядка” звукобукв, используемый при расшифровке имени дьявола, сокрытого в “персидском подданном” *Шишнарфнэ*.

Итак, исследование семантики “необходимых и достаточных” контекстов двойного имени-анаграммы *Енфранишиш-Шишнарфнэ* позволяет определить приемы поэтики сокрытия, формирующие тему сумасшествия Дудкина, в душу которого вселяется дьявол: 1) “воплощение” абракадаберного слова *енфранишиш* в образ персианина *Шишнарфиева* (онимизация апеллятива); 2) повторяющееся сопоставление русифицированной (*Шишнарфиев*) и “правильной” (*Шишнарфнэ*) формы фамилии как полной анаграммы *енфранишиш*; 3) дефисное разделение СИ *Шиш-нар-фнэ* как экспликация диаволических сем поэтонима (лексема *шиш*); 4) традиционные эвфемистические “заместители” имени черта и местоименные конструкции (*гость, господин, эдакие, они*); 5) обнаружение инверсии *Шишнарфнэ – Енфранишиш* в “обратном порядке” СИ *Иванов – Вонави*; 6) повторное “открытие” приема в слове *анаграмма*, реактуализирующем “возвратное” прочтение имени “навязчивого черта” Дудкина.

Игровая поэтика, явленная в именах-анаграммах автора, лирического героя, упоминаемого лица и т.д., разнообразие приемов кодирования и “ключей” для опознания СОКРЫТОГО представляют собой перспективное поле для исследователя, увлеченного вопросами поэтоимнологии.

РЕЗЮМЕ

Виявлено прийоми поезики приховування, що беруть участь у формуванні образності літературного твору: алюзії, криптоніми, псевдоніми, навмисні модифікації онімів. Проаналізовано алюзії, сконструйовані за допомогою прийомів анаграмування ВІ. Встановлено функціональне навантаження імен-анаграм; указано способи декодування алюзій.

Ключові слова: алюзія, анаграма, апеллятив, зашифрування, ігрова поезика, контекст, поетонім, приховування.

SUMMARY

The methods of concealment's poetics, taking part in forming figurativeness of the work of art: allusions, cryptonyms, pseudonyms, intentional modifications were explained. The allusions, constructing with the help of methods codify the proper names, were analyzed. The functional loading of anagram name was determined; the methods of decoding allusions were indicated.

Key words: allusion, anagram, appellative, codify, playing poetics, context, poetonym, concealment.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРЫ

1. Смирнов, И. Смысл как таковой [Текст] / И. Смирнов. – СПб. : Академический проект, 2001. – 342 с.
2. Калинин, В. М. Поэтика онима [Текст] / В. М. Калинин. – Донецк : Юго-Восток, 1999. – 408 с.

3. Кравченко, Э. А. Поэтика онимов романа В. Набокова «Приглашение на казнь» [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук / Э. А. Кравченко. – Днепропетровск, 2006. – 217 с.
4. Калинин, В. М. Теория и практика лексикографии поэтонимов (на материале творчества А. С. Пушкина) [Текст] / В. М. Калинин. – Донецк : Юго-Восток, 1999. – 247 с.
5. Белый, А. Петербург: Роман в восьми частях с прологом и эпилогом / А. Белый ; [вступ. слово Д. С. Лихачева; подготовка текста и статья Л. К. Долгополова; примеч. С. С. Гречишкина, Л. К. Долгополова, А. В. Лаврова]. – К. : Дніпро, 1990. – 599 с.
6. Гоголь, Н. В. Портрет / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Сочинения в двух томах. Повести. – М. : Художественная литература, 1973. – Т. 1. – С. 484—535.
7. Фразеологический словарь русского языка. Свыше 4000 словарных статей [Текст] / Л. А. Войнова, В. П. Жуков, А. И. Молотков, А. И. Федоров; [под ред. А. И. Молоткова]. – Изд. 2-е. – М. : Сов. энциклопедия, 1968. – 543 с.
8. Мифологический словарь [Текст] / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.
9. Достоевский, Ф. М. Братья Карамазовы [Текст] / Ф. М. Достоевский // Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Роман в четырех частях с эпилогом. Ч. III, IV. Эпилог. – Кишинев : Издательство “Картя Молдовеняскэ”, 1972. – 533 с.

Надійшла до редакції 05.09.2013 р.