

ного плана в рамках истории, и выявляя несостоятельность властных претензий Петра и Алексея, подстраивающих героев под национальную модель бесовства.

Развитие трансцендентной ипостаси протагонистов связывается с отказом от исторического «отцовства» и «сыновства» в пользу родового; причем, и в том, и в другом случае демонстрируется его несостоятельный вариант (ветхозаветная аналогия Петра с образом Авраама и уподобление Алексея апокрифическому образу Алексея — человека Божьего); реализация истинного варианта, вычленившая позитивную часть патриархального кода, связывается с последней гранью символической ипостаси Петра — Бог-отец и единственной символической ипостасью Алексея — Христос. Однако развитие каждой из них только намечено и пресекается логикой развития истории. Становление мифологемы Третьего Завета, отражающего авторский идеал «синтеза», связывается с образом Тихона, целью которого становится восстановление Китежа как «небесного града», преодолевающего линию исторического развития.

Примечания:

1. Мережковский Д.С. Антихрист (Петр и Алексей)// Мережковский Д.С. Собр. соч. в 4-х т., М.: Правда. — Т. 2., 1990.
2. Белый А. Петербург. — Л.: Наука, 1981.
3. Толстой А.Н. Хождение по мукам: Трилогия. Кн. 1. Сестры. — М.: Просвещение, 1985.
4. Долгополов Л.К. Роман А. Белого «Петербург»// Белый А. Петербург. — Л.: Наука, 1981.
5. Пустыгина Н. Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург»// Уч. зап. Тартуского ун-та. Труды по русской и славянской филологии. Т. XXVIII. — Тарту, 1977.
6. Гоголь Н.В. Страшная месть// Гоголь Н.В. Повести. — Л.: Худож. лит., 1987.
7. Колобаева Л.А. Парадоксы судьбы: «Москва» Андрея Белого как антиэпопея// Андрей Белый. Публикации. Исследования. — М.: ИМЛИ РАН, 2002.
8. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы»// Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. — С.-Пб.: Искусство — СПб, 2003.

© **Васильев И.В.**
г. Екатеринбург

О РЕЦЕПЦИИ РЕАЛИЗМА МОДЕРНИСТАМИ И «РЕАЛИЗМЕ» АВАНГАРДА

Слово «реализм», как известно, восходит к латинскому слову *realis*: вещественный, действительный. Как термин, обозначающий тип искусства, стало употребляться в первой половине XIX века. Распространенное сегодня понимание реализма связывает его с установкой на формирование художественного мира произведения как изоморфного действительности. Этому способствует концентрация писателя на объективных закономерностях, типических чертах жизни. Благодаря такой нацеленности реалистическое искусство становится средством познания окружающего — то есть природы, общества, человека в их сущностных проявлениях. Реализм стремится к верности художественного изображения действительности. Эту верность и точность воспроизведения жизненных отношений, связей и противоречий чаще всего определяют как правдивость (истинное, реальное, а не мнимое присутствие действительности) и связывают с жизнеподобием представленной художественной картины. В новейшем учебнике по теории литературы читаем: «С позиции классического реализма произведение

искусства есть *образный аналог* живой действительности (по преимуществу исторической современности), которая обретает при этом значимость «сверхтекста». <...> Это делает *достоверность* ключевым критерием художественности...» [1:100].

Однако внешнее сходство, поверхностное правдоподобие очерчивают область искусства, основанного всего лишь на доведенной до логического предела жажде натуральности, детализированности изображения. И тут мы уже имеем дело с бытоотражателем, объективно-протокольной фиксацией жизненных фактов, правоописательностью, которые характерны для натурализма, тяготеющего к естественнонаучной точности в исследовании материала действительности.

Неразличение реализма и натурализма в конце XIX века приводило к выпадом со стороны зарождающегося модернизма. Так, Д.С. Мережковский в знаменитой статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893 г.), программной для нового литературного направления — символизма, писал: «Преобладающий вкус толпы — до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму» [2:36]. Причем далее он обрушивается не на кого иного, как на Э.Золя — мэтра западного натурализма и его «позитивный» роман, выдвигая в качестве альтернативы «удушающему мертвенному позитивизму» [2:38] «художественный идеализм» нового искусства.

Аналогично поступал К.Д. Бальмонт в статье «Элементарные слова о символической поэзии» (1900 г.), противопоставляя символизм как истинное искусство узкому, с его точки зрения, реализму: «Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты — всегда мыслители.

Реалисты охвачены, как прибором, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего, — символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь — из окна. Это потому, что каждый символист, хотя бы самый маленький, старше каждого символиста, хотя бы самого большого. Один еще в рабстве у материи, другой ушел в сферу идеальности» [2:53].

Для Бальмонта реалисты — те же вульгарные материалисты, неспособные «пересоздать вещественность» мира и «проникнуть в его мистерии», то есть прозреть вечное, быть голосом хаоса, увлечь таинствами неизведанного.

В.Я. Брюсов в статье «Ключи тайн» (1904 г.) выстроил из романтизма, реализма и символизма лестницу последовательного восхождения к духовной свободе, но реализму на этой лестнице отводилась лишь вторая ступенька, ибо он, по логике Брюсова, в отличие от символизма, лишен способности быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности» [2:63-64].

Весьма лоялен по отношению к реализму А. Белый. Он писал, рассуждая о творчестве Чехова: «Символизм и реализм — два методологических приема в искусстве. В философии мгновения оба метода совпадают» [3:397].

Еще более благожелательно относился к реализму (правда, в своем его понимании) Вяч. Иванов. Для него важнейшее искусство — религиозное. Истинный художник — теург, преображающий мир. Его деятельность плодотворнее, когда он руководствуется реалистическим подходом к вещам, нежели личностно-эстетическим, когда поклоняются отвлеченной красоте, руководствуясь постулатом «личного эстетического мировосприятия» [2:79]. Такому индивидуалистическому искусству (Иванов называет его «эстетическим идеализмом» в статье «Две стихии в современном символизме») теоретик символизма противопоставляет «искусство», ориентированное на мир действительности, помогающее вещам и предметам обрести собственный голос и раскрыть свои возможности, явить скрытую красоту и истину. Вяч. Иванов пишет: «Мы думаем, что теургический принцип в искусстве, есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей — есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей. Как повивальная бабка облегчает процесс родов, так

должен он облегчать вещам выявление красоты; чуткими пальцами призван он снимать пелены, заграждающие рождение слова. Он утончит слух и будет слышать, «что говорят вещи»; изошприт зрение и научится понимать смысл форм и видеть разум явлений.<...> Вот почему мы защищаем реализм в искусстве, понимая под ним принцип верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем...» [2:79].

Ивановский реализм в символизме оптимальным образом ведет от «реального» к «реальнейшему». Так достигается аутентичность символистского искусства, для которого главное, по Иванову (в статье «Заветы символизма»), — «ознаменование соответствий и соотношений между явлением <...> и его умопостигаемую или мистически прозреваемую сущностью, отбрасывающую от себя тень видимого события» [2:103].

Все дело в различиях концепции действительности. Поскольку для символизма, как писал В. Соловьев, «все видимое ... только отблеск, только тени от незримого очами», его представители менее всего склонны брать в расчет конкретно-исторические и социально-психологические детерминанты человеческой жизни. Это всего лишь грубая поверхность вещественности, сквозь которую надо пробиться к трансцендентному как глубинному содержанию жизни. Для символистов важнее «тайнопись неизреченного», «внутренний опыт» человека. Реалистичность изображения поэтому — необходимое, но недостаточное условие разворачивания подлинно символистского творения.

Акмеизм был тем поэтическим ответвлением, которое, по общеизвестному определению В.М. Жирмунского, «преодолело символизм». Это преодоление не могло не происходить на путях переоценки ценностей, изменения подхода к поэтическим принципам. Поэтам-постсимволистам, пишет В.М. Жирмунский, «хочется говорить о предметах внешней жизни, таких простых и ясных, об обычных, незамысловатых жизненных делах, не чувствуя при этом священной необходимости вещать последние божественные истины» [4:109]. Поэты-акмеисты повернулись лицом к земной жизни, вещной конкретности, миру действительного существования, освободив творчество от мистицизма и служения надмирному и потустороннему. В.М. Жирмунский очень верно характеризовал особенности поэтики акмеизма, когда писал, что «противосимволистская» программа новых поэтов предполагала радикальные замены в принципах отбора, осмысления и обобщения художественных фактов: «Вместо сложной, хаотической, уединенной личности — разнообразие внешнего мира, вместо эмоционального, музыкального лиризма — четкость и графичность в сочетании слов, а, главное, взамен мистического прозрения в тайну жизни — простой и точный психологический эмпиризм» [4:111-112].

Акмеизм стал инициатором восстановления классических форм и в целом тяготел к ясности, четкости и строгости, гармонической уравновешенности образно-поэтических построений в противовес символистской зыбкости и таинственности. Поэзия снова наполнялась живой конкретикой существования, порывая с отвлеченностями символизма. У поэтов «левого крыла» акмеизма (В. Нарбута и М. Зенкевича) эта конкретика приобретала даже несколько эпатуирующие натуралистические черты. У других — земное измерение проявлялось во внимании к бытовым подробностям, сюжетным движениям, свидетельствующим о втянутости в силовое поле истории, культуры, причастности к единству человеческого общежития и творчества. Все это отдаляло акмеизм от символизма и сближало с реализмом.

И вместе с тем акмеизм был модернистским течением. Он лишь примирял предшествующие фазы развития: реализм и символизм, устраняя перекося в сторону потустороннего. Не случайно, называя поэзию акмеистов «неореалистической», высоко оценивая их установку на воспроизведение внешнего мира, В.М. Жирмунский отмечал, что поэты-постсимволисты еще только на пути к реализму как большому стилю. Его смущало наличие у них индивидуалистических, «декадентских» переживаний. По его мнению, у акмеистов «нет действительного выхода в мир из своей одинокой души, нет действительного подчинения отдельной личности объективной

жизни» [4:131], тогда как именно эти условия необходимы для подлинно реалистического искусства: «Мы не считаем возможным возникновение нового и широкого реалистического направления вне выхода из индивидуалистически искаженного, уединенного восприятия жизни, вне отказа от личной оторванности и подчинения объективной жизненной правде» [4:132].

Жирмунский, таким образом, не считал акмеистов стопроцентными реалистами. Он говорил лишь о тяге акмеистов к реалистичности, о стремлении к реализму, который предполагает, по Жирмунскому, «точную, мало искаженную субъективным движением и эстетическим опытом передачу раздельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее раздельной и отчетливой стороны» [4:131].

И действительно, акмеисты менее всего озабочены внешним показом явлений жизни и человека, при котором художник сохраняет объективную их характеристику. Акмеисты были против, как писал С. Городецкий, «простого реализма». В своем творчестве они усилиями того же Городецкого (в его статье «Некоторые течения в современной русской поэзии») отмечали присутствие «того химического синтеза, сплавляющего явление с поэтом, который и сниться никакому, даже самому хорошему, реалисту не может» [2:125]. Стремление отграничить себя от реализма здесь совершенно очевидно, так же как и желание принизить его возможности.

Параллельно акмеизму возникший в 1910-х годах футуризм отчетливо агрессивен по отношению к реализму. Кубофутуристы бросали с «парохода современности» Пушкина, Достоевского, Толстого и объявляли «ничтожеством» в своем манифесте «Пощечина общественному вкусу» Горького, Куприна, Бунина. Для Д. Бурлюка «Пушкин — мозоль русской жизни», Л. Толстой — «светская сплетница», а И. Игнатьев, иронизируя в статье-манифесте «Эгофутуризм» над недругами-конкурентами, рисовал для их «Пегаса в акмеистической узде» мрачную перспективу оказаться в «разрушенных конюшнях реализма».

Такое отношение к реализму со стороны авангарда вполне понятно, ибо авангард отрицал почти все преднаходимое искусство и пытался не просто построить другую модель искусства, но создать его новый вид, несоприродный прежнему «старому» искусству. Однако возникал вопрос об оправданности этих попыток результатами опытов, об эффективности экспериментов. Возникал вопрос о ценностных критериях искусства и способах верификации его истинности.

Этот вопрос возникал не только перед футуризмом, но и перед всеми другими разновидностями авангарда, ибо представители каждой такой разновидности настаивали на подлинности собственных творений, а следовательно, их соответствии истине, то есть правдоподобию.

В свое время ответ на этот вопрос с позиции формальной школы дал Р.О. Якобсон в статье «О художественном реализме» (1921). Он писал в ней, что понятие правдоподобия привыкли связывать с реализмом XIX века, то есть поэтикой одного направления, между тем как существуют его альтернативные варианты как в сознании тех, кто осмысляет метод того или иного литературного направления, так и в сознании самих участников литературного движения — писателей данного направления, течения, объединения, круга. Единства нет даже среди самих реалистов, ибо многие из них, не желая уподобляться участникам массового потока, говорят о своем искусстве как аутентичной разновидности реализма, его высшей или, по меньшей мере, особой форме. Так же поступают критики и исследователи, выделяя, например, «фантастический реализм» Достоевского (позже — «странный реализм» Булгакова, «магический реализм» Маркеса и т.п.). Размышления Р.О. Якобсона можно резюмировать (в определенной степени развивая) следующим образом.

Если рассматривать художественность в плане оптимального осуществления задач искусства, на чем настаивают представители любого нового направления, ибо все они

претендуют на оценку своего искусства как состоятельного, то становится возможным говорить о разных типах условности, разрабатываемых различными направлениями в искусстве, как об исторически-актуальных формах реализма. Слово «реализм» в этом случае атрибутирует ту или иную систему правил в качестве единственно приемлемой, создающей должные условия для полноценного креативного акта. Не случайно обэриуты, например, называли свое искусство «реальным» («Объединение реального искусства»), что значило быть настоящим, истинным, отвечающим запросам времени. Слово «реальное» здесь с очевидностью перекликается с понятием «реализм», который еще в проработке В.Г. Белинского как раз и формулировался как «реальная поэзия» [6:262].

Футуристы не пользовались термином «реализм» для пропаганды своего творчества, но они, безусловно, считали свое искусство не только передовым и прогрессивным, но и максимально приближенным к жизни. «Рог времени трубит нами в словесное искусство», — заявляли кубофутуристы в цитируемом манифесте¹. Следовательно, если придерживаться логики якобсоновской статьи, перед нами очередной вариант субъективно (то есть с позиции участников данного авангардного течения) осознаваемого «реализма».

Всмотримся пристальнее в футуристический тип «реализма» (разумеется, этот термин сейчас используется в кавычках как фигуральное обозначение новой парадигмы художественности, претендующей на роль заместительницы прежней, собственно реалистической, системы художественных принципов).

Обратим внимание на выбор объекта эстетического освоения и характер предметно-изобразительных предпочтений у футуристов. Изображаемой реальностью в футуристическом творчестве, как правило, выступает реальность творящего сознания художника. Действительность, попадая в силовое поле этого сознания, трансформируется: перегруппировываются составляющие ее предметы и вещи, они вступают в новые связи и отношения, теряют свою определенность, внешний вид и т.п. Объективный мир, таким образом, отступает под напором авторской субъективности, которая в отдельных случаях полностью перехлестывает установленные литературной конвенцией границы. При этом сознание творящего остается хаотичным и управляется в основном желанием самоутвердиться, опираясь на негацию и разрушение внешнего мира и языка, его описывающего. Все это коренным образом противоречит как эстетическим постулатам реализма XIX века, так и реализму в широком смысле как типу творчества.

Но продолжим разговор о «реализме» авангарда в том специфическом значении, в каком можно использовать его, характеризуя новый вид художественности. Если символисты искали путь к «неизреченному», то есть трансцендентному, то футуристы сами конструируют «неведомое», узурпируя право быть демиургом новой реальности. Это особенно заметно в случае «заумного» футуризма [7].

В творческие интенции «заумников» входило намерение создать свободные, абстрактные вербальные конструкции — искаженные аналоги традиционного поэтического высказывания. Эти произведения должны претворять законы бытийствования, якобы открываемые поэтом-футуристом. Его воля, интуитивный порыв и раскрепощенная энергия творят новую реальность, истинность которой удостоверяется единственно амбициозными креативными устремлениями художника как субъекта «заумного» речевого акта.

¹ Свой супрематизм К. Малевич, создававший собственный вариант «заумного» искусства, называл «новым живописным реализмом» (см.: [7:27,31, 34, 35, 49, 50, 53]). Суть его в освобождении от подражания миру вещей, то есть традиционного реализма, во имя рекреации живописных масс: «Новый живописный реализм именно живописный, так как в нем нет реализма гор, неба, воды... До сих пор был реализм вещей, но не живописных, красочных единиц, которые строятся так, чтобы не зависели ни формой, ни цветом, ни положением своим от другой. Каждая форма свободна и индивидуальна» [7:53].

«Заумь» становилась наиболее адекватным средством транспонирования авторских намерений, то есть самодовлеющей, ничем не контролируемой субъективности как исключительно значимого содержания искусства. Ценными оказывались любые фиксации индивидуально-личностных проекций автора: его почерк, привычки и прихоти, телесные проявления, действия — все оформлялось как уникальный эстетический предмет. Возникающему тексту предоставлялось право существовать в виде искомого артефакта, обладающего необходимыми свойствами. Его истинность обеспечивалась уверенностью авангардистов, что осуществляемая ими креативная практика полностью соответствует задачам познания и отображения важнейших сторон жизни, а значит, выполняет условия реализма, то есть подлинного и правдивого искусства на очередном этапе развития общества.

Вот, например, как видит корреляцию изображаемого и изображающего, то есть предмета и языка поэзии, А.Е. Крученых: «Удивительна бессмысленность наших писателей так гонящихся за смыслом. Они, желая изобразить непонятность алогичности жизни, прибегают все к тому же (как всегда, как всегда!) «ясному четкому всеобщему» языку. <...> Мы первые сказали, что для изображения нового и будущего нужны совершенно новые слова и новые сочетания их» [8:32]. Крученых здесь прокламирует эквивалентность, своеобразный изоморфизм материально-знаковой структуры произведения и его внутреннего наполнения. По мысли теоретика футуризма, чтобы выразить абсурдную действительность, поэтическое высказывание само должно быть алогичным. Таково же мнение К. Малевича: «В искусстве футуристов мы видим все формы реальной жизни, и если они помещены в несоответствующие места, то это сделано не подсознательно, а имеет свое законное, сознательное оправдание вызвать впечатление хаоса движения современной жизни» [7:30]. Аналогично мыслил В. Маяковский, когда говорил о необходимости писать не о войне, а войною, то есть по принципу — подобное передается подобным.

Рассмотрим стихотворение А. Крученых «Глухонемой»: «МУЛОМНГ / уЛВА / ГлулОВ КУЛ... / АМУЛ ЯГУЛ ВАЛГул / ЗА — ла — е / у — Гул / Волгала ГЫР / Марча!.. [9:145] Название текста настраивает восприятие на то, что перед нами сама «речь» глухонемого. Она репрезентируется с использованием оноματοпеического способа изображения, выстраивающего соответствующую артикуляционную базу. Мы ощущаем, как мучительно трудно, давясь звуками, прорывается больной сквозь немоту, сколь тяжелы родовые муки слова. Косноязычная мычащая речь переполнена низкими звуками. Неумение говорить членораздельно, неспособность держать ровный тон передается разной величиной букв. Заикание и повторяющиеся паузы подчеркиваются многоточием, графической разрядкой. Так начертание, типографский облик текста становится выразительным средством. То есть сама форма произведения оказывается способной нести в себе отпечаток предмета изображения, который делается осязаемо-наглядным, воплощается в буквальном смысле этого слова. Эту черту заумного «реализма» Крученых подметил Б.Л. Пастернак: «Если положение о содержательности формы разгорячить до фантастического блеска, надо сказать, что ты содержательнее всех» [10:4]. И в другом месте: «Там, где иной просто назовет лягушку, Крученых, навсегда ошеломленный пошатыванием и вздрагиванием сырой природы, пустится гальванизировать существительное, пока не добьется иллюзии, что у слова отрастают лапы» [11:1].

Подобные тенденции проявлялись и у других футуристов: у Василиска Гнедова с циклом «поэм» «Смерть искусству», последняя из которых («Поэма Конца») являла собой чистый лист бумаги (пустота его наглядно демонстрировала идею произведения); у Василия Каменского с его «Железобетонными поэмами», построенными как стихокартины, которые можно не только читать, но и рассматривать; у Ильи Зданевича, в пьесе которого «Янко крУль албАнскэй» герои говорят на «заумном» языке, однако же так, что в одном случае можно отчетливо опознать как основу детскую, в

другом — немецкую речь. Похоже, что в родственном плане мыслили и братья Бурлюки, когда, рассуждая о суггестии поэтического слова в статье «Поэтические начала», подмечали: «Слово лишь настолько имеет значение для передачи предмета, насколько представляет хотя бы часть его качеств» [2:132-133]. Говорить и писать формой, умозаключать и обобщать непосредственно формой — таков один из путей футуристического «реализма».

Примечания:

1. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. — Т. 1. Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман, Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М., 2004. Курсив автора — И. В.
2. Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. — М., 2001.
3. Белый А. Арабески. — М., 1911.
4. Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977.
5. Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения. — СПб., 2002.
6. Белинский В.Г. О русской повести и повестях Гоголя // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. — М., 1953.
7. Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. — М., 1995.
8. Хлебников В., Крученых А., Гуро Е. Трое. — СПб., 1913.
9. Крученых Алексей. Стихотворения, поэмы, романы, опера. — СПб., 2001.
10. Пастернак Б. Взамен предисловия // Крученых А. Календарь. — М., 1926.
11. Пастернак Б. Крученых // Жив Крученых. — М., 1925.

© Волков А.В.
г. Екатеринбург

АВТОРСКАЯ ПАРАДИГМА «ИСПОВЕДАЛЬНОЙ» ПРОЗЫ И. ГУБЕРМАНА

Говоря о Губермане-прозаике, нельзя обойти стороной вопрос жанровой специфики его прозы. Книга, о которой пойдет речь, — книга-воспоминание. Вот как сам автор рассказывает о своем желании «увековечиться» в довольно редком для конца XX века жанре — мемуарах: «Как и откуда приходит к человеку ощущение, что пора писать мемуары? Я лично на этот вопрос могу ответить с полной определенностью: когда всем надоели твои застольные байки, и слитный хор друзей и близких (главные жертвы устных воспоминаний) советует перенести их на бумагу — а не морочить нас одним и тем же, звучит в подтексте» [1]. Губерман остается верен себе. Объясняя мотивы, побудившие его взяться за перо, автор безудержно и весело острит: единственная, но веская причина у большинства мемуаристов, считает он, — стремительно надвигающийся маразм, делающий человека невыносимым в устных застольных беседах. Остальные причины перечислены в столь же ироническом ключе: апогей творческого успеха, выше которого, сокрушенно вздыхает автор, ему уже вряд ли подняться; страстное желание «записать различные житейские случаи и разговоры на ходу» [1:12]; наконец, «мемуары пишутся затем, чтоб неназойливо и мельком прихвастнуть» [1:13]. Однако главный стимулирующий фактор, думается, коренится в другом: на том возрастном рубеже, к которому подошел автор, человеку — особенно владеющему навыками письма — всегда есть что рассказать о времени и о себе. Разговаривая тет-а-тет с читателем любого поколения и положения, он не боится «казаться смешным», что, бесспорно, «не каждый может себе позволить» [2:294].