

ДВИЖЕНИЕ ВЕЩЕЙ В КИНЕМАТОГРАФЕ ВОНГА КАРВАЯ

МИЛЕНА АФАНАСЬЕВА

Милена Сахаминовна Афанасьева — студентка Санкт-Петербургского государственного университета, факультет свободных искусств и наук. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: milena_afanaseva@mail.ru

В данной статье предлагается разбор фильмов гонконгского режиссера Вонга Карвая с точки зрения вещей, пространств и движения через призму философии кино Жюль Делеза. Кинематограф Карвая наполнен множеством будничных предметов, будь то банка консервированных ананасов, настольная лампа, телефон, часы и даже мусор. Эти вещи не остаются пригвожденными к своим местам, они трансформируются, изменяются, претерпевают над собой действие героев. Важными элементами являются и повторяющиеся локации: это квартиры, узкие улочки, бары, забегайки, в которые персонажи возвращаются снова и снова. Так, отдельные пространства фильмов вместе с предметами выступают в качестве закрытых систем с частями, множеств с элементами. Эти элементы при разном масштабировании трансформируются, изменяются при посредничестве движения, которое также выражает изменение целого, бесперебойное становление, или длительность. Движение стоит рассматривать в его разных проявлениях: перемещение объектов в конкретных пространствах, перемещение субъектов между этими пространствами, закрытыми системами, диегетическое движение камеры в материи кинематографа, а также движение целого фильмов. Целое фильмов Карвая нельзя задать или определить однозначно, но можно сказать, что оно открыто, подобно

сознанию и миру. Именно благодаря осмыслению движения вещей возникает и осмысление изменения целого, которое проявляется в изменении духовной и ментальной реальности, постоянно становящегося сознания. Таким образом, физическое бытие фильмов Вонга Карвая составляет один из первенствующих аспектов его кинематографа. Вещи различных пространств складываются в совокупности, не закрытые до конца множества, которые претерпевают над собой действие разнородного движения, связывающего их с целым и непрекращающимся становлением сознания героев.

Ключевые слова: Карвай, вещи, движение, пространства, целое, Делез

THE MOVEMENT OF OBJECTS IN THE CINEMATOGRAPHY OF WONG KAR-WAI

Milena Afanaseva

SPbU, Faculty of Liberal Arts and Sciences. St. Petersburg, Russia.

E-mail: milena_afanaseva@mail.ru

This article proposes an analysis of the films of the Hong Kong director Wong Kar-Wai considering objects, spaces and movement through the prism of the philosophy of cinema by Gilles Deleuze. Kar-Wai's cinema is filled with many everyday items, whether it's a can of pineapple, a table lamp, a phone, a watch, and even trash. These things do not remain nailed to their places, they transform, change, undergo the action of heroes on themselves. Recurring locations are also important elements: these are apartments, narrow streets, bars, eateries, to which the characters return again and again. Thus, separate spaces of films, together with objects, act as closed systems with parts, sets with elements. These elements at different scales are transformed, changed through the mediation of movement, which also expresses the change of the whole, uninterrupted becoming, or duration. Movement should be considered in its various manifestations: the movement of objects in specific spaces, the movement of subjects between these spaces, closed systems, the diegetic movement of the camera in the matter of cinema, as well as the movement of the whole film. The whole of Kar-Wai's films cannot be given or defined unambiguously, but it can be said that it is open, like consciousness and the world. Because of the comprehension of the movement of objects, the comprehension of the change of the whole arises, which manifests itself in a change in the spiritual and mental reality, constantly becoming consciousness. Thus, the physical being of Wong Kar-Wai's films occupies one of the pre-eminent aspects of his cinematography. Things from different spaces are added together, not completely closed sets, which undergo the action of a heterogeneous

movement over themselves, connecting them with the whole and unceasing formation of the consciousness of the characters.

Keywords: Kar-Wai, objects, movement, spaces, whole, Deleuze

В фильмах Вонга Карвая большую роль играют незамысловатые, будничные вещи, они выражены конкретно и могут повторяться в точном своем материальном воспроизведении. Эти вещи выступают в качестве метафор: срок годности консервированных ананасов — срок годности любви, лампа с рисунком пары, смотрящей на водопад, — мечта, настенные пластиковые часы — память. Герои разговаривают с вещами, меняют их, изучают и часто одушевляют. Вещи не остаются пригвожденными к своим местам, они трансформируются, изменяются, претерпевают над собой действие движения, меняя и целое, частью которого являются. В пространстве кинематографа Карвая вырисовывается множество повторяющихся локаций, наполненных этими бесхитростными, но значимыми вещами. Локации выступают в качестве мест встречи персонажей и задают определенные тона в их отношениях, например, это телефонные будки или уличные телефоны, дарующие надежду на взаимное общение, как в фильме «Пока не высохнут слезы» (1988); или означающие отчаяние отвергнутого человека, не получившего ответа с той стороны, в «Чункингском экспрессе» (1994). Камера непрерывно петляет между ярко освещенными улочками: быстрым шагом, на мотоцикле, на автобусе, подхваченная погоней. Но, возвращаясь куда-то снова, вместе с движением она привносит изменения в Целое фильма, не относящееся к порядку видимого. Так, отдельные пространства фильмов с предметами — это закрытые системы с частями, множества с элементами, которые при разном масштабировании трансформируются, изменяются при посредничестве движения. В этом движении физического бытия и обнаруживается изменение Целого фильма, бесперебойное становление сознания героев, не противящегося ходу вещей.

Можно усмотреть три уровня движения в фильмах Карвая. Движение извлекается из закрытых систем при транс-

формации пространств фильма, так как оно осуществляется по отношению к множествам и их элементам. Здесь квартиры и нежилые помещения соотносятся с определением кадра (Deleuze, 2022, 26), замкнутые пространства представляют собой совокупность большого количества вещей, которые можно пересчитать, которые претерпевают над собой действия, взаимодействующих с ними героев. В дебютном фильме «Пока не высохнут слезы» все начинается с квартиры персонажа Энди Лау Ва и крупного плана телефона. Его прикроватный столик завален мусором, посуда бьется, и весь дом как будто вот-вот развалится. Мэгги Чун в роли кузины героя Нгор отвечает вместо него по телефону, так как тот почти никогда не доступен: не доступен он не только буквально, но и в эмоциональном плане (илл. 1). Ва боится ответственности, поэтому при своих талантах не желает менять свое положение в криминальной иерархии и не хочет брака. Одной из причин его разрыва с первой девушкой стало то, что он никогда не отвечает на звонки. На звонок своей тети, предупреждавшей о приезде кузины, он все-таки ответил. Кузина в его квартире начала отвечать на телефон, перед своим отъездом она прибрала его дом и спрятала один стакан, чтобы тот не разбился. Тогда при отсутствии стаканов появился бы повод для звонка. Это второй раз, когда Энди Лау говорил по телефону. Состояние квартиры героя выражает шаткое положение его образа жизни бандита, спрятанный Нгор стакан был надеждой на возможную спокойную семейную жизнь, и он его нашел, ухватился за эту надежду. Сцена единения героев проходит в телефонной будке, когда коммуникация между героями наконец реализуется.

В фильме «Дикие дни» (1990) действие начинает разворачиваться в закусочной, общем месте всех фильмов Карвая, где работает героиня Мэгги Чун Су Личжэнь и где она встречает героя Лесли Чуна Юдди. Планы, кружащие вокруг двух персонажей, прерываются большими настенными часами, образ которых будет мелькать множество раз на протяжении всего фильма. «Запомнит ли он эту минуту из-за меня?», «Я узнаю, кого любил больше всех, только в конце своей жизни», — часы выражают любовь Юдди к девушке, его память о ней, но также предвещают последние минуты его жизни, в течение которых



Илл. 1. Кадр из фильма «Пока не высохнут слезы»

придет осознание скрываемых чувств. Предвестником сокрытого в душе, но игнорируемого Юдди, служит сцена, когда Су Личжэнь приходит к нему, чтобы забрать свои вещи, и встречает его новую девушку. Во время их романа она преобразила его дом, оставив частички себя и в сердце героя. Юдди не был против оставленных ею вещей, и он точно знал, что именно в доме принадлежит ей, только осознание причины этого приходит в конце. В этом фильме впервые поднимается проблема отцов и детей: квартира Юдди почти идентична дому его мачехи. Это зеленые обои, зеленые занавески, зелено-голубой свет, просачивающийся сквозь пространство. Она силой привязала его к себе, оставив травму от их отношений, поэтому Юдди не хочет обязательств, брака, не хочет крепких связей с другими людьми. В фильме «Падшие ангелы» (1995) персонаж Такэси Канэсиро Хэ Циу — немой парень, постоянно меняющий работу. Его отец мало общается с ним, а его мать сбила машина мороженщика. Семейные отношения начинают меняться после того, как герой также устроился работать мороженщиком. В своем фургоне он угощает целую семью, затем дарит мороженое своему отцу. Мороженое можно оценивать как попытку преодолеть посттравматическое состояние

от потери. Не менее важными атрибутами их общения становятся камера и телевизор: герой запечатлевает себя вместе с отцом при помощи конкретного материального объекта. Отец в одиночку пересматривает запись, делаясь счастливее, телевизор выступает как посредник между двумя членами семьи, потерявшими связь. После неожиданной смерти отца для Хэ Циу остался материальный отпечаток его любимого человека, а также образ себя в прошлом, который сосуществовал с отцом.

Далее следует говорить о движении как о перемещении тел в пространстве. Фильмы Карвая невозможно представить без сцен погони, преследования, снятых в рапиде и освещенных светом неоновых вывесок. «Погоня, — говорит Хичкок, — кажется мне пределом выразительности кинематографа». Комплекс взаимосвязанных движений погони — это движение в своей высшей степени, можно даже сказать — движение как таковое», — приводит цитату в своем отрывке о движении З. Кракауэр (Kracauer, 1974, 70). Бриджит Лин в роли блондинки в солнечных очках и плаще и Такэси Канэсиро в роли полицейского № 223 петляют по узким людным улицам; камера панорамирует снизу вверх: пространство ограничено по бокам, но бесконечно продолжается высоко в ночном небе. Такэси Канэсиро в «Падших ангелах» гонит на мотоцикле по освещенному тоннелю, камера самостоятельно едет за ним, ограниченная по четырем сторонам и при этом безгранично движущаяся вперед (илл. 2). В «Пока не высохнут слезы» в темных узких улочках Энди Лау наедине со своим другом принимает ключевые решения, определяющие дальнейшие повороты в сюжете. В «Диких днях» есть множество сцен на лестничных пролетах — промежуточных помещениях, соотносящихся со связующей функцией движения и всякий раз вносящих изменения в отношения между героями: Су Личжэнь — полицейский, Су Личжэнь — Юдди, Юдди — новая девушка, новая девушка — друг Юдди. В конце фильма камера плавно и неспешно движется по лестничной площадке столовой, чтобы за дальними столами найти героев. В «Любовном настроении» (2000) это тесная лестничная площадка, геометрично сворачивающая налево и наверх; ракурс не показывает, что находится даль-



Илл. 2. Кадр из фильма «Павшие ангелы»

ше, захватывая при этом свет, исходящий оттуда. В фильме это концентрат чистого движения, место, где модусы героев перетекают из одного состояния существования в другой.

Таким образом, вырисовывается два плана: более крупный — перемещение объектов в конкретных пространствах, и отдаленный — перемещение субъектов между этими пространствами, закрытыми системами, связанными одной нитью, способствующей тому, что множество частей никогда не может быть абсолютно закрытым (Deleuze, 2022, 24). Вследствие этого выявляется неоднозначная природа субъектов кинематографического мира Карвая, одновременно выступающих в качестве элементов множеств, выражающих собой движение и составляющих Целое, духовную и ментальную реальность фильмов. Ж. Делез приводит утверждения А. Бергсона о незадаваемости целого:

...Вывод же Бергсона совсем иной: если целое незадаваемо, то причина здесь в том, что оно является Открытым и что ему свойственно непрестанно изменяться или же способствовать возникновению чего-то нового, словом — длиться. (Deleuze, 2022, 23)

Затем он пишет о том, что сначала Бергсон открыл длительность как нечто идентичное сознанию, в дальнейшем

приходя к тому, что живое, уподобляемое целому, открыто миру, мир же сам по себе является открытым. Говоря про закадровое пространство, Делез описывает абсолютный аспект последнего: закрытая система открывается длительности, не представляющей собой множество и не относящейся к порядку видимого (Deleuze, 2022, 31-32). Так, намечается аналогия между сознанием субъектов фильма и закрытыми множествами: и то, и другое является отчасти открытым миру, субъекты так же, как и элементы множеств, вписаны в кадр. Однако при этом между ними существует значительная разница: бытие объектов — это неподвижные срезы, между которыми происходит движение — подвижный срез длительности, — соотносящее их с природой изменяющегося целого, а также выражающее изменение целого по отношению к объектам. Слово «неподвижность» неприменимо к сознанию человека, вечно длящемуся и изменяющемуся; множества можно разделить на части и посчитать, чего нельзя сделать с сознанием.

Два аспекта не исключают, а дополняют друг друга, взаимодействуют друг с другом, и предпочтение отдается то одному, то другому. Кино постоянно играет этими существующими рядом друг с другом уровнями, каждый великий режиссер понимает и применяет их на практике по-своему. В выдающемся фильме, как и в любом произведении искусства, есть нечто открытое. И следует всякий раз отыскивать, что это такое: время или целое, и то, как они по-разному проявляются в фильме. (Deleuze, 1983, 79-80)

В своих беседах Делез побуждает интерес к дальнейшему исследованию понятия целого, говоря про которое, он упоминает поэтическое Открытое Р. М. Рильке очень близкое по смыслу с термином М. Хайдеггера *das Offene* — «открытое, открытость» (Rilke, 1977, 51). Хайдеггер, так же как и Бергсон, определяет открытость как человеческую вовлеченность, как возможность мира, но еще не сам мир. Вовлеченность человека проявляется через настроение, здесь можно усмотреть отсылку к фильму «Любовное настроение», хотя первая версия названия фильма звучит как “Beijing summer”, окончательный вариант связан с песней «I’m in the Mood for Love» (с англ. — «Я в настроении для любви») (Anashkin, 2021).

Открытость оказывается, т.о., просветом, где вещи впервые получают возможность показать свою истину. Открытость в этом смысле первична, не создается представлением и не поддается осмыслению усилиями последнего («На пути к языку»). В ней осуществляются свобода человека встретить истину вещей и тем самым человеческое существо как таковое. (Bibihin, 2018)

Так Хайдеггер подытоживает тезис о движении вещей и дарит ключ к пониманию того, что благодаря осмыслению движения вещей возникает и осмысление изменений, происходящих в постоянно становящемся сознании.

История полицейского № 663 в «Чункинском экспресе» начинается с забегаловки, где он всегда покупает салат для своей девушки-бортпроводницы, которая в дальнейшем его бросает. Он совсем не знал ее предпочтений в еде, музыке, нельзя было ожидать, что он знает ее саму, полицейский всю жизнь лишь следовал привычке. Когда ее не стало в его квартире, он стал разговаривать с оставленными ею вещами, идентифицируя их с самим собой и своими состояниями, он ухаживал за ними и переживал о них. Работница закусочной Фэй интересуется полицейским, она попадает в его квартиру и проводит все время там, в близости с бытием его вещей, перекидываясь лишь парой фраз вживую: она играет с самолетиком, смотрит на рыбок и трогает поверхности. Постепенно Фэй заменяет предметы бывшей девушки в его доме на свои собственные: белую плюшевую игрушку заменил полосатый тигр, диск с ее любимой песней переместился на стол, детская фотография — на трюмо, прибавилось рыб в аквариуме; тапочки, тряпка, скатерть не были обделены ее вниманием, даже постельное белье, на котором оставались длинные волосы другой, и в шкафу появилась новая рубашка, которую полицейский стал носить. Так, через вещи Фей повлияла на его бытие (илл. 3). Сначала он говорит вещам, что они стали выглядеть лучше, затем он стал наблюдательнее, стал замечать вещи, на которые раньше не обращал внимания. Он обратил внимание на изменения, привнесенные этой девушкой, на нее саму. В конце фильма полицейский стал хозяином бывшей закусочной, он произнес фразы: «Меняю обстановку», «Привык со временем», — делая то же самое, что и она



Илл. 3. Кадр из фильма «Чункингский экспресс»

когда-то, слушая при этом ее песню. Ее материальные следы отпечатались на его сущности, в то же время она стала работать бортпроводницей и носить форму точно такую же, какую носила его бывшая девушка. Циркуляция вещей как частей множеств отразилась на целом фильме, на постоянно становящемся, изменяющемся сознании героев.

Очень часто в фильмах Карвая присутствует мотив опоздания или, скорее, присутствия героев в одних и тех же местах, но в разное время. Из этого следует вывод об отличных друг от друга процессах осознания персонажами происходящего в них изменения, следовательно, о разном, во временной последовательности, становлении сознаний героев. Это также не говорит о том, что люди совсем оторваны друг от друга и отчуждены. Благодаря движению вещей разные микрокосмы изменяются, меняют свою траекторию и пересекаются, пересечение может достигаться и благодаря движению как таковому в общих для кинематографического мира Карвая местах. В «Чункингском экспрессе» это достигнуто частыми столкновениями между героями двух отдельных сюжетных линий, в «Падших ангелах» это уже не просто случайные столкновения, а продолжительные контакты всех трех героев. Примеры несовпадения

темпов становления героев — это две разные Калифорнии (ресторан и американский штат, про который поется в постоянно повторяющейся в фильме песне “California Dreamin’” (с англ. — «Мечтая о Калифорнии»)), в которых оказались полицейский № 663 и Фэй. В «Любовном настроении» с самого начала между героями Мэгги Чун Су Личжэнь и Тони Люна Чхо Мованом происходит обмен вещами: сначала это ошибающиеся грузчики во время одновременного переезда, затем это умышленный обмен книгами, посудой. Прозвучавшая фраза: «Если обращать на вещи внимание, то начинаешь замечать их», — обнажает стоящую за сумкой, подаренной мужем, и галстуком, подаренным женой, связь, и измену их брачных партнеров. В отличие от фильма «Пока не высохнут слезы», где квартира героя была интимным местом, сходным по форме с бытием героя, в «Любовном настроении» комнаты героев предстают местом отчуждения и вынужденной театральности в условиях коммунального быта. Напротив, отель с постоянно колышущимися красными шторами, прикрывающими от лишних глаз, такси, несущее героев откуда-то и куда-то, находящееся в каком-то абстрактном пространстве, но в конкретной длительности, улицы, где герои постоянно встречаются, повторяя поведение своих мужа и жены и рефлексировав над этим, позволяют им найти и обрести себя; неспешные прогулки вне дома наедине с собой и вместе с друг другом наталкивают на мысли о процессах, невидимых глазу, принадлежащих духовной реальности фильма. «Любовное настроение» отличается от большинства фильмов Карвая своим замедленным ритмом и камерностью. Отсутствие насыщенных и ярких цветов, поцарапанные и потрескавшиеся фактуры говорят о более зрелом этапе разворачивающихся отношений между людьми, состоящими в браке и находящими выход из него. С постепенным развитием истории изменения, протекающие в сознаниях героев, перестают совпадать в своем темпе. Мэгги Чун приходит к Тони в отель, когда его уже там нет, она не может застать его и в новой комнате в Сингапуре. В конце сам Тони приближается к ее бытию, приезжая в их старый дом, однако: «То время прошло, всего, что когда-то относилось к нему, уже не существует». Удивительным образом в фильмах

Карвая осуществлена тонкая взаимосвязь внешнего материального бытия и внутреннего духовного. Возвращаясь к разговору о фильме «Пока не высохнут слезы», стоит сказать о внимании к работе со светом, которое не будет терять своей актуальности в дальнейшем. Квартира Ва почти всегда освещена извне глубоким синим светом, отсылающим к ночи, преимущественному времени суток, когда он работает. Этот свет также связан с его внутренними переживаниями о друге, ввязывающемся в неприятности и беспричинно рискуя жизнью. С приходом кухни во всех пространствах фильма появляется оранжевый или красный свет, сообщающий тепло, которое поселилось в нем. В отеле, когда оба героя сблизилась в трудный момент, стены окрашены в фиолетовый, смешение синего и красного. Даже в последней сцене смерти героя на фоне проскальзывает оранжевый цвет, как его память о Нгор, которая всегда присутствовала и будет присутствовать в нем.

Фильм «Падшие ангелы» весь построен на незавершенности ускользающих чувств, истории всех героев пропитаны одиночеством, делящимся вместе с бытием человека и заглушаемым лишь временно теплом другого, с которым скоро предстоит расстаться: «Я знаю, мы скоро расстанемся. Но в эту секунду я чувствую его тепло» (Glushakova, 2016). Сюжет начинается с представления образа жизни наемного убийцы и его агента. Они постоянно присутствуют в одних и тех же пространствах, ни разу не пересекаясь, общаясь друг с другом на языке вещей. Девушка-агент прибирает за киллером следы преступлений, она осматривает его мусор, оставленные им пустые пивные банки, тем самым узнавая о нем самом, его привычках и предпочтениях. Постоянно обитая в мире его вещей, она влюбляется в него, однако парень хочет прекратить свою преступную деятельность, он оставляет ей материальные объекты в виде намеков, по которым она отслеживает его и догадывается о намерениях. После их первой встречи он понимает, что она ему не подходит, это не случай взаимодействия персонажей друг на друга посредством движения вещей, как в «Чункингском экспрессе», это односторонний процесс, лишенный взаимности. Девушка по малейшим движениям объектов отслеживала не только движение партне-

ра в физическом пространстве фильма, но и изменения в его ментальном состоянии. Его же жизнь не имела ни малейшего отпечатка ее присутствия помимо знания факта их деловых отношений, после завершения которых они лишаются и места сближения, общего пространства — комнаты, в которой киллер останавливался на период работы.

На первый взгляд, фильм «Счастливы вместе» повествует о поездке пары в Аргентину с целью попытаться остановить распад их союза. Однако попытка отсылает нас к единичному действию, окончившемуся в прошлом, а «Счастливы вместе» оканчивается совсем не этим. Все упомянутые ранее примеры взаимоотношений внешнего мира с внутренним, связи движения множеств с движением целого реализуются в этом фильме. Многочисленные поездки героев Тони Люна и Лесли Чуна сопровождаются деталями и надписями, накладывающимися на их состояния: “libre”, “lonely”. Лесли возвращается в комнату своего партнера слишком поздно, он рассматривает светильник с рисунком водопада так же, как Тони рассматривал его в прошлом, глядя на две черные фигуры, устремленные взорами к водопаду, он созерцал их несбывшуюся мечту и упущенную любовь. Тони, посетив водопад в одиночку, выбирает для себя путь, пересекающийся с бытием его друга и коллеги из забега ловки Чанга, исполнившего свою мечту взобраться на горную вершину. Фильм оканчивается непрекращающимся становлением, выраженным в нарративе — увлечением новой влюбленностью, необходимой герою, стремлением к незавершенности.

Кинематографу Вонга Карвая присуще особое внимание к миру вещей. Вещи складываются в совокупности, не закрытые до конца множества, которые претерпевают над собой действие разнородного движения, связывающего их с непрекращающимся движением сознания. Так, физическое бытие в своем движении диктует и определяет характер изменения незадаваемого Целого фильма.

REFERENCES

Anashkin, S. (2021). The power of emptiness and eroticism instead of eroticism: how the film “In the Mood for Love” by Wong Kar-wai works. *Iskusstvo*

kino. Retrieved from <https://kinoart.ru/reviews/sila-pustotnosti-i-erotizm-vmesto-erotiki-kak-ustroen-film-lyubovnoe-nastroenie-vong-karvaya> (In Russian)

Bibihin, V. V. (2018). Openness. Electronic Library of the IPh RAS. *The New Philosophical Encyclopedia*. Retrieved from <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHec864c2e308ba71ce4f8ec> (In Russian)

Deleuze, G. (1983). About image-movement. Conversation with Pascal Bonitzer and Jean Narboni on September 13, recorded by its participants. *Movie diaries*, 352, 65-80. Retrieved from <https://studfile.net/preview/16572185/page:5/> (In Russian)

Deleuze, G. (2022). *Cinema*. Rus. Ed. Moscow: Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh" & Ad Marginem Press Publ. (In Russian)

Glushakova, A. (2016). Hong Kong Genius Loci. *Trikolor; Kino i TV*. Retrieved from <https://kino.tricolor.tv/news/wong-kar-wai/> (In Russian)

Kracauer, S. (1974). *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)

Rilke, R. M. (1977). *New poems other part*. Rus. Ed. Moscow: Nauka Publ. (In Russian)