



ны, та с откровенным пренебрежением: «Ну! Иди с Богом!» (46); позже Медведенко вновь целует руку жене Маше, и на этот раз теща его нехотя протягивает ему руку для поцелуя (52)... Непосредственные физические контакты персонажей в пьесе Чехова самоценны, способны быть красноречиво, почти балетно говорящими.

Контурно обозначим цепь соприкосновений в последнюю встречу Заречной и Треплева: Нина кладёт голову на грудь Константина и «сдержанно рыдает», он, «растроганный», «снимает с неё шляпу и тальму»; она «пристально глядит ему в лицо»; «берёт его за руку»; «быстро надевает шляпу и тальму»; он «смотрит, как она одевается»; в ответ на её просьбу «даёт ей напиток»; Нина «жмёт ему руку»; «обнимает порывисто Треплева и убегает в стеклянную дверь» – навсегда растворяется в вечерней тьме (56–59). Их напряжённое остродраматическое взаимодействие выразительно воспринимается даже вне вербального ряда.

В последнем действии «Чайки» мотив соприкосновения внезапно наполняется словно бы обнадёживающим, хотя и мимолётным смыслом в рассказе доктора Дорна об удивительных впечатлениях его от Генуи, от «превосходной уличной толпы» в этом городе, где вечерами «вся улица бывает запружена народом», где движешься «в толпе без всякой цели», где легко можно жить вместе с толпой, слиться «с нею психически», «верить, что в самом деле возможна одна мировая душа» (49). Генуя – мираж, некий пригрезившийся, призрачный идеал. И потом, может, в этой

самой Генуе Дорну привиделось-присочинилось то отградное чувство всеобщих соприкосновений, о котором он неожиданно вспоминает? Да и само ощущение причастности к случайной уличной толпе иллюзорно...

Обманчивость соприкосновений – одна из существенных примет чеховского сценического рисунка: у каждого из действующих лиц пьесы своя безысходность. Человек полон надежд на органичное сплетение желанного и реального, мечты и данности, тоски по теплу и действительного тепла, а явлены ему одни соприкосновения, порывистые, страстные, нервные, печальные, мимолётные...

Примечания

- ¹ Грибоедов А. Полн. собр. соч. : в 3 т. Т. 1. СПб., 1995. С. 25.
- ² См.: Ивановщина И. О полиглотизме статей А. П. Скафтымова о Чехове // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы : материалы Вторых Междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 7–9 октября 2014 г.). М., 2015.
- ³ Скафтымов А. <О «Чайке»> // Скафтымов А. П. Собр. соч. : в 3 т. Т. 3. Самара, 2008. С. 358, 361. Ср.: Шах-Азизова Т. К. Усмешка «Чайки» // Чеховиана. Полёт «Чайки» / отв. ред. В. В. Гульченко. М., 2001. С. 276–290.
- ⁴ Чехов А. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Сочинения. Т. 13. М., 1978. С. 5–6. В дальнейшем ссылки на этот том приводятся в тексте с указанием страниц в скобках.

УДК 821.161.1.09-22+929Чехов

РОЛИ АРКАДИНОЙ В КОМЕДИИ А. П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»

К. М. Захаров

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
E-mail: zahodite@list.ru

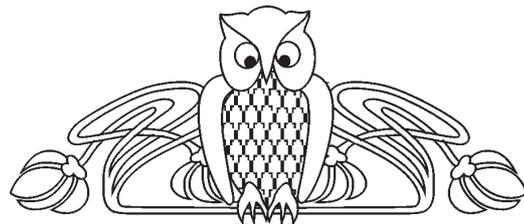
В статье рассматривается образ И. Н. Аркадиной с точки зрения феномена игры. Являясь актрисой не только по профессии, но и по жизни, Аркадина постоянно меняет амплуа, играет роль, делает все напоказ, что еще более оттеняют другие «неигровые» персонажи, ведущие себя естественно.

Ключевые слова: А. П. Чехов, Аркадина, комедия, «Чайка», роль, образ.

Arkadina's Roles in A. P. Chekhov's Comedy *The Seagull*

К. М. Zakharov

The article considers the image of I. N. Arkadina from the point of view of the acting phenomenon. An actress not only by her profession, but throughout her life, Arkadina constantly changes types, acts



a part, does everything ostentatiously, which other «non-theatrical» characters behaving naturally put into even sharper relief.

Key words: A. P. Chekhov, Arkadina, comedy, *The Seagull*, role, image.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-2-182-186

Знаменитая пьеса А. П. Чехова «Чайка» всегда оставалась на авансцене чеховедения. Образ Ирины Николаевны Аркадиной был многократно рассмотрен с точки зрения разных подходов, концепций и методов. Но при этом актриса Аркадина никогда не рассматривалась в преломлении феномена игры. Настоящая статья обозначает первый подступ к чрезвы-



чайно интересной малоизученной проблеме игр Аркадиной.

Сделав театральное искусство немаловажной проблемой в общем философском и тематическом строе комедии «Чайка», А. П. Чехов не мог обойти стороной мотивы театральной игры и игры-жизни. Мотивы обыденной, внетеатральной, часто бескорыстной игры – это старая традиция общеевропейского театра. В русской драматургии они имеют длительную и плодотворную историю. А. С. Грибоедов и Н. В. Гоголь, опираясь на европейскую традицию и художественные открытия отечественных авторов XVIII в., укрепили и стандартизировали этот прием для русской драматургии, прежде всего – комедиографии.

Вынесенное в «Чайке» на уровень фабулы противоречие между традиционным и новаторским в мире искусства значительно повлияло на организацию этого привычного для русской комедии мотива. Практически вся его реализация сосредоточена в сценическом воплощении одного персонажа – Ирины Николаевны Аркадиной.

За время своего пребывания в поместье брата Аркадина пытается превратить окружающее пространство в настоящую Аркадию – счастливую землю, где царят любовь и искусство. Формоопределяющими и доминирующими образами этого фантастического топоса должны стать они с Тригориним – главы пантеона, счастливые в своем удачливом содружестве талантливые люди искусства. По замыслу Ирины Николаевны, они должны быть окружены восхищением и заботой, за которые будут платить любовью. Будучи на самом деле центром притяжения в миниатюрном обществе, населяющем поместье Сорина, Аркадина постоянно поддерживает повышенное внимание к собственной персоне. На протяжении пьесы практически каждая ее реплика, каждый сценический жест, каждое движение предназначены для зрителя. Все делается напоказ, все достаточно демонстративно, до какой-то степени утрировано.

Центральная тема всех аркадинских импровизаций – театр и его значение для нее.

«Аркадина. Ах, что может быть скучнее этой вот милой деревенской скуки! Жарко, тихо, никто ничего не делает, все философствуют... Хорошо с вами, друзья, приятно вас слушать, но... сидеть у себя в номере и учить роль – куда лучше»¹.

Во многом этот лейтмотив завязан на том, что «художественная и артистическая деятельность чеховских героев неразрывно связана с их мировоззрением, рассматривается как их общественная практика»². Но более явно назначение настойчиво вводимых Аркадиной театральных мотивов проясняется именно в контрасте ее с остальными персонажами.

Замысел Ирины Николаевны осуществляется с большим трудом, потому что обитатели и гости поместья Сорина не понимают, а поэтому не всегда поддерживают игру, навязанную им

Аркадиной. Придуманная Ириной Николаевной «Аркадия» никого не делает счастливой. В своей эмоциональной уравновешенности она одинока. «... Счастлива, довольна и спокойна, потому что верит в призвание своё (“Она любит театр, ей кажется, что она служит человечеству, святому искусству” – Треплев о ней в I д.). Кругом всех ноющих и плачущих Аркадина в пьесе единственный жизнерадостный тип»³, – писал о ней А. П. Скафтымов, находя в героине «признак некоторой нравственной ограниченности». Но намного важнее то, что, в отличие от Ирины Николаевны, которая не может перестать быть актрисой, все остальные представляют собой «естественных», в какой-то степени простодушных, органичных, неигровых людей, которые не различают означающее и означаемое, а следовательно, не чувствуют и поэтому не поддерживают навязанных им ролей.

Исключением из общего неигрового фона является отставной поручик Шамраев – персонаж сам по себе лукавый, склонный играть и даже заигрываться, но при этом всегда стремящийся сохранить контроль над ситуацией. Он не может позволить, чтобы его воспринимали как статиста в чужой игре – он стремится проводить собственную стратегию.

Шамраев, казалось бы, охотно поддерживает разговоры с Аркадиной о театре, но, как выясняется, не столько поддерживает ее игру, сколько пытается ей навязать собственные темы. Колонизировать Аркадию так же, как он колонизировал поместье Сорина. Аркадину эта неумелая попытка узурпаторства не устраивает, поэтому она одергивает единственного игрового персонажа, который оказывается в ее распоряжении.

«Шамраев. В 1873 году в Полтаве на ярмарке она играла изумительно. Один восторг! Чудно играла! Не изволите ли также знать, где теперь комик Чадин, Павел Семеныч? В Расплюеве был непоодражаем, лучше Садовского, клянусь вам, многоуважаемая. Где он теперь?»

Аркадина. Вы всё спрашиваете про каких-то допотопных. Откуда я знаю! (Садится.)

Шамраев (вздыхнув). Пашка Чадин! Таких уж нет теперь. Пала сцена, Ирина Николаевна! Прежде были могучие дубы, а теперь мы видим одни только пни»⁴.

Но, несмотря на обилие бытовых и эстетических расхождений, Аркадина в какой-то мере дорожит Шамраевым – если не исполнителем, то слушателем.

«Аркадина. <...> (Берет Шамраева под руку.) Я расскажу вам, как меня принимали в Харькове...»⁵

В своих диалогах Аркадина и Шамраев ведут ненавязчивый поединок, поочередно выступая как инициаторы обсуждаемых околотеатральных тем.

Проводя собственную эстетику и воссоздавая собственный художественный мир, живущий по тем правилам, которые она допускает единственно верными, Аркадина очень ревниво относится к



попыткам своего сына Треплева провозглашать иные эстетические условия, вдохновленные, как известно, «декадентским бредом». По ее замыслу, они с Тригориным должны оставаться единственными олимпийцами, поэтому претензии Треплева на авторство и соположенность миру искусства выглядят для матери таким же узурпаторством, как и навязчивое и неловкое вмешательство Шамраева в общий разговор.

Немалую досаду вызывает у Ирины Николаевны и Тригорин, который также не отвечает придуманной для него роли. В то время как сама Аркадина не может перестать быть актрисой, он на время своего отдыха с удовольствием пытается скрыться от обязанностей писателя, получая удовольствие от рыбной ловли, к вящему недовольству Ирины Николаевны.

«Аркадина. <...> Где Борис Алексеевич?

Нина. Он в купальне рыбу удит.

Аркадина. Как ему не надоест!»⁶

Становящийся в буколической сельской глуши застенчивым и психологически хрупким, Тригорин не отвечает образу небожителя, который создала для него подруга.

На фоне всеобщей инертности к эстетике и предлагаемым Аркадиной обстоятельствам Нина, искренне влюбленная в театральное искусство и боготворящая как Аркадину, так и Тригорина, до поры является любимицей Ирины Николаевны, ее безусловной фавориткой.

Скучая по атмосфере театральной игры, Аркадина в бытовых ситуациях постоянно примеривает на себя некие роли, продиктованные, главным образом, ее репертуарным опытом. При первом ее появлении за несколько минут до начала показа пьесы Треплева, они с сыном обмениваются репликами Гертруды и Гамлета из шекспировской трагедии в переводе Николая Полевого. Сама ситуация, что сын будет показывать для нее и ее спутника, заставляет ее ассоциировать себя с Гертрудой, а сына, соответственно, с Гамлетом. Она примеряет на себя ситуацию «Мышеловки». Для Треплева же это просто обмен крылатыми фразами.

Но если Аркадиной подыгрывают, она развивает намек на игру в полноценное действо. С этой минуты Аркадина с готовностью вживается в роль Гертруды. В результате подобно тому, как не доигралась до конца в шекспировской трагедии сцена «Убийство Гонзаго», так и пьеса Треплева изначально обречена на то, чтобы быть прерванной. З. С. Паперный отмечал: «С “Гамлетом” роднит “Чайку” и то, что в обеих пьесах – театр в театре. Принц устраивает представление, которое раздражается скандалом, спектакль прерывается. В чем-то сходной оказывается судьба треплевского спектакля»⁷.

Надо отметить, что игра в Гертруду в конечном итоге становится роковой и стилиопределяющей для всей дальнейшей фабулы «Чайки». Отныне герои незаметно для себя начинают

уподобляться в своих поступках шекспировским героям. «Ассоциации с “Гамлетом” входят в самую структуру чеховской пьесы»⁸.

Сюда относится и безумие наследника, выразившееся в первой попытке самоубийства Треплева, и его несостоявшаяся дуэль с Тригориным. Сюда же относится ироническое сравнение Треплева:

«Треплев. (Увидев Тригорина, который идет, читая книжку.) Вот идет истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (Дразнит.) “Слова, слова, слова...”»⁹

Кульминацией этой стилизации становится Офелия-Нина с ее бессвязными речами. Изначально чуждый игре, чрезвычайно простодушный, замкнутый мирок превращается в локацию, где развертываются по-настоящему шекспировские страсти. И Аркадина, которая замыслила совершенно другие сюжеты, своим стремлением раскрасить действительность вокруг себя вопреки собственным намерениям оказывается инициатором этого процесса.

Примечательно, что в III действии она вновь вернется к роли Гертруды в тот момент, когда Треплев попытается отговорить ее от близости с Тригориным. Аркадина выслушивает предупреждение Треплева о том, что Тригорин подчинил ее своему влиянию и, подобно шекспировской Гертруде, защищает своего партнера.

«Треплев. В последнее время, вот в эти дни, я люблю тебя так же нежно и беззаветно, как в детстве. Кроме тебя, теперь у меня никого не осталось. Только зачем, зачем ты поддаешься влиянию этого человека?»

Аркадина. Ты не понимаешь его, Константин. Это благороднейшая личность...

Треплев. Однако когда ему доложили, что я собираюсь вызвать его на дуэль, благородство не помешало ему сыграть труса. Уезжает. Позорное бегство!

Аркадина. Какой вздор! Я сама прошу его уехать отсюда.

Треплев. Благороднейшая личность! Вот мы с тобою почти ссоримся из-за него, а он теперь где-нибудь в гостиной или в саду смеется над нами...

Аркадина. Для тебя наслаждение говорить мне неприятности. Я уважаю этого человека и прошу при мне не выражаться о нем дурно»¹⁰.

Хотя ни для нее, ни для зрителя не секрет, что манипулятором и доминирующим партнером в их паре является именно она. Именно Тригорин находится под ее чарами. Но остановиться она не может, изображая из себя пленницу, жертву, к тому же страдающую стокгольмским синдромом.

Наиболее непреднамеренная роль Аркадиной – это ее исполнение Гарпагона, Скупого из классической мольеровской комедии. К этой роли Ирина Николаевна не готовилась и воспроизвела ее механически, после попыток Треплева попросить денег для Сорина и Сорина попросить денег для Треплева. Гарпагон – комедийный персонаж,



неслучайно Сорин после неуверенного отказа Ирины Николаевны «смеется». Отчасти это объясняется тем, что он оказался предупрежден Треплевым о подобной реакции сестры, а отчасти оттого, что драматическая актриса Ирина Николаевна в амплу скупого действительно комична.

Во II действии, в беседе с Машей, разворачивается подлинная подоплека аркадинских игр, раскрывается основная причина этого каталога ролей.

«*Аркадина*. <...> Потому что я работаю, я чувствую, я постоянно в суете, а вы сидите всё на одном месте, не живете... И у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти. Чему быть, того не миновать»¹¹.

Все предпринимается для того, чтобы заставить всех окружающих, в первую очередь себя саму, забыть о собственном возрасте. Аркадину не устраивает ее подлинное «я» в ее теперешнем состоянии, поэтому она постоянно уходит в мир собственных театральных и житейских ролей. В этой сцене реплики направлены не на Машу, чьи слова она игнорирует, и даже не на Дорна, который, очевидно, посвящен во многие тайны Аркадиной. Ирина Николаевна убеждает в собственной молодости в первую очередь себя саму и окружающий мир:

«<...> Затем, я корректна, как англичанин. Я, милая, держу себя в струне, как говорится, и всегда одета и причесана *comme il faut* <...> Оттого я и сохранилась, что никогда не была фефёлой, не распускала себя, как некоторые... (Подбоченясь, прохаживается по площадке.) Вот вам – как цыпочка. Хоть пятнадцатилетнюю девочку играть»¹².

Она знает, что именно эту роль театр ей не предоставит, но спорит. Спорит с собой, с объективным течением вещей, с собственным возрастом, со временем.

Избыток игровых ситуаций частично компенсирует ее коммуникативную беспомощность. В III действии она произносит: «Вот уеду, так и не буду знать, отчего стрелялся Константин»¹³. Это означает, что за все время, прошедшее с попытки Треплева совершить самоубийство, она не нашла времени и сил побеседовать с сыном и обсудить его поступок.

Наигранность и театральность, практически постоянно сопровождающие поведение Аркадиной, находят свою кульминацию в сцене ее объяснения с Тригориним в III действии. Тогда источником вдохновения воспроизводимого Аркадиной образа являются отвергнутые или оставленные женщины из богатого наследия театрального репертуара. Аркадина здесь превращается в женщину-вамп, в образе которой можно отследить влияние и Федры, и особенно – Медеи.

После капитуляции Тригорина:

«*Аркадина* (про себя). Теперь он мой»¹⁴.

До этого момента ни один из персонажей пьесы не произносил реплик «про себя», «в сто-

рону», «зрителям» и т. д. Этот исключительно театральный жест впервые вносится практически во второй половине комедии Аркадиной исключительно для себя или же для реального зрителя, который должен оценить ее в амплу коварной обольстительницы. Она дает реплику «про себя», потому что так полагается делать настоящим роковым женщинам.

При безусловном погружении Аркадиной в игру она не выглядит самостоятельно производящей идеи творческой личностью. В своих играх она буквально следует вослед литературным образцам. Мы уже указывали: пьеса Треплева была сорвана исключительно потому, что пьеса гамлетовских актеров «Убийство Гонзаго» не была доиграна до конца. Точно так же в своем объяснении с Тригориним Аркадина достаточно точно следует недавно прочитанному ею литературному образцу – фрагменту романа Ги де Мопассана «На воде». Примечательно, что рецепт, по которому строится монолог Аркадиной, был прочитан ею про себя и не воспроизведен вслух.

Мопассан писал: «Как вода капля за каплей пробивает самый твердый камень, так лесть с каждым словом точит нежное сердце писателя. И, едва заметив, что он тронут, взволнован, покорен этим неустанным восхвалением, она отгораживает его от всех, разрывает мало-помалу узы, которыми он связан вне ее дома, и исподволь причует его бывать у нее, находить приятность у ее семейного очага. Чтобы крепче привязать его к своему салону, она подготавливает и обеспечивает ему успех, подает его в выгодном освещении, всячески превозносит перед старыми друзьями дома, оказывая ему почет и уважение, восхищаясь им без меры.

И, почувствовав себя кумиром, он водворяется в храм. Положение его, кстати сказать, весьма завидное, ибо другие женщины испытывают на нем все тончайшие средства обольщения, дабы вырвать его у той, которая его завоевала. Но если у него достанет ума, он не поддастся на заигрывания и просьбы, которыми его осаждают»¹⁵.

Так же и Аркадина лестью умоляет Тригорина не покидать ее. Во втором явлении этот отрывок остался ею непрочитанным – воспроизводить это руководство к действию вслух в присутствии потенциальной соперницы открытым текстом не имело смысла. Поэтому Аркадина вычитала рецепт и сохранила его для собственного пользования. И в нужный момент актерская память услужливо предоставила его, сцена, предначавшаяся Тригорину, была блестяще отыграна.

Главным итогом данной сцены стало то, что после этого объяснения Тригорин, ранее выглядевший «неигровым» человеком, начнет вести двойную жизнь. То есть игра Аркадиной перевела ранее не расположенного к игре Тригорина в ранг игровых персонажей, что привело к цепи драматических событий, завершившихся самоубийством Треплева. «Аркадина, мать, любовница и актриса, сама себя загнавшая в “мышеловку” – ту же “за-



пендю”: она явно заигралась в этой жизни, теряя сына, а еще и брата, и любовника, и профессию, она с ужасом осознает, что вконец растратила, опустошила себя...»¹⁶

Примечания

- 1 Чехов А. Чайка // Чехов К. Собр. соч. : в 8 т. Т. 7. М., 1970. С. 162.
- 2 Бердников Г. А. П. Чехов. Идеи и творческие искания. М., 1964. С. 346.
- 3 Скафтымов А. Драммы Чехова // Волга. 2000. № 2–3. С. 141.
- 4 Чехов А. Указ. соч. С. 151.

- 5 Там же. С. 191.
- 6 Там же. С. 160.
- 7 Паперный З. «Чайка» А. П. Чехова. М., 1980. С. 61.
- 8 Там же С. 60
- 9 Чехов А. Указ. соч. С. 166.
- 10 Там же. С. 175.
- 11 Там же. С. 159.
- 12 Там же.
- 13 Там же. С. 173.
- 14 Там же. С. 178.
- 15 Мопассан Г. На воде // Полн. собр. соч. : в 12 т. Т. 7. М., 1958. С. 280–281.
- 16 Гульченко В. Сколько чаек в чеховской «Чайке»? // Нева. 2009. № 12. С. 180.

УДК 821.133.1.09-312.4+929Леру

АВТОЦИТАТА И АВТОРЕМИНИСЦЕНЦИЯ В РОМАНАХ ГАСТОНА ЛЕРУ

К. А. Чекалов

Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН, Москва
E-mail: ktchekalov@mail.ru

В статье рассмотрены автореференциальные элементы в творчестве известного мастера популярного романа Гастона Леру (прежде всего, на примере цикла о Рультабийле). Особое внимание уделено роману «Рультабийль у царя», куда Леру включил материал из ранее написанных им очерков и статей о России.

Ключевые слова: автореференциальность, цитата, автоцитата, роман, новелла, статья, массовая литература, газета, цикл.

Self-quote and Self-remembrance in Gaston Leroux's Novels

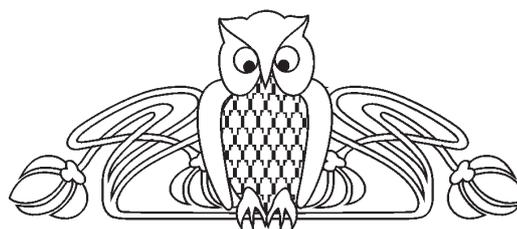
K. A. Chekalov

The article considers self-referential items in the oeuvre of Gaston Leroux – the master of a popular novel – particularly on the example of the Rouletabille cycle. The author pays closer attention to the novel *Rouletabille and the Tsar* in which Leroux inserted the data from his earlier articles and sketches about Russia.

Key words: self-reference, citation, self-quote, novel, novella, article, mass literature, newspaper, cycle.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-2-186-190

Произведения крупнейшего представителя французской массовой литературы Гастона Леру (1868–1927) отмечены ярко выраженной тенденцией к интертекстуальности. Она проявляется себя на разных уровнях (обилие литературных аллюзий, цитат и микроцитат из литературных и публицистических текстов, а также – в случае с «Призраком Оперы» – оперных либретто; псевдоцитаты, обширные научнообразные сноски и пр.). В данной статье будет рассмотрен один из типов интертекстуальности в творчестве французского писателя, а именно автореференциальные вкрап-



ления, варианты использования автором отдельных фрагментов собственных текстов.

В центре нашего внимания будет находиться цикл о приключениях Жозефа Рультабийля, журналиста и одновременно сыщика-любителя (общее название цикла – «Необычайные приключения Рультабийля, репортера»). Он включает в себя романы «Тайна Желтой комнаты» (1907), «Духи Дамы в черном» (1908), «Рультабийль у царя» (1913), «Черный замок» (1914, отд. изд. 1916), «Странная свадьба Рультабийля» (1914, отд. изд. 1916), «Рультабийль у Круппа» (1917–1918, отд. изд. 1920), «Преступление Рультабийля» (1921, отд. изд. 1922) и «Рультабийль у цыган» (1922, отд. изд. 1923). В свою очередь, «Черный замок» и «Странная свадьба Рультабийля» самим автором объединены в дилогию под общим названием «Рультабийль на войне». Следует отметить, что повествовательная модель подвергается внутри цикла определенной эволюции. Если «Тайна Желтой комнаты» и «Духи Дамы в черном» снискали широкую известность как образцы классического детектива, то в последующих произведениях детективные элементы оказываются внедрены в нарратив социально-авантюрного типа («Черный замок» иногда сравнивают с «Индианой Джонсом»¹), а в «Рультабийле у Круппа» Гастон Леру выступает как один из первопроходцев весьма популярного в литературе XX в. жанра шпионского романа. В этом смысле «Преступление Рультабийля» знаменует собой попытку возвращения к классической детективной модели – но, увы, по своим художественным достоинствам уступающую первым двум романам цикла. На-