

**М. М. Калініченко,**

*Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне*

## АМЕРИКАНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ПЕРФОМАНС У НАЦІОНАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОРІЧЧЯ

*У статті здійснено аналітичну інтерпретацію дискурсивної сутності північноамериканського масового театрального перфомансу першої половини ХІХ сторіччя та його взаємодії з дискурсивними соціокультуральними практиками доби.*

**Ключові слова:** *північноамериканський масовий театр, перфоманс, дискурс, дискурсивні практики, карнавалізація культури.*

*В статье осуществлена аналитическая интерпретация дискурсивной сущности североамериканского массового театрального перформанса первой половины XIX столетия и его взаимодействия с дискурсивными социокультурными практиками эпохи.*

**Ключевые слова:** *североамериканский массовый театр, перформанс, дискурс, дискурсивные практики, карнализация культуры.*

*The article realizes an analytical interpretation of the discursive essence of the North-American mass theatrical performance of the first half of the XIX century and its correspondence with the discursive socio-cultural practices of the age.*

**Key words:** *North-American mass theater, performance, discourse, discursive practices, carnivalization of culture.*

**Постановка наукової проблеми та її значення.** У 1811-му році, американський актор Джон Говард Пейн (1792–1852), який ще підлітком виїхав до Британії та згодом уславився на англійській сцені майстерною грою у шекспірівських п'єсах, уперше відвідав розважальну виставу в одному з театральних закладів Нью-Йорка. В оточенні своїх колишніх співгромадян, у атмосфері оглушливого галасу і реготання сповненої нестримного ентузіазму демократичної аудиторії, він уважно, хоча й дещо розгублено спостерігав за виступам клоунів, танцюристів і акробатів. Згадуючи побачене, Пейн занотував у щоденнику: «Невгамовна жага нових вражень, яка є домінуючою ознакою нашого національного характеру, напевно зробить цю справу популярною і прибутковою». Однак, на його переконання, «кожна розумна людина, наділена добрим мистецьким смаком», швидко зрозуміє, що справжнє театральне мистецтво Сполучених Штатів не матиме нічого спільного з «цією розмаїтою мішаниною сценічних розваг, які ніколи не досягнуть гармонії між собою» [3, с. 99].

Пейн, колишній американський громадянин, котрий провів багато років на чужині, не міг навіть уявити, наскільки хибним виявилось його пророцтво щодо майбутньої долі національного театру. Впродовж першої половини ХІХ сторіччя театр в Сполучених Штатах перетворився на «розмаїту мішанину» гетерогенних жанрових різновидів і сценічних засобів, які співіснували і вільно комбінувалися з метою задоволення інтересів масової демократичної аудиторії, яка не мала жодних усталених уподобань, окрім незмінного прагнення отримувати нові й надзвичайні враження.

Вже на початку 1840-х років звичним явищем для більшості масових американських театрів стала поява на сцені співаків, танцюристів, циркових артистів і дресированих тварин. Найвідоміші тогочасні театральні продюсери та драматурги Сполучених Штатів (серед них Фінеас Тейлор Барнум, Чарльз Роджерс, Гілберт Спелдінг і Джон Бенверд) поєднували у своїх масштабних перфомансах трагедії Шекспіра, академічний балет, виступи оперних співаків із «нищими» популярними видовищами – цирковою клоунадою, кумедними виступами «чорнолицих менестрелів», еротичними шоу, сенсаційними мелодрамами, демонстрацією так званих «діорам» тощо.

Хоча історія американського театрального мистецтва першої половини ХІХ сторіччя вже стала предметом уваги академічної спільноти, існує чимало пов'язаних із нею суттєвих питань, які потребують подальших досліджень. Стрімкий розвиток суверенного демократичного суспільства вивільнив бурхливі сили національної популярної культури, які зумовили радикальне оновлення американського театрального перфомансу. Кожен учасник і творець нового демократичного театру, який звертався до масового глядача, незмінно відчував на собі їх потужний вплив. Безмежна волелюбність і нестримне прагнення до індивідуалістичного самоствердження, які були основою ментальності демократичного суспільства, заперечували і підривали усталені засади сценічного мистецтва.

Національний театр і оригінальний американський стиль акторської гри формувалися в безпосередній залежності від преференцій масової аудиторії, яка була залюблена в такі невід'ємні атрибути популярної культури, як сенсаційність, нестримна емоційність і несподівані сполуки багатоманітних засобів художнього вираження. Однак театр не тільки залежав від демократичних соціокультуральних практик, але і перебував у складних діалогічних стосунках із ними, утворюючи особливий дискурсивний простір, в якому між різними царинами національного буття відбувався постійний обмін ідеями, гаслами і риторичними фігурами.

Відомі політичні промовці і суспільні реформатори Сполучених Штатів охоче послуговувалися риторичним арсеналом популярних виконавців заради максимальної інтенсифікації впливу своїх виступів на громадську думку. Християнські проповідники, які впродовж Другого Великого Пробудження американської протестантської церкви залучали тисячі новонавернених до масових театралізованих богослужінь, дозволяли собі настільки сміливо використовувати засоби драматичної візуалізації і «популярної мови» акторів, що зрештою були змушені захищатися від звинувачень у наслідуванні сценічних стратегій масового театру. За відсутності жорсткої культуральної ієрархії американська музика (популярна і класична), циркові вистави, просвітницькі лекції, природничі музеї, виставки художників і фотографів увійшли до сфери впливу театрального мистецтва. Театр не лише перетворився на конкурента популярної літератури і сенсаційних «penny press», але й привернув увагу багатьох видатних представників американського романтизму, які віднайшли у національному театральному дискурсі багатюще джерело оригінальних сюжетів і яскравих образів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед авторитетних розвідок останніх років, присвячених вивченню історії американської драматургії та театрального перфомансу в контексті популярної демократичної культури Сполучених Штатів ХІХ сторіччя, варто виокремити наукові праці Рассела Сенджека, Джефрі Мейсона, Розмарі Бенк, Дейла Кокрелла, Вільяма Мейхера, Бенджаміна Рейса, Джона Фріка, Дейвіда Нейлора й Найджела Кліффа. Вони детально розглядають різноманітні аспекти феномена вільного поєднання категорій масової та «високої» культури на американській сцені, який увиразнював неповторний національний характер і потужну енергетику демократичного театру 1800-х років. Хоча названі дослідники незмінно наголошують на пріоритетності вивчення процесів рецепції складових популярної культури

і суспільно-політичних проявів американського демократизму в театральному мистецтві, вони залишають без належної уваги діалогічну природу їхньої дискурсивної взаємодії.

**Мета статті** зумовлена актуальною необхідністю переосмислення історії розвитку американського масового театру першої половини XIX сторіччя у його тісному дискурсивному контактуванні з тогочасною популярною культурою. Оскільки театральне мистецтво не лише відображало своє культуральне оточення, але й інтенсивно впливало на нього, **завдання статті** передбачає визначення характерних особливостей трансформації дискурсивних практик демократичного театру в соціально-політичному і духовному континуумі Сполучених Штатів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Американський театр і американське демократичне суспільство нагадували братів-близнюків, які повсякчас відчують нерозривну спорідненість між собою. У першій половині XIX сторіччя динамічне територіальне і економічне зростання Сполучених Штатів відбувалося за рахунок просування на Захід північноамериканського континенту. Разом із тисячами піонерів і переселенців «синхронно з міграцією населення, в тому ж напрямку рухався і американський театр» [3, с. 2]. Відсутність розвиненої мережі доріг змушувала перших мандрівних акторів простувати незрозвіданими водними шляхами на човнах і саморобних плотах. Заради мистецтва і потенційних прибутків відчайдушні гастролери-авантюристи ризикували життям і нерідко знаходили передчасну смерть посеред безкраїх просторів Дикого Заходу.

Демократичному суспільству вдалося розв'язати транспортну проблему, яка загрожувала суттєво сповільнити розвиток національного театру. Цьому сприяло запровадження так званої «стратегії внутрішніх вдосконалень» (internal improvements strategy), ініційованої президентом Медісоном у 1815-му році. На його переконання, «створення мережі штучних річкових каналів» було спроможне в недалекому майбутньому «поєднати різні частини нашої величезної конфедерації». Успішна подорож пароплава Роберта Фултона в 1807-му році і завершення будівництва каналу Ері між Гудзоном і Великими Озерами у 1825-му році стимулювали розвиток річкового транспорту. До початку 1830-х років американські парові кораблі і національна система внутрішніх водних комунікацій вважалися неперевершеними.

Питомо американське прагнення створити найпотужніший пароплав відзначив Р.В. Емерсон, коли писав, що його співгромадяни «залюбки зійдуть на борт судна, зробленого із снірки диявола, якщо він рухатиметься швидше за інші пароплави». Літературний псевдонім «Марк Твен», запозичений із лексикону лощманів, став своєрідною даниною американському річковому транспорту, який був виразним утіленням духу підприємливості та винахідливості демократичної нації.

Натаніель Готорн уподібнив будівництво рукотворних водних шляхів між Східними і Західними територіями до «дивовижного чародійства, яке нарешті сполучило два раніше роз'єднані світи». Лише за десять місяців після завершення каналу Ері більше тринадцяти тисяч кораблів пройшло його водами. Найвеличнішими з них були річкові театри – грандіозні плавучі палаци, на кожному з яких легко розміщувалися до трьох тисяч глядачів. Зазвичай їх іменували «ковчегами» (arks) – це ім'я походило від назви перших плавучих театрів, яким випала честь об'єднати «світи» Сходу й Заходу Америки.

За словами нью-йоркських репортерів, грандіозне театральне дійство, що розпочалося 26 жовтня 1825-го року з нагоди урочистого відкриття каналу Ері, через кілька днів охопило практично всю країну і «стало найвеличнішою карнавальною процесією не лише в Америці, але й у цілому світі» [2, с. 19]. Рівно об одинадцятій годині розміщені вздовж усього каналу артилерійські батареї розпочали триумфальну канонаду, котра тривала близько години. Оркестри на пристані грали патріотичні марші. Під звуки бравурної музики у першу подорож на Захід відправилася процесія кораблів, яку очолювали плавучі театри. В авангарді знаходилися величезне судно «Noah's Ark» і найперший в Америці річковий театр «Charman's Ark», котрі транспортували акторів, циркачів, співаків і тубільних танцюристів у національному вбранні та дресированих тварин. Практично в кожному великому місті, що траплялося на шляху, влаштовувалися паради, бенкети, феєричні нічні салюти. Під час тривалих зупинок учасники процесії розважали глядачів популярними виставами, котрі розпочиналися словами: «Хто завітав до нас? Ваші брати зі Сходу!» [2, с. 24].

Варто звернути особливу увагу на вищезитовані слова журналістів про «карнавальну процесію». Ще наприкінці 1790-х років американський масовий театр унаслідок домінування релігійних традицій пуританізму вважався чимось на кшталт «диявольської», аморальної розваги, що не заслуговувала на увагу респектабельних громадян. Однак на початку XIX сторіччя, завдяки позитивній суспільній рецепції «карнавалізованих» вистав популярного театру, ставлення широких верств демократичної громадськості до сценічного мистецтва змінилося до невпізнання. «Диявольський» театр, який викликав колись жорсткий суспільний осуд, постав головним чинником консолідації демократичної нації. Величезні кораблі-театри, котрі невпинно прямували на Захід по новозбудованих каналах, засвідчували невпинний соціальний, економічний поступ країни і реалізовували давню мрію американців про остаточне об'єднання Сполучених Штатів.

В Америці, котра лише нещодавно вирвалася з колоніальної неволі, масовий театр виконував функцію потужного каталізатора змістових перетворень соціальних і мистецьких практик молодого демократичного республіки. Аби краще пояснити складну і суперечливу сутність цього процесу, варто звернутися до концепції «карнавалізованої культури» Михайла Бахтіна, реалізованої у його відомій книзі про творчість Франсуа Рабле. На думку дослідника, радикальні зміни світосприйняття незмінно провокують суспільство до релятивізації засадничих елементів домінуючої системи духовних цінностей. Найвиразнішою ознакою «карнавалізації» національної культури, викликані оновленням світоглядної парадигми, постає схильність базових культуральних атрибутів до несподіваних змістових метаморфоз, внаслідок чого вони втрачають усталене значення й обертаються на свою повну протилежність.

Хоча М. Бахтін застосовував поняття «карнавалізована культура» лише до культурального простору середньовічної Європи, ознаки подібної «карнавалізації» добре помітні в Америці XIX сторіччя. Тогочасна демократична культура дійсно нагадувала грандіозний «карнавал», у котрому зникали колишні соціальні і класові відмінності, «високі» і «низькі» культуральні елементи вільно поєднувалися і обмінювалися функціями, а усталена система світоглядних координат перебувала в транзитному стані і безперервно модифікувалася.

Лише за дев'ять місяців після того, як «карнавальна процесія» річкових театрів розпочала підкорення Заходу, громадськість стала свідком чергового масштабного «карнавалу», причиною якого виявилася передчасна смерть двох колишніх президентів і «батьків-засновників» американської демократії – Джона Адамса і Томаса Джефферсона. Вони пішли з життя в один день, 4-го липня 1826-го року, проте замість оголошення трауру з приводу кончини славетних політиків, демократичне суспільство перетворило їхні похорони на карнавалізований національний перфоманс.

Одночасна раптова смерть Адамса і Джефферсона була оголошена «настільки неймовірним збігом обставин, що людський розум здатний сприймати її виключно як перекональний доказ існування Божої Мудрості, що заслуговує на пошанування і благоговіння» [1, с. 223]. У театралізованому світі демократичної культури, яка розвивалася згідно з принципами визначеного М. Бахтіном «карнавалізованого» перевтілення, скорботне розчарування, котре мала викликати втрата відразу двох очільників нації, обернулося на триумфальне провіщення щасливого майбутнього Америки.

Під час багатотисячних парадів, святкових концертів, політичних виступів і театральних вистав із нагоди «неймовірного збігу» двох смертей актори, оратори, політики потрактовували історію Сполучених Штатів як череду героїчних звитяг і могутніх звершень, реалізованих завдяки містичним інтервенціям «всемогутньої Божої сили», що сприяла прогресу і раз у раз вберігала країну від небезпек. Навіть після набуття Америкою політичного суверенітету добродійні небесні покровителі продовжували піклуватися про демократичну націю, час від часу нагадуючи про свою присутність за допомогою сенсаційних засобів, напрочуд подібних до містичного арсеналу популярних театрів. Саме під час карнавальних торжеств із нагоди надзвичайної, приголомшливої і неймовірної смерті легендарних державників зі сцени популярних театральних закладів в Нью-Йорку й Вашингтоні вперше пролунали урочисті слова про «єдину, обрану Богом націю», яким згодом судилося стати незмінною риторичною основою американської демократичної ідеології.

Яскравий театральний перфоманс захопив американців до перенесення майстерних сценічних вигадок у повсякчасне буття. Найкращим майстром цієї справи довгий час вважався видатний американський авантюрист Фінеас Тейлор Барнум, прозваний «принцом омани». Він уславився створенням музею-кунсткамери у Нью-Йорку, в якому впродовж багатьох років демонструвалися найрізноманітніші дивовижні речі і потворні істоти: гіганти і карлики, морські русалки, бородата жінка, «найбільший у світі слон» тощо. Звісно, спостережлива людина могла помітити, що «русалка» скидалася на скелет тюленя, до якого причепили голову мертвої мавпи, але більшість відвідувачів рідко звертала увагу на такі дрібниці. Гротескові експонати Барнума здавалися не менш реальними, ніж «карнавалізовані» сценічні вигадки популярних акторів і драматургів. Як казав із цього приводу сам власник музею, «люди, котрі щиро вірять в інсценізовані вигадки, народжуються в цій країні щохвилини» [6, с. 239].

Детальні розповіді про «музей потвор» присутні у більшості сучасних історичних праць, присвячених американській культурі першої половини XIX сторіччя. Значно менше відомо про успішну діяльність Барнума як театального продюсера і драматурга, хоча свій виставковий бізнес він розпочав із тривалих театральних гастролей, подорожуючи Америкою з трупною акторів, які допомагали привертати увагу до головного сенсаційного номера програми – демонстрування паралізованої вісімдесятирічної негритянки Джойс Гет, котра була проголошена «нянькою самого генерала Джорджа Вашингтона». Заради підсилення атмосфери сенсаційності рекламні об'яви популярних вистав Барнума анонсували, що їй нещодавно виповнилося 160 років.

Завдяки приголомшливому успіху театралізованої вигадки із «нянькою Вашингтона», Барнум зібрав достатньо коштів для організації стаціонарного музею, в якому розмістилися понад шістьсот тисяч експонатів. У виставковому приміщенні він також облаштував власний театр, де щовечора публіку розважали шоу «чорнолихих менестрелів» і мелодрами, позначені типовою для перфомансів Барнума шахрайською сенсаційністю, націленою на оманливу трансформацію реальності. Про величезний вплив театральних вистав «музею потвор» на популярну демократичну культуру і свідомість масового американського глядача переконливо свідчить статистика. Впродовж 1840-х років у країні, де на той час мешкало близько 35 мільйонів людей, «принц омани» примудрився продати понад 38 мільйонів квитків на свої популярні спектаклі [4, с. 71].

Герман Мелвілл, знавць тогочасного популярного сценічного мистецтва, зобразив Барнума в одному з оповідань збірки «Authentic Anecdotes of Old Zack» (1847). У ньому персонаж на ім'я «П. Т. Б\*нум» листується з прославленим генералом Захарієм Тейлором, щоби отримати від нього дорогоцінні військові артефакти: артилерійське ядро, яке колись ледь не вбило цього воєначальника, а також його старезні ногавиці, котрі має намір демонструвати вельмишановній демократичній публіці. Зрештою, «П. Т. Б\*нум» звертається до Тейлора із «вигідною діловою пропозицією»: він запрошує генерала оселитися на деякий час у його музеї, у спеціальній клітці [5, с. 23], поряд з іншими сенсаційними експонатами.

Мелвілл увиразнив характерний релятивізм популярної театралізованої культури та її здатність модифікувати світосприйняття демократичної аудиторії. У грандіозному театральному «карнавалі», котрий ближче до середини сторіччя охопив практично всю країну, героїчний полководець Тейлор і його обтрпані ногавиці набували цілковитої рівнозначності, здатності до взаємного змістового заміщення. Внаслідок театралізації реальності всі складові життя, незалежно від їхньої належності до полярно протилежних культуральних рівнів, ставали частиною єдиного «карнавалізованого» перфомансу демократичної Америки.

Своєрідною кульмінацією тривалого процесу злиття реальності і «карнавалізованої» театралізованої вигадки постали передвиборчі змагання 1840-го року, коли у двобої за найвищу державну посаду зійшлися кандидат від демократичної партії президент Мартін Ван Бьюрен і генерал Вільям Гаррісон, представник партії Вігів. Серед численних пропагандистських публікацій у тогочасних «penny newspapers» з'явилася сатирична стаття прибічників Ван Бьюрена, в якій Гаррісона заради приниження його іміджу було уподібнено до простакуватого селянина з глибинки, котрий почуватиметься щасливим, коли в нього є «маленька дерев'яна хатинка» і «барильце міцного сидру» – нічого іншого він просто не потребує.

Однак історія про «дерев'яну хатинку» виявилася найбільшим прорахунком передвиборчої кампанії демократів. Їх кандидат Мартін Ван Бьюрен народився в простій сільській хаті; його батько був звичайним фермером, а мати – власницею невеликого трактиру. Важко уявити кращу біографію для справді «народного» демократичного обранця. Натомість, Гаррісон був нащадком заможної плантаторської родини зі штату Вірджинія і мешкав у величезному маєтку, який налічував шістнадцять кімнат.

Вигадка демократів про «бочонок з сидром» і «дерев'яну хатинку» надала партії Вігів потужну пропагандистську зброю, скориставшись котрою, вони спромоглися цілковито змінити передвиборчий імідж свого кандидата. По всій Америці були організовані масові театралізовані виступи, в яких Гаррісона репрезентували таким собі пересічним демократичним громадянином з прикордонних територій, який мешкає в маленькій хижі посеред лісу. На передвиборчих сценах популярні актори зводили бутафорські дерев'яні домівки, поруч з якими, заради посилення ефекту «демократичної простоти», були прив'язані справжні лісові звірі: лисиці, еноти і навіть ведмеді. Невдовзі «хатинки» Гаррісона почали з'являтися скрізь: на мітингах, зустрічах із виборцями, в сувенірних крамницях. Кожна американська родина мала змогу придбати маленьку копію саме того сільського будинку, в якому буцімто мешкав «народний» кандидат в президенти.

Під час виступів і вистав також згадували Ван Бьюрена, який, за твердженнями агітаторів, безперервно марнував бюджетні кошти на дороге цінне оздоблення для своєї вашингтонської резиденції (насправді, він придбав лише кілька недорогих репродукцій і новий сервіз для зустрічей з іноземними дипломатами). Передвиборча кампанія партії Вігів стала тріумфом «карнавалізованої» театралізованої ілюзії над реальністю. У сенсаційній виставі під назвою «президентські вибори» 1840-го року демократа Ван Бьюрена було перетворено на зажерливого багатія, тоді як його суперник, вірджинський «аристократ» Гаррісон, постав в образі простого американця з «гарячим і чесним серцем». 4-го травня 1841-го року переважною більшістю голосів демократична Америка обрала генерала Гаррісона. Попри блискучу перемогу, йому не судилося проявити себе у національній політиці. Застудившись під час інаугурації, новообраний президент швидко помер.

Хоча головна дійова особа «карнавалізованого» передвиборчого спектаклю 1840-го року пішла з життя, несподівано перервавши перебіг захопливої вистави, американська нація й надалі зберігала цікавість до незліченних перфомансів інших творців і дійових осіб демократичної культури. Всеохоплюючій театралізації буття не стала на заваді навіть Громадянська війна 1861–1865-го років. Вона сприяла оновленню декорацій і акторського складу популярних видовищ, проте була не здатна змінити уподобання масової аудиторії, яка вбачала в нескінченному «карнавалі» дискурсивних практик політики, мистецтва, релігії й суспільного життя головну запоруку своєї демократичної рівності, що не визнавала жодних обмежень.

**Висновки й перспективи подальших досліджень.** Ще наприкінці 1990-х років американські науковці почали застосовувати термін «карнавальна культура» до масового мистецтва Сполучених Штатів XX сторіччя. На переконання академічного загалу, популярні сценічні шоу, кіно і телебачення, котрі підносять усе «вульгарне» і «пересічне», спромоглися позбавити демократичне суспільство найменших ознак справжньої «високої» духовності, «низька» розважальна культура остаточно взяла верх над усіма формами культури «елітарної». Подібна інтерпретація соціальних і мистецьких практик сучасної Америки потребує суттєвих уточнень з огляду на складні і тривалі процеси діалогічної взаємодії «карнавалізованої» театральної культури у національному соціокультуральному дискурсі, започатковані ще у першій половині позаминулого сторіччя. Згідно з дефініцією М. Бахтіна, «карнавал» за своєю природою є універсальним і всеосяжним явищем, він не знає, та й не може знати жодних обмежень, позаяк його єдиний закон – це закон нестримної «карнавальної свободи». Внаслідок поступового злиття реальності і сценічної вигадки в свідомості масової північноамериканської аудиторії місце усталених правил поведінки і традиційних естетичних умовностей заступив мінливий демократичний «карнавал». Він об'єднав величне і мізерне, «високе» і «низьке», уможливив безперешкодне винайдення нових елементів національної культури Америки шляхом вільного поєднання її полярних складових. Цей процес нестримної культуральної карнавалізації, ініційований американським демократичним театром першої половини XIX сторіччя, не припиняється й сьогодні.

#### Література:

1. Bernstein R. *The Founding Fathers Reconsidered* / Richard Bernstein. – New York : Oxford University Press, 2009. – 238 p.
2. Graham Ph. *Showboats: The History of an American Institution* / Philip Graham. – Austin : University of Texas Press, 1976. – 256 p.
3. Grimsted D. *Melodrama Unveiled: American Theater and Culture 1800–1850* / David Grimsted. – Chicago : University of Chicago Press, 1988. – 285 p.
4. Hanners J. *It Was Play or Starve: Acting in the XIX century American Popular Theater* / John Hanners. – Bowling Green, Ohio : Bowling Green State University Press, 1993. – 163 p.
5. Melville H. *Authentic Anecdotes of Old Zack* / Herman Melville. – New Brighton, Minnesota : K. Starosciak, 1973. – 25 p.
6. Saxon A. P. T. *Barnum: The Legend and the Man* / Arthur Saxon. – New York : Columbia University Press, 1989. – 437 p.