

## ПРЕПАРИРАНЕ НА ЧАЙКИ

Таня Атанасова (ПУ „Паисий Хилендарски“)

*Акунин вошел в новейшую русскую литературу постмодернизма как представитель актуальной русской массовой литературы. Он активно использует эстетические средства постмодернизма – интертекстуальность, карнавализацию различных уровней повествования и др.*

*Akunin entered the newest Russian postmodernism literature as a representative of the modern Russian mass literature. He actively was the aesthetic means of postmodernism – intertextuality, carnivalization of various levels of narration, etc.*

На руския, а и на нашия книжен пазар Борис Акунин вече не е енигма и сензация, както в края на 90-те години на XX век, а очакван културен продукт, търсен от все по-многобройна читателска аудитория. Иззад литературната маска, многозначително кръстосваща руско име с „японска фамилия“ (словосъчетанието „акунин“ значи „зъл човек, негодник“ – така твърди авторът, опитен японист), се показва лицето на доскорошния заместник главен редактор на прословутото списание „Иностранная литература“, есеист, преводач на японска, английска и американска литература Григорий Чхартишвили. Роден през 1956 г., той е москвичанин по съдба и манталитет, завършил е Историко-филологическия факултет на Института за Азия и Африка, под истинското си име издава научнопопулярното изследване *Писателят и самоубийството (Писатель и самоубийство*, Москва, изд. НЛО, 1999). Несъмнено богатата и разнообразна филологическа ерудиция на Гр. Чхартишвили избухва в блестящо стилизираните белетристични и драматургични фойерверки на Б. Акунин.

От 1998 г. до наши дни излизат двадесетина томчета в три поредици, с които Акунин проектира да ни представи „всички жанрове на класическия криминален роман“<sup>1</sup>. Две от тях, *Приключенията на Ераст Фандорин* и *Приключенията на сестра Пелагия*, според авторския анонс върху гърба на всяка корица, са посветени на руската култура от XIX столетие, „когато литературата е била велика, вярата в прогреса – безгранична, а престъпленията са се вършели и разкривали изискано и с вкус“. Оперативната кри-

<sup>1</sup> У нас издателство „Еднорог“ от няколко години върви по петите на руските публикации на Б. Акунин.

<sup>2</sup> Самият Акунин се противопоставя на този теоретичен дележ, своите творби той отнася към „чистата литература“ (изказване от 27. X. 2001 г. на кръгла маса в Токийския университет).

тика вече постанови, че е създаден руският „стилен“ или „интелектуален“ криминален роман, с което е запълнена огромната руска ниша между елитарната<sup>2</sup> и масовата литература, че сюжетите на Акунин-Чхартишвили са достойни за Агата Кристи, езикът – за Достоевски, жанровата изобретателност – като че ли за Борхес, многопластовостта на повествованието – за Умберто Еко.

Първоначалният възторжен и критичен шум в руските медии се поутоажи, последваха го по-сериозно аргументирани оценки в академични изследвания и Б. Акунин вече влезе в най-новите руски литератури наред с имената на постмодернистите В. Пелевин и В. Сорокин, но като представителното лице на актуалната руска масова литература.

В текстовете на Акунин може захласнато да се лута и ловецът на интертекстуален дивеч, и прехласващият се пред пародийно-иронични литературни еквилибристики, и новакът читател, който се плъзга само след динамично размотаващото се криминално кълбо. Именно върху матрицата на вездесъщия криминален роман, предимно в неговия *who done it?* вариант или романа загадка (ако се позовем на жанровата класификация на Цв. Тодоров), Акунин скроява ярки остросюжетни форми, оригинални с ефектното си декориране и стилизиране (текстът под заглавие *Декоратор* не случайно е смятан за автоироничен). Като изкушен литератор от края на ХХ век той активно използва естетическия арсенал на постмодернизма – интертекстуалност, многостилие, карнавализация на различни нива на повествованието, игрови отношения между автора и героя, предимно върху постреалистичен фундамент, що се отнася до трите белетристични поредици, в които романовият сюжет никъде не се разпада не само заради здравия жанров „корсет“ – детективския, но и в резултат на смисловата стратегия – опита да се преодолее деструкцията на битието. И тримата централни герои – Ераст Фандорин, сестра Пелагия, Николас Фандорин – водят непримирима борба с хаоса, „опирайки се на чувството за отговорност на личността за този дял от Вселената и за този отрязък от Вечността, който е станал нейна съдба“. И макар че тази борба е трагедийна, личността се опитва да одухотвори онтологичната реалност със своите ценности и преди всичко с участието си в съдбата на друга душа. А съюзът даже само на две души е вече късче стабилност сред екзистенциалния хаос, крехка и временна, но твърдина и опора. Така, без да визира конкретно Акунин, принципно мисли за постреалистичния фактор в епохата на постмодернизма Н. Лейдерман (Лейдерман 2002: 45). Всъщност именно Н. Лейдерман в съавторство със сина си, известния теоретик и практик на руския постмодернизъм Марк Липовецки, включва Б. Акунин в своята наскоро излязла *Съвременна руска литература от 1970–1990-те години*.

Ераст Фандорин е конструиран по модела на редица култови английски и американски супермени детективи от ХІХ и ХХ век, но носи чувствителността и романтизма на руското ХІХ столетие. Името му Ераст е едно намигване алюзия към първия класически и популярен руски текст – *Бедната Лиза* на Карамзин; затова и в *Азazel* бракът между Ераст и Лиза не

може да се състои, над него тегне почти вековна литературна прокоба. Ераст Фандорин има богато литературно родословие – черти/маски, жестове от знаменитите руски герои интелектуалци Чацки, Онегин, Печорин, макар че „живее“, тоест разследва, жертва се и спасява хора, репутации – частни и държавни, в последната третина на XIX век. Сякаш за да реализира онава, което литературните му предшественици носят като незадействан потенциал. (Не)двусмислени отпратки към тези класически предходници на героя изпъстрят почти всеки роман; например в *Турски гамбит* са травестирани сцени и ситуации от *Герой на нашето време*, „прогресистката“ Варя чете в поведението на Фандорин почерка на фаталния Печорин. Акунин сякаш реабилитира в едно нарочно жанрово олекотено амплуа и неуспешния „идеален“ герой на XIX век – Гончаровия полуруснак-полунемец Щолц; Ераст Фандорин всъщност е потомък на швабския мускетар Корнелиус фон Дорн, попаднал в Русия през XVII век (неговата история е втората/първата сюжетна линия в *Алтърн-толобас*, разказващ за последната му издънка – Николас Фандорин и неговото преоткриване на Русия в края на XX век).

В *Коронация* една вечна руска тема, чийто афористичен код е зададен още в комедията на Грибоедов *От ума си тегли* в думите на Чацки – „Служитъ бы рад – прислуживаться тошно“ („Бих служил, но да прислужвам ми е гадно“), е реализирана в сюжетното отблъскване и сближаване между Ераст Фандорин и разказвача, другото главно действащо лице, Афанасий Зюкин, дворецки (майордом в семейството на един от великите князе на императорска Русия). И този персонаж е колаж от класически руски черти – нравствените – още от слугата „баща“ Савелич (от *Капитанската дъщеря* на Пушкин), та чак до външните белези на друг знаменит слуга – разкошните бакенбарди на Захар (от *Обломов* на Гончаров)... Съвършено закономерно е този нов руски образ – на идеалния дворецки – да бъде съпоставен сюжетно и със съответния английски типаж, което и става, за да бъде изведена още една теза на автора, че руският слуга служи на семейството, а английският – на дома.

От своя страна това е частен случай на имплицирания навсякъде у Акунин тема за Русия и Запада – явно друга вечна тема на руската литература. Именно наличието и сюжетно разнообразното, често парадоксално артикулиране на подобни класически руски въпроси: „Кой е виновен?“, „Какво да се прави?“, „Как да уредим Русия?“, въпреки ироничните интонации и контексти, естествено и жанрово оправдани, издигат криминалните романи на Акунин далеч над средното ниво.

В този аспект може да се отбележи още един сюжетно-смыслов детайл – присъствието в много текстове на класическата опозиция между московския и петербургския свят, с аксиологичните маркери свое – чуждо, правдиво – лъжовно, безкористно – меркантилно и т. н. Например в *Статски съветник* явно са противопоставени двама висши държавни служители – московският генерал-губернатор (на когото е подчинен статският съветник Ераст Фандорин) и петербургчанинът Преображенски.

*Коронация* се отличава с повествователната си стилизация – в „тона и духа“ на разказвача майордом. Въобще авторът във всеки от проектите усложнява задачата си, като избира оригинална повествователна инстанция или инстанции, сякаш попълвайки арсенала на нереализираните от руските класици гласове и идеоекти – напр. „сказово жаргонния“ в *Любовник на смъртта*, декадентско-поетичния в *Любовница на смъртта* и т. н.

Литературното родословие на симпатичната млада монахиня сестра Пелагия, главната героиня на поредицата *Провинциален детектив* (или *Провинциално криминале*), е шеговито огласено от Акунин/Чхартишвили като „плода на осъдителната връзка между мис Марпъл и отец Браун“, централните фигури в криминалните белетристични серии на А. Кристи и Г. Честертън. Но тук няма да се впускам в другата важна посока – западноевропейските интертекстуални следи (по една от тях е тръгнала например Н. Потанина), само ще отбележа, че Б. Акунин скромно заявява, че би искал да го смятат за последовател на Ал. Дюма-баща, А. К. Дойл, Р. Л. Стивънсън и др.

И в повествованието за приключенията на сестра Пелагия прозират детайли и черти на осъвременени и иронично инверсирани ситуации и персонажи на Достоевски, Тургенев, Гогол, Чехов.

Инверсията е силно експлицирана в *Пелагия и черният монах* още чрез самото заглавие, напомнящо ни загадъчния Чехов разказ с маниакален герой. В сюжета на романа правят впечатление епизодите, свързани с пациентите на уникалната психиатрична клиника на д-р Коровин (името е типична авторова кръстоска – между Чеховия магистър Коврин и Булгаковия Коровиев), един от които е болен от „ролева маниакалност“ – артист по професия и призвание, той се превъплъщава тотално в централния герой на актуалното си четиво; диапазонът му е по Достоевски мащабно контрастен – от Лев Мишкин до Николай Ставрогин. Металитературната автория тук може да бъде леко разчетена. Впрочем тя като любим постмодернистичен жест е имплицирана във всяко произведение с различен модус. Най-жестока е в споменатия *Декоратор*...

От битието на редактора, преводача и филолога Чхартишвили в текстовете на Акунин се инфилтрират специфични съвременни социални и професионални мотиви, иронично разиграни в лекомислено неподходящ контекст. Например в *Турски гамбит* ирландският кореспондент на лондонския вестник „Дейли поуст“ се хвали на току-що спасените от башибозука Варя и Е. Фандорин с превъзходството в дневния му тираж пред този на френския „Ревю паризиен“, с чийто кореспондент те също се запознават при тези извънредни обстоятелства. В *Коронация* английският колега на майордома разказвач общува с руснака посредством нов и явно качествен англо-руски речник и предвидливо го снабдява с огледалния му побратим – руско-английски речник, също английско издание. В *Любовник на смъртта* японският слуга на Фандорин учи московския гаврош Сеня на литературен руски и прочее.

Играта с „автентични“ вестникарски цитати е една от формите на ин-

тертекстуално забавление и колажно сюжетостроене в романите на Акунин – например всяка глава от *Турски гамбит* започва с „изрезка“ от кореспонденциите на английски, френски, австрийски или руски всекидневници, отразяващи Руско-турската война от 1877–1878 г., на финала многозначително се цитира английски вестник, поставящ под съмнение трайността на извоюваната от Русия победа<sup>3</sup>. В *Левиатан* случайните на пръв поглед вестникарски дописки, попаднали край актуалните съобщения за „престъплението на века“, помагат на намиращия се в затвореното пространство на кораба Фандорин да открие престъпника/цата. В *Любовница на смъртта* една от редуващите се части на повествованието е *Из вестниците* и е свързана с образа на журналист, разследващ престъпление и т. н.

Друга открита форма на литературна игра и забава („за взискателния читател“, един от адресатите на Акунин) са съчиняваните от персонажите редки лирически жанрове – в *Алтън-толобас* (първата книга от *Приключенията на магистъра*) всяка втора глава, свързана със съвременната сюжетна линия, завършва с ироничен лимерик (тристъпен амфибрахий с женска рима) на главния герой Николас Фандорин, магистър по история. В *Левиатан* един от важните персонажи, японецът Гитаро Аоно, постига душевно равновесие, съчинявайки хайку... Този представителен за японската лирика жанр е явно фаворит на автора, затова и става иронично-метафоричната жанрово-сюжетна и съдържателна матрица на двучастната *Диамантена колесница*, текста, който бляскаво увенчава (засега) поредицата *Приключенията на Ераст Фандорин*.

С японската култура, както стана дума, Акунин/Чхартишвили е интимно свързан, към различните ѝ сфери той изпитва призната и проявена дълбока симпатия и респект. Чуждостта и сблъсъкът на две глобални менталности – европейската, руската, и източната, японската, в *Левиатан* например, освен че са демонстрирани и артикулирани като част от романовата проблематика, са показани и чрез графичното оформление – главите под наслов *Гитаро Аоно* са подредени перпендикулярно на другия текст. В други романи като *Статски съветник* и *Коронация* действията преданият на Фандорин японски слуга/приятел Маса. С биографията на знаменит японски писател – Ю. Мисима, изложена в изследването на Чхартишвили *Писателят и самоубийството*, е свързана вероятно романовата биография на централното лице в *Статски съветник* – терориста Грин, и прочее.

Последният персонаж – терористът Грин – се крои по калъпа на Рахметов, култовия герой от утопичния роман на Чернишевски *Какво да се прави?*; това е експлицирано както в романовото битие на Грин – прословуто физическо закаляване, така и в редица детайли като прозвището на неговия временен съмишленик Рахмет, който се оказва лекомислено-самоубийствен предател на „делото“. Но подобни ефектни травестириания са част от постмодернистичния епатаж на читателските стереотипи, както в слу-

<sup>3</sup> *Турски гамбит* е вторият след *Азazel* текст вече с руска филмова версия; *Статски съветник* има телевизионносериален прочит.

чая с един персонаж в *Пелагия и белият будог*, който пародира познати стихове от руската класика.

Последната особеност е поредна демонстрация на стилизацията на този роман в духа на Достоевските *Бесове*, откъдето си спомняме за майор Лебядкин с неуморимото му бездарно стихоплетство. Тоест налице е пародийно-сериозно (сериозно, доколкото често именно тези псевдопоетични жестове на персонажите стават важна част от решаването на основния фабулен пъзел – намирането на престъпника; така е и в „декадентския роман“ *Любовница на смъртта*) разгръщане на редица детайли от знаменитите книги на руския XIX век.

Наситен с иронични литературни реминисценции и алюзии, отпращащи към Гогол и Чехов, е и следният епизод в *Турски гамбит*: в палатката на чуждестранните кореспонденти (отразяващи Руско-турската война от 1877–1878 г.) се завързва спор може ли да се пише без специална тема и Д'Евре заявява, че е важно да се прави добре, а текст може да се напише върху най-тривиален предмет и неговият вестник ще го публикува. Резултат от облога е *Сценка от фронта* под заглавие *Старите ботуши* в следващия брой на „Ревю паризиен“ (с чието цитиране започва глава пета на романа). „Тонът и духът“ на сценката са типично френски – малко самоизтъкване, малко хуманизъм, гарнирани с леко и стилно остроумие. По-нататък в сюжета авторът демонстрира уменията да се чете текст чрез разсъжденията и заключенията на тайния агент Фандорин върху същата тази сценка, която става неопровержимо доказателство за истинската същност на „френския“ кореспондент – той се оказва търсеният отомански престъпник шпионин.

Друг пародиран жанров образец в този роман е писмото на дипломата Н. П. Гнатиев, руски посланик в Константинопол. Нарочна е играта с известни исторически имена от епохата в *Турски гамбит* и в другите Акунинови романи, както в случая с популярната за нас фамилия на граф *Игнатиев*; в щаба на руската армия в България се намира и братът на художника *Берещчагин*, тоест *Верещчагин*; едно от главните действащи лица е младият напорист генерал *Мишел Соболев*, тоест *Скобелев* и т. н. Все пак съвременният млад читател (друг адресат на автора) трябва да се научи да разпознава жанровете – историческото четиво от истинските шпионски или приключенски романи.

Зад цялата интелектуална литературна игра прозират и просветителско-образователните стремежи на Акунин (типични за класическото руско литературно наследство) – не случайно той доверява гледната точка на поествованието в *Турски гамбит* на една девойка с „прогресивни“, тоест тогава радикално-нихилистични разбирания, които претърпяват промяна (още едно предизвикателство към днешния млад читател). В откровено възпитателно-възродителска посока действа Ераст Фандорин в „сдвоените“ романи – в „дикенсовския“ *Любовник на смъртта* и „декадентския“ *Любовница на смъртта* спасява: младия Саша Скориков от престъпното мафиотско московско дъно и младата Коломбина, тоест сибирската девойка Маша Миронова, от естетско-мистичния клуб на самоубийците. Назо-

ваването на героинята с името на Пушкиновата „капитанска дъщеря“ е по-редният постмодернистичен жест на автора към класическата руска културна матрица.

От друга страна, многобройни са прецизните автентични детайли, разкриващи черти от най-разнообразни сфери на обществения живот през XIX век. Така например пристигането на Ераст Фандорин през 1882 г. от Япония в Москва след шестгодишно отсъствие (началото на *Смъртта на Ахил*) е маркирано със следния шрих – той пита кочияша чий е новият паметник на булеварда и се смущава, че го обърква с лорд Байрон, а не познава Александър Пушкин. Друг любопитен епизод от същия роман – героят не знае кой московски хотел да избере и се спира на онзи, който е рекламиран като любимия хотел на граф Толстой и Фьодор Достоевски. Подобни реалистични знаци на околнителителния бит на епохата се съчетават с иронични и афористични металителителни рефлексии. Една от тях (от *Смъртта на Ахил*): Фандорин се осведомява от „Московски ведомости“ в съобщение под заглавие „Лителителни четения“, че проф. И. Н. Павлов (знаменитият руски медик!) прави разбор на последните произведения на Тургенев и установява, че „талантът му е паднал ниско в преследване на тенденциозната реалност“. Предстои разбор на Салтиков-Шчедрин „като главен представител на най-грубия и лъжовен реализъм“!

В този контекст (но както се подсказва, съвсем не само в него) става разбираемо днешното сравнение на Борис-Акуниновата белетристика с романите на Умберто Еко, автора на международния бестселър от 80-те години на XX век – *Името на розата*, който „смеси семиотическата си ученост с Шерлок Холмс“. В пресечната точка между ниския уж криминален жанр и хуманитарната словесност, в един „пренаситен от култура разтвор кристалелизира особена словесност“, която се „отказва да отразява реалността в полза на нейното моделиране“ – писа Генис преди появата на Б. Акунин (Генис 1999: 110–112).

По-скромни засега като обем, но не и по ефектност и обществен резонанс са драматургичните прояви на литературния „декоратор“ и „препарател“ Б. Акунин<sup>4</sup>.

Неговата *Чайка* се появява в сп. „Новый мир“ № 4 от 2000 г. и е изцяло подчинена на оголването на постмодернистката игрова логика, което е заявено още със заглавието. Показателно е, че Гр. Чхартишвили, който сериозно се интересува от проблема за писателя и самоубийството, кара Б. Акунин да го разиграе върху култовата за XX век (според мнозина световни театрали) Чехова драма, придавайки му на пръв поглед по-елементарни социално-психологически мотиви. Но литературният ерудит Чхартишвили-Акунин актуализира екзистенциалната и естетическата проблематика на Чехов, свързана с въпросите за краевековните нови форми на писане, с

<sup>4</sup> След *Чайка* и *Хамлет. Версия* се появи през 2005 г. направо на сцената на Руския академичен младежки театър в Москва непечатаната още пиеса *Ин и Ян* (в две версии – „бяла и черна“).

колизии между живота и изкуството, което подсказва, че в неговата пиеса по презумпция трябва да бъдат скрити/открити собствените му любими литературно-естетически и идеологически тези и похвати, разбира се, и под сянката на автопародията. Не случайно някои критици я определят като „пиеса за самия себе си“<sup>5</sup>.

Дубъл е авторвата номинация на отделните сцени от второ и последно действие на Акуниновата *Чайка*, чието първо действие е конструирано от: цитиране на последната трета от четвърто действие на Чеховата *Чайка* (с почти незабележими добавки и промени в ремарките, отнасящи се за поведението на Треплев и Нина); собственото продължение, още толкова страници текст – първоначалните реакции на осмината персонажи (без Нина Заречная) на вестта, че Константин Гаврилич се е застрелял; когато лекарят Дорн променя становището си относно причините за смъртта на Треплев и предлага себе си (като единствения сред присъстващите без лични отношения с убития, рационалист, познаващ добре „тукашния психологически ландшафт“) за водещ на разследването, започва второ действие, състоящо се от осем дубъла.

Акунин и тук построява литературно позната криминална ситуация: затворено пространство и кръг от персонажи, всеки от които може да бъде убиецът. (Доброволният следовател Дорн се оказва явно далечен, но все пак роднина на Фандорин.) Но „напук“ на Агата Кристи заподозрените в убийство не отпадат един след друг, а се множат от дубъл в дубъл (както се множи и усещането за кризисното състояние на човека, видяно от автора в серията съвременни типажки – двулични, противоречиви, слаби и егоистични).

Кинематографичният термин е декодиращо понятие за драматургичния проект на Акунин. Формалният показател за композиция на *Чайките* – четирите действия у Чехов и двете (второто – състоящо се от 8 дубъла) у Акунин може да се чете и като аритметичен белег за провокативно стеснената словесно съдържателност на новата *Чайка* и за постмодернистското „зацикляне“, и като непрекъснато сдвояване с други литературни мотиви и образи, което е търсена изява на писателската игрова стратегия. (Тази стратегия, както се разбира, никога не е скривана, едно от „най-повърхностните“ доказателства за това е споменатият текст – „лого“ към белетристичните прояви на Б. Акунин, посветени на великата руска литература от XIX век.)

Първо действие завършва и всеки дубъл започва с ремарката: „*Часовникът бие девет пъти*“, и репликата на Дорн: „*(Свервява по своя) Изостава. Сега е девет и седем... И така, дами и господа, всички участници в драмата са на място. Един – или една от нас е убиецът. Да започваме разследването.*“ Резултатът от него е разобличаването на поредния заподозрян и неговото самопризнание. Завършекът на всяка сцена е аудио-визуалната ремарка „*Гръмотевичен тътен, светкавица, светлината гасне*“.

<sup>5</sup> За руската рецепция на пиесата виж по-подробно у М. Костова-Панайотова.

Само последният осми дубъл, след думите на Дорн (разобличен от своя страна от писателя Тригорин, работещ над криминална повест): „*Аз от мъстих за тебе, бедна ми чайке!*“, обърнати към чучелото на първата чайка, жертва на Треплев, е следван от ремарката: „*Всички застиват неподвижно, светлината помръква, само чайката е слабо осветена. В стъклениците ѝ очи се запалват огънчета. Разнася се писък на чайка, постепенно нарастващ и накрая почти оглушителен. Под тези звуци завесата се спуска*“.

Загадката за убийството на Треплев остава...

Дали са само травестийни прозиращите в тази финална ремарка алюзии към други класически знаменити финали – сред тях на *Вишнева градина* и нямата сцена на Гоголевия *Ревизор*? Защото от този текст, разположен под черната страна на общата корица, може да започне другото четене – с преобръщане на томчето, а значи и на кода – на автентичната *Чайка*, разположена под бялата половина на корицата... Това своеобразно оформление на отделното издание на комедията<sup>6</sup>, т. е. на комедиите *Чайка*, е библиотечно графичен израз на постмодернисткото концептуално сдвояване на факти от различни културни редове. Посоката на четене не е предзададена, а е въпрос на свободен избор на всеки читател...

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Генис 1999: Александр Генис. *Иван Петрович умер. Статъи и расследования*. Москва, НЛО, 1999.
- Костова 2004: М. Костова-Панайотова. *В зеркале конца („Чайка“ Бориса Акунина)* – В: Диалози с Чехов: 100 години по-късно. София. Факел. 2004.
- Лейдерман 2002: Н. Лейдерман. *Траектории „экспериментирующей эпохи“*. – В: Вопросы литературы, июль – август 2002.
- Потанина 2004: Н. Потанина. *Диккенсовский код „Фандоринского проекта“*. – В: Вопросы литературы, январь-февраль 2004.
- Тодоров 1985: Цветан Тодоров. *Поетика на прозата*. София. 1985.

<sup>6</sup> Акунин Борис. *Чайка*. СПб. „Нева“, Москва, 2002 (преводът мой – Т. А.).