

*Наталія КУБРИШ,
кандидат мистецтвознавства
Архітектурно-художній інститут ОДАБА (м.Одеса)*

ІСТОРИКО-ХУДОЖНІЙ КОНТЕКСТ ОБРАЗУ ЖІНКИ У МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. був часом зміни способу мислення, переходу до іншої, порівняно з попередньою, філософської моделі світосприйняття, до нового образу людини і всесвіту. Здавалося, що життя і мистецтво живляться тепер якимись “уламками”, людство перебуває у стані хаосу. Сучасні дослідники художньо-естетичного процесу початку ХХ ст. відзначають, що мистецький світ постійно вражає відчуттям трагедії. Так, Т.Володіна пише: “Втрата єдності духовної культури європейської людини і, як наслідок, цілісності самої людини як такої відчувалася болісно, навіть трагічно багатьма відомими мислителями у перші десятиліття нового сторіччя”¹. Цей дух епохи надзвичайно влучно виразив О.Блок: “Я думаю, що в серцях людей останніх поколінь залягло невідступне почуття катастрофи, викликане надмірним нагромадженням реальних фактів, частина яких – справа здійснена, інша частина – справа, яка має збутися <...>. Хочемо ми чи не хочемо, пам’ятаємо чи забуваємо – в усіх нас закладено почуття хвороби, тривоги, катастрофи, розриву”².

Творча інтелігенція прагнула знайти опору в минулому, але такому, яке можна порівняти із сьогоденням. М.Бердяєв писав: “Російський ренесанс вимагав повернення до стародавніх джерел, до містики Землі, до релігії космічної”³. Тяжючий до апології міфу А.Бергсон на той час мав великий вплив на інтелектуальну художню еліту. Його паризькі лекції мали великий успіх. В.Турчин пише: “На зорі кубізму теорії Мінковського, Пуанкаре, Бергсона широко обговорювалися у майстернях на Монмартрі. Ле Корб’юзє, відомий французький архітектор, писав з цього приводу: “Близько 1910 року,

в час чудових злетів кубізму, з тонкою інтуїцією і прозорливістю вони (художники – В.Т.) говорили тоді про четвертий вимір – відрив від тимчасового, минушого”⁴. Об’єднуюча “вік нинішній і вік минулий” філософія Бергсона пов’язана з гуманітарно-антропологічним напрямом у західній філософії. При переоцінці класичної раціоналістичної спадщини нова філософія повернулася до проблем людського існування у світі. Філософ-інтуїтивіст уважав, що міфи мають позитивну біологічну функцію “у підтримці життя і попередженні ексцесів інтелекту, що загрожують суспільству та індивіду”⁵. Засадничою ідеєю А.Бергсона стало відкриття початкового злиття індивіду із загальносвітовою життєвою силою і вплив повноти й оригінальності людської особистості.

Пошуки універсальної формули єднання минулого з сучасним – головні ознаки буття людини початку страшного, “залізного”, як тоді говорили, століття. Рухаючись у цьому напрямку, митці приходять до висновку про органічну єдність людини і Космосу. Не соціальні проблеми стають головними показниками їхніх творів, а загальнолюдські. Важливе значення відводилося інструменту пізнання світу, тобто мові наукової та художньої моделі світобудови. Поринаючи у глибину віків, майстри відкривали для себе і сучасників спадщину язичницької та християнської культур. Але, як зазначав М.Бердяєв: “Язичницький космізм, хоч і в дуже видозміненій формі, переважав над християнським персоналізмом”⁶. Звернення до минулого національної культури, до народного мистецтва, що традиційно зберігало усталені образи самобутньої картини світу, йшло паралельно зі зверненням до європейської культури, до її минулого і сьогодення. З “уламків” Космосу художники будували нову цілісність. Так народжувався модернізм. Цей напрямок у мистецтві є складним поєднанням різнонаправлених, а іноді й просто антагонічних тенденцій⁷.

Переживаючи катаклізми часу, М.Бердяєв стверджував: “Нове мистецтво, новий символізм цінні та значні, перш за все, як світова криза мистецтва, як показник кризи всієї культури”⁸. У мистецтві звучали нові антигуманні ритми, позначені холодним подихом абстракцій і механізму (футуризм, кубізм, метафізичний живопис, абстракціонізм та ін.).

Г.Недошивін відзначав: “В “ізмах” 1910-х років відмова від краси людського тіла набуває послідовного і войовничого характеру. Знецінення ідеалу “прекрасної людини” програмно здійснюється у різноманітних деформаціях і “подрібненнях”, яким, нарівні з усім світом, не більш того, стає підвладним і сам “вінець творіння”⁹. Далі автор стверджує: “Щось не тільки жорстке, але й жорстоке, безсердечно-механічне є у конструктивних композиціях Озанфана й Жаннере. Справа не просто в тому, що люди у їхніх картинах стали схожими на роботів, що сама фактура живопису імітує бездушний холод металу. Справа в естетизації сухої розсудливості, яка категорично відкидає всякий натяк на душевне тепло”¹⁰.

У маніфесті “Мистецтво механізмів” (1923) футуристи стверджують: “Нас сприймають як механізми. Почуваємо себе побудованими зі сталі. Ми також машини. Ми також механізовані”¹¹. Особистість техніцизується. Живе, органічне начало відступає. Урбанізація відбилася у формах мистецтва. Так, наприклад, В.Турчин пише: “Художники початку століття зустрілись із ситуацією, коли весь світ “заговорив”: телефон, телеграф, газети. Об’єм споживаної інформації різко збільшився; гадаємо, змінювалася і психологія людини. У кубістичних картинах початку 1910-х рр. з’явилося багато цифр, окремих слів, химерно розсипаних по полотну і ніби “плаваючих” у просторі”¹². Ж.Ліпшиць зазначав, що кубізм – не формула і не школа. “Кубізм, – писав він, – філософія, точка зору на універсум”¹³. Футуристи стверджували свою протилежність кубістам: “Звеличуючи героїзм цих художників, які заслуговують великої поваги і які виявили презирство до художньої комерціалізації і з великою силою зненавиділи академії, ми відчуваємо і стверджуємо себе абсолютно протилежними їх мистецтву. Вони уперто продовжують малювати нерухомі предмети <...> Ми, навпаки, <...> шукаємо стиль руху”¹⁴. Захоплюючись технікою, вони перенесли центр тяжіння з людини на матерію: “Ми спочатку познайомимося з технікою, потім подружимося з нею і підготуємо появу механічної людини в комплекті із запчастинами”¹⁵. М.Бердяєв писав, що у футуристичних маніфестах Марінетті явно проглядає неприязнь до людини. “Футуристи хочуть розвинути швидкість руху і заперечують дже-

рело творчого руху – людину”, – зазначав філософ¹⁶. Оголену жіночу модель розглядають як джерело пошуків відстороненої експресії, до неї не можна підходити з мірками реального відтворення зримої подоби людського тіла. “З цієї революційної події все змінилося у людському житті, все надломалося в ній <...>. Зростання значення машини і машинності у людському житті означає вступ до нового світового еону. Ритм органічної плоти у житті всесвіту порушений”, – писав М.Бердяєв¹⁷.

Зародження капіталізму у землеробській країні відволікало людину від ритуально організованого буття. Трагізм відчуття розриву родових зв’язків виражений у творчості багатьох художників (наприклад, М.Кузнецов “На заробітках” (1882), К.Костанді “У люди” (1885), В.Маковський “На бульварі” (1886 – 1887), С.Іванов “У дорозі. Смерть переселенця” (1889), С.Коровін “На миру” (1993) та ін.). Драматичні “хресні ходи” В.Перова й І.Рєпіна – свідчення духовної убогості й розпаду родових основ суспільства. У соціально-політичній ситуації Російської імперії кінця ХІХ – початку ХХ ст. – періоду революцій і війн – роль жінки як берегині родових традицій, гуманістичних основ буття активізується. Тому зовсім не випадково у цей період жінка стає символом національного порятунку. “Росію врятує жінка”, – стверджував Ф.Достоевський¹⁸. Цю ж думку підтримував Д.Мережковський: “Росію врятує Мати”¹⁹. М.Горький написав роман “Мати” (1905). Національний образ жінки – це один із важливих елементів культури слов’ян. Німецький мислитель В.Шубарт у творі “Європа і душа Сходу” писав: “Різні народи дали різні зразки людських ідеалів. У китайців це – мудрець, у індусів – аскет, у римлян – володар, у англійців та іспанців – солдат. Росія ж постає ідеалом своєї жінки”²⁰.

Безсмертя Великої матері забезпечується не лише тією жінкою, яка народила, вигодувала і виховала, але всіма контактами людини з природою і суспільством. А головне тим, що вона завжди і несвідомо успадковує даний архетип, і в її стосунках зі світом обов’язково присутнє материнське. Архетип “матері”, за К.Юнгом, належить до розряду засадових архетипів колективного несвідомого. Як і будь-який інший архетип, архетип “матері” не може бути зведений до простої

формули. Оскільки архетипи – непорушні елементи несвідомого, але вони постійно змінюють свій образ²¹. Порівняно з іншими, цей архетип складний і прояви його багатогранні. Він може активізуватися у найрізноманітніших ситуаціях. Символи християнського світогляду, стверджував К.Юнг, послабилися, і прийшли інші психічні сили. Вчений вважав, що у несвідомому, характерному сучасним європейцям, відбувається заміна християнської “Трійці” так званою “четверицею”. Цим четвертим елементом було темне, земне жіноче начало, відкинута свого часу християнством²². Архетип матері неодмінно активний у зв’язках особистості з природою, землею, нацією, родиною, з конкретними жінками, коханими і ненависними, і здатний викликати психічні розлади, життєві катастрофи або ошасливлювати людину. Психологи стверджують, що від матері залежить головне світовідчуття людини, її ставлення до інших людей, до суспільства, до її цінностей і норм моралі, до життя і смерті. Ось чому архетип матері слід розглядати у найрізноманітніших проявах – від рідної матері до матері-природи і матері-богині. Всі її іпостасі взаємодіють між собою і надзвичайно необхідні для життя. Взаємодія полягає в тому, що, наприклад, ставлення до рідної матері позасвідомо переноситься до матері-богині і навпаки.

Культ богині-матері був поширений у різних народів світу. Наприклад, у Вірменії особливо вшановували Анахит (Ананіт) – богиню-мати, богиню родючості й кохання, яку називали “великою матір’ю”²³. Широкою популярністю у Древньому Єгипті користувався культ Ісіди – богині родючості, води і вітру, символу жіночності²⁴. «В Індії є багато вузьколокальних, але достатньо усталених місцевих богинь, імена яких закінчуються на “аї” (Менгаї, Удалаї та ін.), що означає – мати”²⁵. М.Руднев пише: “У міфологічній свідомості інший час та простір – час циклічний: один із основних міфів людства – це міф про вічне повернення. Простір міфу – це простір аграрного ритуалу, де все взаємопов’язане. Кожне явище, в тому числі й природне, тлумачено у термінах простору – часу, зв’язаного з посівом, дозріванням та збиранням врожаю»²⁶.

Для давніх слов’ян також був досить вагомим аграрний аспект землі: земля-грунт, що дає врожай, “мати-сира зем-

ля” (з нею пов’язана низка обрядів і магічних заклинань). М.Бердяєв зазначає: “Дуже сильна в російському народі релігія землі. Це закладено у дуже глибокому шарі російської душі. Земля – остання заступниця. Засаднича категорія – материнство”²⁷. Богинею родючості землі, “матір’ю врожаю” у слов’ян була Макош²⁸. Поєднання у творах народного мистецтва язичницьких мотивів із християнськими показує, що вони були створені тоді, коли і те і те було однаково властиве людській свідомості. Невипадково М.Бердяєв писав: “Два протилежних начала лягли в основу формування російської душі: природна, язичницька діонісійська стихія та аскетично-чернече православ’я”²⁹. Пам’ять про Макош збереглася в Україні і Росії до середини ХІХ ст.³⁰. В енциклопедичній статті “Слов’янська міфологія” стверджується, що згадка у слов’янській казці про чаклунку Макошку свідчить про те, що колись Макошу знали і південні слов’яни³¹. Невипадково Г.Гачев пише, що мати є центральною фігурою болгарського космосу³². Образ Маланки (традиційний персонаж новорічних свят українців), як зазначає О.Курочкін, можна трактувати як обрядове заміщення у народній свідомості язичницької богині Макоші³³. Не менш важливим у цьому аспекті є культ породіллі. З прийняттям християнства він об’єднався зі святом Богородиці. Це можна пояснити тим, що, по суті, культ породіллі відзначали як свято врожаю (8 вересня)³⁴. Культ породіллі у слов’ян був пов’язаний із жіноцтвом, уявленням про продовження роду і долю новонародженого. Мотив і символи жіночого божества простежуємо не лише в українському народному образотворчому мистецтві (вишивці, килимарстві, різьбленні по дереву), але і в російському, болгарському, білоруському, польському та ін.³⁵. Пізніше цей символ трансформувався в зображення Світового Дерева. Останнє, будучи символом вічного оновлення і відродження, завжди є животворним ключем, що дарує силу і вічне життя³⁶.

Майстри українського та російського модерну й авангарду (М.Бойчук, О.Новаківський, К.Петров-Водкін, Д.Бурлюк, О.Архипенко, К.Малевич, М.Шагал, О.Екстер, В.Татлін, М.Ларіонов, Н.Гончарова та ін.), зосереджувалися на родовому образі жінки-матері. Вони глибоко переживають відчу-

женість буржуазного суспільства, його відрив від віковичного коріння. Їхні твори набувають узагальнено-символічного звучання. Мова символів, яку використовують художники у творчості, дає змогу викликати у людській свідомості образ, ідею, почуття, оскільки мислення за допомогою символів було притаманне людській свідомості від найперших кроків буття. Скульптор О.Архипенко відзначав: “Якщо символ у художньому творі не має ніяких паралелей ані з чим, він перетворюється на свавілля думки. Така небезпека є в сучасному мистецтві, особливо тоді, коли символ як ключовий творчий елемент мистецтва відкидається, а почуття і значення скасовуються, адже це може бути наслідком прагнення до абстракції будь-якою ціною або просто блазенством”³⁷. Натомість у символах закладене найбільш суттєве питання людської культури – проблема взаємовідносин людини зі Всесвітом. Ця проблема, як ми вже зазначали, гостро постала ще на початку ХХ ст. Цілісність сприйняття світу, яку митці намагаються відновити, була притаманна стародавнім цивілізаціям. Вона знайшла своє відображення у мотиві матері-прародительки-богині – одному з головних у стародавніх культурах світу. Міфо-релігійний символ матері-прародительки-богині втілює у собі найвизначніший ідеал усіх поколінь людства.

Художники прагнуть реставрувати магічну сутність жіночої природи, що є символічним ключем для відкриття таємниць космосу та буття людини. У міфопоетиці їхньої творчості образ жінки виступав як начало екстремічного (відновлюючого) спрямування, як протиположність загрози ентропічного занурення в хаос соціальних катаклізмів. М.Шагал писав: “У художника є необхідність бути “в пеленах”. Він завжди перебуває десь біля спідниць своєї матері, зачарований її близькістю і в людському, і в формальному плані. Форма не продукт шкільного навчання, а наслідок цього занурення в материнське начало”³⁸.

Так, наприклад, у ранніх скульптурах паризького періоду творчості О.Архипенка проникливо зазвучала тема материнства. Скульптор поетизує архаїку, дає їй особистісне символічне наповнення. Його індивідуальний міф пов’язаний із культурною пам’яттю людства. Цей зв’язок робить символіку його мистецтва доступною сприйняттю культурної людини. У

скульптурі О.Архипенка “Жінка з дитиною” (1909) мати тримає в руці гроно винограду. Плід є символом природного циклу народження. Оскільки народжує жінка, її образ ототожнено з родючістю і дарами природи, з самою природою, від якої залежить добробут людей. Як міфопоетичний контекст для згаданої скульптури можна навести міф про Кору і Персефону, а також слов’янських Ладу і Лелю.

На картині М.Бойчука “Під деревом” (1912) бачимо аналогічний міфопоетичний образ матері й дитини. Укорінений у слов’ян язичницький зв’язок із землею М.Бойчук зображує як причастя: мати передає синові символічні плоди. Написане у центрі зорані Землі плодоносне Древо Життя сприймається як вісь Всесвіту³⁹. Спільною для О.Архипенка і М.Бойчука є язичницька основа аграрного міфу. Відзначимо також, що образ жінки з плодом пов’язаний із Євою – матір’ю людства.

Цікаво порівняти скульптуру Архипенка зі створеною 1907 р. “Памоною” А.Майоля. У постановці фігури і жести жінки, що тримає плоди, А.Майоль, як і О.Архипенко, орієнтований на архаїку. Але “відчутна цінність” (за термінологією Д.Ревалда) показаної ним повноцінної плоті зорієнтована на еллінізм. Пластика алегоричної скульптури Е.Бурделя “Плід” (1911) більш стилізована. А.Майоль і Е.Бурдель все ж спираються на естетику класичного мистецтва. Міфопоетиці Архипенка близька картина заглибленого в архаїку П.Гогена “Жінка, яка тримає плід” (1893). Цікаво, що атрибутом грецької статуї “Кора з гранатом” (580 р. до н.е.) із Аттики також є плід як символ родючості. Земна ідея відродження закладена у скульптурах “Деметра” (1918) О.Цадкіна і “Флора” (1911) А.Майоля, у живописних композиціях “Вагітна радість” (1920) В.Пальмова, “Материнство”.

Особливо вплинули на творчу уяву Архипенка трипільські статуетки. “Пластичну виразність й узагальнення формального рішення засвоював майбутній художник на прикладах археологічної трипільської культури й монументальних кам’яних “половецьких бабах” зі степів України”, – пише О.Сидор⁴⁰. Трипільські статуетки жінок були, очевидно, вираженням ідеї вічної круговерті життя, ідеї родючої сили зерна. Магія родючості степів тісно перепліталася з магією жіночої вагітності.

Трипільці були хліборобами й скотарями, їхня культура типова для осілого місцевого населення. Ідеологія трипільців, періодизація трипільських поселень ґрунтовно досліджені Т.Пассек. Дослідниця вважала головним міфологічним персонажем трипільців образ Матері-прародительки, покровительки сім'ї, роду та домашнього вогнища. Виникає цей образ у період матріархату⁴¹.

Найбільш виразним за міфопоетикою твором є “Океанічна мадонна” (1957). Сама назва свідчить про його онтологічний характер. Скульптор подає своєрідну модель всесвіту. Вона має взаємозв'язок зі стародавніми уявленнями. Таким чином, “Океанічна мадонна” є уособленням живого космічного начала у природі. Це творчий принцип, від якого бере початок усе живе на поверхні землі та океану. У цьому скульптурному образі звучить метаморфоза земного буття, зародження, зростання, загибелі і нового відродження. Все на землі, оновлюючись, продовжує своє існування, головним чином, завдяки жіночому началу. Жінка-мати-богиня у творчості О.Архипенка – це утвердження вічної перемоги життєвих сил матері Землі, що особливо виявилось у відчутному художником прадавньому язичницькому мистецтві.

Таким чином, архетип “матері” – це певний збірний образ усього, здатного народжувати: жінки, землі, природи і т. ін. Це узагальнююча ідея народження і переборення смерті. На противагу лінійному історичному часу, жінка стверджує циклічне, вічне. Людській свідомості надзвичайно важлива ідея вічності, бо з її допомогою люди пересвідчуються в тому, що не зникнуть назавжди. Саме міфологія і релігія вселяють цю ідею у свідомість людей.

¹ Володина Т.И. Модерн: проблемы синтеза искусств // Художественные модели мироздания. Книга первая. – М.: НИИ РАХ, 1997. – С. 261

² Блок А.А. Стихия и культура // Блок А.А. Искусство и революция. – М.: Современник, 1979. – С. 121-122.

³ Бердяев Н. Русский культурный ренессанс начала ХХ века. Встреча с людьми // Бердяев Н. Самопознание: Опыт философской автобиографии. – М.: Мысль, 1990. – С. 135.

⁴ Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М.: МГУ, 1993. – С.196.

⁵ Бергсон А. Два источника морали и религии: Пер. с фр. – М.: Канон, 1994. – С.132.

⁶ Бердяев Н.А. Русская идея: Основные проблемы русской мысли ХІХ и начала ХХ века. – Харьков: Филипо; М.: АСТ, 2000. – С.222.

⁷ Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Под ред. А.М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – С.351.

⁸ Бердяев Н.А. Творчество и красота. Искусство и теургия // Бердяев Н.А. Смысл творчества. – Калининград: Правда, 1989. – С. 453.

⁹ Недошивин Г. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. – М.: Советский художник, 1972. – С. 96.

¹⁰ Там само. – С.97.

¹¹ Цит. за: Петрочук О. Программа футуризма // Модернизм: Анализ и критика основных направлений. – М.: Искусство, 1980. – С.122.

¹² Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – С.97

¹³ Lipchitz Jacques by Bert van Brok. – New-York, 1966. – P.199.

¹⁴ Boccioni U., Carra C., Russolo L. Et al. The Exhibitors to the Public. 1912. – P. 45-46.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Бердяев Н. Кризис искусства. (Репринтное издание). – М.: СП Интерпринт, 1990. – С.11.

¹⁷ Там само. – С.13.

¹⁸ Достоевский Ф.М. Дневник писателя, 1873 // Полн. собр. соч.: В 30 т. – М.: Наука, 1980. – Т. 21. – С.258.

¹⁹ Мережковский Д.С. 14 декабря // Собр. соч.: В 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т. 4. – С.258.

²⁰ Шубарт В. Европа и душа Востока. – М.: Наука, 1997. – С.183-184.

²¹ Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: RENAISSANCE, 1991. – С.98-99.

²² Там само. – С.172-173.

²³ Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т. – СПб.: Лита, 2000. – Т. 1. – С.456-457.

²⁴ Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т. – СПб.: Лита, 2001. – Т. 3. – С.344-346.

²⁵ Там само. – С.296-300.

²⁶ Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1999. – С.169.

²⁷ Бердяев Н.А. Русская идея... – С.12.

²⁸ Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. – М.: Наука, 1988. – С.444.

²⁹ Бердяев Н.А. Русская идея... – С.8.

³⁰ Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т. 2. К-Я. – С.577.

³¹ Там само. – С.455.

³² Гачев Г. Национальные образы мира. – М.: Советский писатель, 1988. – С.148.

³³ Курочкін О.В. Макош-Маланка (До проблеми реконструкції міфологічного та фольклорного образу) // Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів. – К.: Наукова думка, 1993. – С.176.

³⁴ Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. – С.468.

³⁵ Див.: Кубриш Н. Мотив языческих рожениц в украинском и болгарском искусстве начала XX века // Матер. міжнар. конф. “Україна і Болгарія: віхи історичної дружби”. – Одеса, 1999. – С. 293-298.

³⁶ Рубцов Н.Н. Символ в искусстве и жизни: Философские размышления. – М.: Наука, 1991. – С.71-72.

³⁷ Архипенко О. Теоретичні нотатки // Хроніка 2000. – 1993. – № 5(7). – С.224.

³⁸ Цит. за: Апчинская Н. Марк Шагал. Портрет художника. – М.: Изобразительное искусство, 1995. – С. 10.

³⁹ Див.: Тарасенко О. Образ древа жизни и Матери мира в творчестве М.Бойчука и в декорациях Н.Рериха к балету “Весна священная” И.Стравинского // Стравинський та Україна: Матеріали міжнар. конф. – К., 1996. – С. 114-121.

⁴⁰ Сидор О. Архипенко на рідній землі // Жовтень. – 1988. – № 2. – С.82.

⁴¹ Див.: Пассек Т.С. Периодизация трипольских поселений // Материалы исследований по археологии СССР. – М.-Л., 1949. – №10. – С. 95-99.