

вертикали, что лишний раз свидетельствует о мастерстве композитора и прогрессивности его взглядов и творческих устремлений.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуляницкая Н. С. *Современная гармония [Текст] : Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов / Н. С. Гуляницкая. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1977. — Лекция 1 : Аккордовый материал. — 55 с.*
2. Драч І. С. *Композитор В. Губаренко: формула індивідуальності [Текст] / І. С. Драч. — Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. — 228 с.*
3. Овсянникова Т. Ю. *Этюд [Текст] / Т. Ю. Овсянникова // Музыкальная энциклопедия / ред. кол. : Ю. В. Келдыш (гл. ред.) [и др.]. — М. : Советская энциклопедия, 1982. — Т. 6. — С. 581–582.*
4. Паисов Ю. *Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века [Текст] / Ю. Паисов. — М. : Музыка, 1977. — 391 с.*
5. Скорик М. М. *Структура і виражальна природа акордики в музиці XX століття [Текст] / М. М. Скорик. — К. : Музична Україна. — 1983. — 160 с.*
6. Холопов Ю. Н. *Функциональный метод анализа современной гармонии [Текст] / Ю. Н. Холопов // Теоретические проблемы музыки XX века. — М. : Музыка, 1978. — Вып. 2. — С. 169–199.*
7. *Этюд [Текст] // Популярная художественная энциклопедия / ред. кол. : В. М. Полевой (гл. ред.) [и др.]. — М. : Советская энциклопедия, 1986. — С. 418.*

УДК [784.3 : 781.68] : 78.071.1(477.54)

Лариса Деркач

ВОПЛОЩЕНИЕ ПОЭЗИИ ЛЮБВИ В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ В. ЗОЛОТУХИНА

Так случилось, что сборник сочинений в жанре камерно-вокальной лирики оказался последним изданием, опубликованным при жизни композитора, которому он лично придавал большое значение. В этой последней вокальной тетради (2008) собрано лучшее, что представляет камерно-вокальное творчество **Владимира Максими**

ча Золотухина в разные годы: «Три романса на стихи Леси Украинки», а также новые опусы – «Очам твоей души», «Элегия», «Колыбельная», «Джемми», «Не журися, дівчинонько», «Кто ты, скажи» [1].

Цель нашей статьи – выявить стилевые доминанты камерно-вокального творчества В. Золотухина в контексте национальной и жанровой традиции 70–90 годов XX ст., на основе личного опыта концертирования и творческого общения с композитором раскрывая интерпретационный аспект деятельности исполнителя-вокалиста.

В современном вокальном исполнительстве и его высшей художественной сфере – интерпретировании – наблюдается синтез двух основных способов интонационного мышления – камерно-вокального и оперного. Творческое воспроизведение певцом новейших сочинений его современников обнаруживает две тенденции интерпретирования как *разновидности творческой деятельности вокалиста* в области камерно-вокальной лирики. В первую очередь, *охранительную*, связанную с национальными и индивидуально-стилевыми *традициями* камерного жанра, его мироощущения и философского мирозерцания (интимность, психологизм, изменчивость и богатство душевного мира, концентрация духовной силы лирического героя). Вторая тенденция – *новационно-деятельностная* – результат трансформации сложившихся исполнительских стереотипов, поиска личностных механизмов творчества поэта и композитора. Премьерный опыт становится для слушателей «художественным открытием» (Л. Мазель), ориентированным на осмысление духовных ценностей *коммуникации автора и интерпретатора*. Для автора статьи таким открытием стали творческие встречи с В. М. Золотухиным. Для исполнения своих романсов композитор искал певицу, которая смогла бы тонко передать оттенки лирических состояний души, обладая при этом большим оперным голосом. К счастью, без долгих раздумий он доверил эту миссию мне. Так началось наше творческое содружество, результатом которого стала новая версия произведения – его *исполнительская концепция*.

Многогранность таланта В. М. Золотухина открывается в разнообразии лирических впечатлений, переданных в романсах – «зеркале души» композитора. Так, монолог Леси Украинки – романс «*О, знаю я*» – щемяще перекликался с его чувствительной поэтической натурой, страдавшей от несовершенства современной действи-

тельности. Романсу не случайно дано жанровое обозначение «Ария». Достаточно широкий диапазон, тесситурно сложные эпизоды, явно не «романсовые» протяжённость, драматургическое развитие, штрихи, интонирование – всё это было в поле зрения Владимира Максовича. Следуя его творческой задумке, при создании концертной версии романса мы искали выразительные тембры и интонационные краски; приходилось даже менять вокальные технологии, подбирая новые, дающие возможности для более яркого и мощного раскрытия смыслообраза романса.

«*Бахчисарай*» завораживает своей таинственностью, прозрачной созерцательностью, духовной чистотой. Он достаточно сложен для исполнения именно оперным певцам, так как требует безукоризненного владения пиано в высокой тесситуре, идеально ровного звуковедения (кантилены). Эти технические средства, в первую очередь, помогают создать тонкий поэтический образ романса. Но без ощущения вдохновенности и отрешенности от мирской суеты, которые должны искренне исходить от певца, создать образ, адекватный композиторскому замыслу, невозможно. Романсы В. М. Золотухина можно исполнять, только сопереживая всей душой, с полной отдачей. Вот тогда-то и возникает момент творческого единения, великого таинства рождения нового произведения¹.

«*Элегия*» на стихи И. Северянина, созданная в конце 90 годов минувшего столетия – яркий образец любовной лирики, репрезентант мелодического дара композитора. Вокалисту-интерпретатору импонируют его способность «пропевать» лирическое чувство на широком дыхании, с интересным мелодическим рельефом, в чётко заданном метроритмическом движении (в данном случае – вальсовом). Мелос В. Золотухина интонационно насыщен и богат ассоциативно-жанровыми аллюзиями, очень пластичен и романтически искривлен. Кажущаяся вокально-техническая простота «Элегии» обусловлена использованием кратких мотивов, небольшого диапазона сопрано, чётких кадансовых построений, помогающих установить синтаксис песенной формы. Миниатюризм жанра помогает певцу адаптироваться

¹ Презентация этих произведений состоялась на творческом вечере Владимира Максовича в Москве, в рамках «Дней украинской культуры» (2002 г.).

к проблемам сложного художественного текста, отражающего миро-созерцание поэта и композитора – ведь именно на его основе должна строиться модель исполнительской концепции.

С точки зрения формирования внутреннего слуха и художественного вкуса вокалиста – необходимых механизмов исполнительской интерпретации – очень важно ощущение гармонического стиля, который складывается как единство вокальной и фортепианной партий романса: ажурная вязь фортепианной фактуры – мелодически насыщенная и подвижная – регулируется гармонической вертикалью. Доля хроматизации в условиях отсутствия выписанных при ключе знаков тональности, безусловно, значительна («хроматическая диатоника»), однако речь идёт, скорее, не о сложности аккордовых комплексов, а о степени узнаваемости авторского стиля за счёт гармонической интонации. Среди других гармонических элементов, влияющих на жанровую стилистику романса – регулярность гармонической (вальсовой) пульсации, опора мелодии на звуки тонических трезвучий (или других модальных построений) и их обращений.

«Элегия» открывается 12-тактовым инструментальным вступлением, в котором обыгрываются движение из неопределённой ладогармонической сферы, почти атональной (сцепление двух малых терций, дающих звучание уменьшенного трезвучия, переход к квартсекстаккорду тональности *cis-moll*) и неожиданное разрешение в *c-moll*. Выбор тональности *c-moll* не случаен. По нашим наблюдениям, она входит в жанровый генотип любовной элегии русских и украинских композиторов XIX–XX ст. (наряду с *d-moll*), характеризую тип «несбывшейся любви» (Г. Гачев). Основная тема «Элегии», *canto*, заключена в ладогармонический вальсовый «каркас» фортепианного сопровождения, где начало и окончание мелодических фраз *canto* всякий раз тонально устойчиво: квинтовый тон открывает мелодию, терцовый (мажорный!) завершает её экспозиционную строку. Свободное развертывание мелоса захватывает в дальнейшем и тонический секстаккорд на широком октавном взлете, и малую септиму с разрешением в тональность VI ступени, и эллипсис из бемольной сферы в диэзную (входящий в стилевую интонацию фортепианного вступления). Четырёхтактовые синтагмы соответствуют поэтической строке и способствуют рифмовке кадансов.

Сдвиг в дизъюнктивную сферу в мелодике *canto* (во втором предложении) с обратным возвращением в бемольную в зоне каданса связан с семантикой поэтического текста («*Но отчего на личике усталом глухой тоски неизгладимый след?*»). Очевидно, заложенная в настроении элегического образа *мера авторского отношения к Слову* у В. Золотухина диктуется его оптимистичным взглядом на мир и окрашена философской мудростью с достоинством прошедшего через горнило жизненных страстей Человека (с большой буквы), художника. Отсюда мелодический рельеф строится сначала как движение вверх (усилие преодоления «глухой тоски»), а затем – как возврат на исходные позиции вниз, к бемольной сфере, «на круги своя».

Отметим фактурное «совмещение» мелоса в обеих партиях: фортепиано либо дословно вторит *canto* («унисон сердец» как цельность, полнота любви), либо гармонически поддерживает акцентные тоны партии солиста (темброво-гармонический «резонанс»). Этот принцип нарушается в среднем, развивающем разделе «Элегии». Характерен заключительный каданс экспозиции романса, открытой в *Es-dur*!

Средний раздел выделяется благодаря драматургическому развитию образа лирического героя. Его светский, вальсово раскрепощённый тон сменяется глубоким раздумьем, обращением к внутреннему «Я»: впервые звучит псалмодическая интонация (повтор тона в хорейском метре): «...*необходим для сердца перелом*». В инструментальной партии рождается самостоятельная линия: упорство восходящего мотива (в октавном изложении) на фоне речитативных фраз солиста. Вторая поэтическая строка «*Догнать, вернуть, сказать...*» отличается декламационными знаками (восходящие кварты и квинты), которые в условиях основной тональности *c-moll* словно «повисают в воздухе» без разрешения. В конце развивающего раздела, имеющего четкую завершённость композиционных граней модулирующего периода (*Es-cis-Des*), ощущается трагический подтекст. Нарочитое «зависание» на кадансовом квартсекстаккорде *Des-dur*'а создаёт иллюзию воздушной лёгкости, образ ушедших воспоминаний. Как ответ на речитатив солиста в фортепианной интерлюдии звучит октавный мотив «перелома».

Реприза романса – синтетическая, сокращённая. В ней нарушена монолитность тематизма: фортепиано повторяет тему вступления,

тогда как в партии солиста утверждается смысловой итог сочинения: *«а в будущем не видно и былого»*. Отсюда особый лаконизм и напряжённость музыкальной экспрессии. Песенная драматургия простой трёхчастной репризной формы типична для классических образцов воплощения российской элегии например, в творчестве А. Даргомыжского, А. Бородина. Трактовка жанрово-стилистической модели романса близка традициям русского психологического реализма П. Чайковского и С. Рахманинова. Добавим к этому принцип единства мелодического и гармонического факторов в создании целостного образа. Инструментальное вступление и заключение, построенные на одном тематическом материале, создают арочность композиции, способствующие её стройности и ясности.

Таким образом, элегия и элегичность в произведениях В. Золотухина выявляют ментальную связь с «генокодом» русского национального стиля. Исконный жанр российско-украинской культуры обрёл в творчестве композиторов XX ст. «легкость дыхания» (И. Бунин), синтезировав психологические приметы старинного романса и современного звукового мира. Другими словами, в творчестве украинского композитора создана «авторская концепция жанра» (термин О. Курчановой) [2]².

Что же касается проблем исполнительского плана, то в условиях камерного хронотопа вокалисту не требуется больших певческих возможностей или затрат физических сил. Однако при этом не упрощаются задачи раскрытия внутреннего психологического подтекста и духовного потенциала образного мира произведения. При создании исполнительской концепции требуется вдумчивое отношение к авторскому тексту, как следствие, вызывающее духовное преображение личности и певца, и его слушателя.

Романс *«Очам твоей души»* (стихи И. Северянина) во многом повторяет жанрово-стилистическую модель, созданную В. Золотухиным ранее. В отличие от «Элегии», речь идёт о семантике «счастья» и взаимного чувства. Жанровый облик основной темы определяет

² «...авторська концепція жанру відбиває ступінь історико-стильової дистанційованості жанру від жанрового інваріанта, пов'язану з композиторськими новаціями...» [2, с. 5].

синтез *гимничности* (размер 4/4, крупные длительности), *хоральности* (аккордовая фактура) и *ариозности* (широта мелодической фразы и дыхания)³. Огромную роль играет инструментальная прелюдия, построенная на теме с характерным сольным «зачином», представляющей собой лейткомплекс из восходящей квинты (*des-as*) и нисходящего движения по звукам септаккорда на фоне гармоний с ясной функциональностью. Инструментальный тембр предваряет образ «счастья», когда из начальной гармонической идеи рождается кантиленный мелос удивительной пластичности (широта дыхания, октавные взлёты с кружением и мягкими задержаниями на фоне оstinатного квинтового тона в аккомпанементе), требующий от вокалиста особых качеств – гибкости, красоты и «тембральности» голоса, владения *bel canto* и тонкости нюансировки.

Безбрежный разлив лирического чувства не укладывается в чёткие границы песенной формы основной темы, состоящей из двух предложений с суммированием: 4+4+8. Синтаксис служит выявлению семантических единиц, заключённых в символах поэтического текста: «*очи*», «*душа*», «*молитва*», «*печаль*», «*болезнь*», «*страх*», «*плач совести*». Каждая из этих сем озвучена особым образом и имеет свой интонационный «ключик»: например, интервал, ритмическую формулу, ладогармоническую краску. Повтор начальной строки, как кольцо, замыкает экспозицию. Например, образ «*очей души*» тонально устойчив, ибо покоится на тонической квинте. «Молитва» – интонаема октавного взлета; «болезнь» – речевая интонаема, псалмодия; «плач совести» – опевание минорного квартсекстаккорда с модуляцией в мрачный *b-moll*.

Во втором предложении к развитию темы подключаются элементы, драматизирующие образ: ритмическое движение восьмыми, «одухотворяющее» хоральную фактуру внутренним трепетом, восходящий скачок вверх на квинту с последующим закруглением фразы на звуках тонического трезвучия. Кольшущийся фон фактурных одеяний темы создаёт многомерное пространство звучания.

³ «... в музыке романса отражаются разнообразнейшие оттенки чувств человека, который имеет счастье любить», – пишет Д. Гендельман, автор предисловия к сборнику романсов В. Золотухина [1, с. 5].

Средний раздел (*con animato*) простой трёхчастной формы романса «Очам твоей души» наделён тональной неустойчивостью, свидетельствующей о развитии любовного чувства героя (хотя в поэтическом тексте к этому повода нет: «упоение сирени», «гимн жасминовым ночам»). Развивающий образ воспринимается как иная сторона человеческих отношений. Кульминацией становится заключительная фраза второго периода: «*Всё, что дорого, что будит вдохновение*», образованная интономемой нисходящей септимы и обратным восходящим движением по звукам минорного трезвучия II ступени. Динамическая реприза романса – третья смысловая волна лирико-психологической драматургии, поскольку в ней представлена трансформация исходного образа счастья, отмеченная стремлением к самоотдаче и самопожертвованию: «*Казни меня, пытай, замучай, задуши, но ты должна принять и плач, и хохот лиры*». Возникает иной уровень осмысления любовной семантики. Насыщенность мелоса новыми декламационно-ариозными интонемами на фоне активной фактурно-гармонической поддержки превращает музыку в драматический монолог, выражение экстатического чувства. Интонация кварты («*казни меня*») комплементарно сцеплена с песенной квинтой с секстовым «захватом» и нисходящей камбиатой. Это новое качество мелодической речи к каденции «свёртывается» (диапазон мелодии сужается до исходной малой терции на словах «*ты должна принять*») и в последний раз утверждается декламационно-ариозным комплексом – восходящая квинта («*и хохот лиры*»), нисходящая терция (на VI ступени) и разрешение нисходящим скачком (камбиата) на тонической квинте (des-as).

Итак, жанровыми константами репризного проведения темы становятся *речитация* (повтор тона и восходящие терции); песенный *распев* (поступенное движение, крупный синтаксис и широта фразового дыхания); *декламационность* (кварто-квинтовые скачки в диалогах героя и его обращениях к возлюбленной Музе: «*твоей души очам...*», «*...но ты должна...*»); *ариозность* (крупный штрих, «кругообразное» строение мелодического рисунка). Интонационный «профиль» темы в целом свидетельствует о *жанровой модуляции* от песенной формы к ариозно-декламационной сцене оперного типа со сквозным развитием. Роль инструментальных прелюдий, интерлюдий и постлюдий свидетельствует о принадлежности композиции не толь-

ко к сфере вокального интонирования, но и к жанру симфонизированной миниатюры. Ещё одним *жанровым измерением* лирики становится органичный синтез вокального мелоса и инструментального (темброво-динамического) типа развития.

Партия фортепиано отличается гармонической роскошью, сочетая различные вертикально-фактурные комплексы; обилие септ- и нон-аккордов создаёт пряно-чувственный колорит музыки, словно пришедшей из Серебряного века. В то же время неверно считать романс подражательным, простой стилизацией. Точнее будет предположить, что мировосприятию композитора близок тип художественного сознания той эпохи – романтический, чистый, чувственный и светлый. Дух любви, которому служит музыка Владимира Максовича, наполняет основную тематическую линию камерно-вокального творчества, и, с этой точки зрения, анализируемый романс – один из самых показательных для его стиля, своего рода «украинское бельканто».

К основным задачам работы над произведением в классе камерного пения отнесём необходимость *осмысления певцом мелодического целого, мышления крупными «блоками»* (не мотивами, а широкими фразами, что соответствует природе бельканто); создания представлений *о мелосе не камерного типа, а более сложного жанрового явления; опоры на фактуру инструментального сопровождения* с богатством тембрально-регистровых красок. Певец должен продемонстрировать органичное чувство стиля: точность артикуляции, тонкость нюансировки (иногда не отмеченной в композиторском тексте), широту динамической амплитуды, ассоциативность образного мышления.

Чуткость мелодико-гармонического слуха, способность к эмоциональному сопереживанию, интеллектуальному прочтению и осмыслению Слова позволили В. Золотухину создать адекватный поэтическому музыкальный мир, уникальный синтез слова и музыки, привлекающий стилиевой определенностью, узнаваемостью, пластичностью решений. Душевный строй музыки отличается высокой духовностью переживаний, чистотой и целомудрием. Композитор является создателем яркого индивидуального камерно-вокального стиля, где роль певца диалектична. С одной стороны, произведения В. Золотухина весьма сложны, ориентированы на высокопрофессиональные возможности академических певцов, с другой – от исполнителя требует-

ся не столько сила голоса, технический блеск, сколько духовное проникновение в смысл музыки, искренность чувства, мягкость и тепло интонирования Слова-Логоса. Наконец, исполнительское прочтение вокальных сочинений мастера невозможно без понимания оптимистичности его художественной концепции. Обобщая наблюдения над интонационной фабулой воплощения любовной лирики, отнесём рассмотренные сочинения к проникновенным образцам *позднего стиля* композитора, где соседствуют простота, достоверность, глубина переживаемого чувства и интеллектуальный изыск.

Выводы. Воплощение любовной семантики в романсах В. Золотухина непосредственно связано с традициями русского романса («линия» С. Рахманинов – Н. Мясковский – Д. Шостакович). Безусловно, украинский мастер привносит и *собственное толкование* законов камерной формы благодаря постепенной модуляции от песенных или романсовых к оперно-ариозным интонациям. Данное явление мы определяем как «*стилевую доминанту*» и относим его к области специфики композиторского мышления в целом. В лирическом мирозерцании В. М. Золотухина стилевой доминантой оказывается органичный синтез песенности и ариозности; в области формообразования – отказ от циклизации и укрупнение малой формы за счёт сквозной интонационной драматургии; в области трактовки жанра романса – приоритет «авторской концепции» жанра. В целом, В. Золотухин значительно обогащает «интонационный словарь» камерно-вокальной лирики.

1) *Исполнительское интонирование*, адекватное авторскому замыслу, предполагает, во-первых, осознание семантики поэтического текста сквозь призму композиторской интерпретации (по принципу самоидентификации, удвоения художественного сознания: Я = Я). Во-вторых, *сотворчество* Автора и Интерпретатора – стадию кристаллизации индивидуального прочтения «чужого стиля» как своего открытия на основе энергии процесса звукообразования и его вариантно-множественного бытия. При этом исполнительская концепция певца должна соответствовать не только уже сложившемуся опыту (*традиция*), но и мировосприятию новых поколений слушателей (*актуальность*). Результат такого сотворчества – глубокий психологизм и духовная красота камерно-вокальной музыки как *особой жанровой*

формы общения в системе «поэт – композитор – музыкальное произведение – исполнитель – слушатель».

2) Малые формы (песня, романс, монолог), используемые зачастую в оперной структуре в качестве вставных номеров, наряду с типичными для оперы развернутыми («ария», «ариозо», «дуэт», «сцена»), способны оказывать влияние на тип вокального интонирования в опере. В творчестве В. Золотухина отметим обратную тенденцию – влияние способов интонирования, характерных для оперного жанра, на трактовку камерно-вокального стиля. И мелос, и сложность гармонического языка, и развитость фортепианной фактуры его романсов предполагают *наличие особого типа вокального исполнительства*. Стиль мышления композитора предъявляет высокие требования к концентрации смысловых образов, предусматривающих лаконизм и искренность чувств и эмоций, простоту и ясность высказывания при их передаче, столь характерные для генотипа камерно-вокальной лирики, её психологии и коммуникации.

Опыт личного общения с композитором свидетельствует о том, что Владимира Максовича волновали мысли о роли художника в современной культуре. Он требовал от певца не только профессионального совершенства, но творческого содружества, когда интерпретатор берёт на себя миссию донесения до слушателей авторского голоса. И на этом пути певцу приходится выходить не только за жанровые границы камерного мироощущения, но и, соответственно, менять вокальные технологии.

3) Роль певца-интерпретатора заключается в осуществлении межличностной коммуникации поэта и композитора на основе моделирования психологии лирических героев в произведениях камерно-вокального жанра. *Исполнительская концепция – совокупность действий стилизованных механизмов, как интра-, так и экстрамузыкальных, которые объективно заложены в художественной структуре произведения и воссозданы певцом-интерпретатором в энергичных образах вокального творчества*. Отсюда важность оценки такого аспекта стилизованных механизмов исполнительской интерпретации камерно-вокальной лирики, как *творческая самоактуализация*, определяемая в современной психологии термином «акме» (от греч. *ακμή* – наивысшая точка, пик).

Смысл предлагаемой дефиниции заключается в опыте суммирования трех деятельностных уровней певца – *технологии, психологии* и *духовного опыта* его личности – на фундаменте синергичной концепции. Стилеобразование и его механизмы в творческом процессе невозможны без синергичного единения всех его участников. Исполнительская концепция предстает как результат совместной деятельности всех участников межличностной коммуникации.

4) В контексте исполнения произведений В. Золотухина становится ясно, что его выбор не случайно приходился на певцов (как женщин, так и мужчин), обладающих большим оперным голосом, предполагающим динамическую шкалу от *pp* до *ff*, широкий диапазон, энергетический посыл и подачу звука на большую аудиторию. При этом не отменяются гибкость нюансировки, умение создать тонкую психологическую ауру, способность проникать в интонационную драматургию сочинения, которые есть далеко не у каждого оперного исполнителя.

Таким образом, *интерпретологический подход* певца к камерно-вокальной лирике – это «зона переходов» аналитических механизмов работы его сознания в интонационно-деятельностные моменты сотворчества с композитором. На современном этапе развития культуры, отмеченном сменами и коренными сдвигами в психологии творческой деятельности, способах обмена художественной информацией, синтезом науки и практики, воспитание интерпретологического мышления становится актуальным горизонтом высшей вокальной школы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Золотухін В. М. *Камерні вокальні твори: романси, арії, пісні [Ноти]*. — Харків : Тимченко, 2008. — 56 с.
2. Курчанова О. В. *Элегия в музыке: опыт жанрового моделирования (на материале произведений русских и украинских композиторов XIX–XX вв.) [Текст] : автореф. дис ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Курчанова О. В. ; Харьковский гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского*. — Харьков, 2005. — 18 с.