

## ФОТОГРАФІЯ В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОЦЕСІ ХАРКОВА НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ (НА МАТЕРІАЛІ ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРУ)

Павлова Т.В., доцент кафедри історії і теорії мистецтв

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

**Анотація.** Стаття присвячена вивченню пейзажу у фотомистецтві Харкова на межі ХІХ–ХХ століть в контексті художньої культури цього часу.

**Ключові слова:** мистецтво, фотомистецтво, живопис, регіональний пейзаж.

**Аннотация.** Павлова Т.В. **Фотография в художественном процессе Харькова на рубеже ХІХ–ХХ столетий (на материале пейзажного жанра).** Статья посвящена изучению пейзажа в фотоискусстве Харькова на рубеже ХІХ–ХХ столетий в контексте художественной культуры этого времени.

**Ключевые слова:** искусство, фотоискусство, живопись, региональный пейзаж.

**Annotation.** Pavlova T.V. **The art photography in the art process in Kharkiv of the End of ХІХ – Beginning of ХХ Century (on the landscape genre).** The article is a research of the **landscape** photography in Kharkiv of the **end of ХІХ – beginning of ХХ century** in a wide context of contemporary art scene.

**Keywords:** art, art photography, regional landscape.

**Постановка проблеми.** Робота є спробою нового підходу до фундаментальної проблеми співвідношень фотографії та живопису, не приставлення, а єднання завдяки системі аналізу в загальнокультурному контексті. Поєднання природи та культури, особистості та соціуму мають свої відміни в фотографії і живописі. Паралельний розгляд їх на методологічній підставі системного аналізу, який включає різні царини знань, дає можливість відповісти на питання про типологію фотографії, її місце в художній культурі, визначити внесок української фотографії і окремо харківської фотошколи у світовий фотомузей, визначити тему природи і регіонального пейзажу в цьому колі культурних явищ. Відома у світі художня фотографія Харкова тільки сьогодні відкривається в контексті своїх українських коренів: як цілісна регіональна культура і, разом з тим, як частина української школи фотографії.

**Зв'язок роботи з важливими науковими та практичними завданнями.**

Робота виконана згідно плану НДР Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Огляд бібліографії свідчить про недостатність висвітлення теми науковою думкою. Показано, що унікальними фото-майстрами Харкова кін. ХІХ ст. були В. Досєкін, О. Іваницький, А. Федецький, про успіхи яких зберігають відомості тогочасні періодичні видання. Серед сучасних українських дослідників увагу їм приділяли А. Парамонов<sup>1</sup>, М. Жур, В. Міславський<sup>2</sup>, В. Титарь<sup>3</sup> та автор цього дослідження<sup>4</sup>.

**Формулювання цілей статті.** Розглянути в історичному аспекті роль фотографії Харкова на межі ХІХ–ХХ століть в загальнокультурному процесі та у взаємозв'язку з живописом.

### Результати дослідження.

Становлення художніх традицій світлопису відбувалося в Харкові наприкінці XIX століття, в період розквіту пейзажного жанру. На тлі загальної картини розвитку пейзажного живопису в Україні на зламі XIX–XX століть виокремлюється група харківських художників. З цим містом пов'язана творча діяльність таких митців, як М. Беркос, С. Васильківський, П. Левченко, М. Ткаченко. За всієї різноманітності індивідуальних манер цих майстрів, звертає на себе увагу близькість їхніх художніх принципів, що характеризує художню атмосферу Харкова цієї доби у всій своєрідності цього значного міста Російської імперії, а також і загальні процеси, що відбуваються в українському мистецтві (до якого поступово залучається і світлопис). Навчання цих художників у Петербурзькій Академії мистецтв відбувалося водночас з М. Врубелем, К. Коровіним, М. Нестеровим, М. Пимоненком, С. Світославським та ін.<sup>5</sup> А керівники пейзажного класу Михайло Клодт та Володимир Орловський заклали спільні підвалини творчого методу, в якому важливе місце належить виразності деталі. Тут відбувається компромісне поєднання академічних канонів з передвижницькими, які прищеплював Клодт. Він будував свою пейзажну школу на опануванні точного малюнка, використовуючи як зразок роботи з альбомів Федора Васильєва, що знаходилися в Академії. Уподобання художниками реалістичної деталі слід також віднести і до успіхів фотографії, яка поширювалася в цей період. Слід зазначити, що багато хто з живописців, зокрема І. Крамської, А. Куїнджі, С. Васильківський<sup>6</sup> рано набули досвіду спостережень над фотографічною пластикою, з усіма її особливостями, працюючи ретушерами (школа М. Раєвської-Іванової, наприклад, яку відвідував С. Васильківський, навіть готувала художників-ретушерів), у подальшому і опановуючи світлопис, як М. Самокиш та М. Ткаченко. Гімназична дружба поєднувала С. Васильківського з майбутнім корифеєм харківського фотомистецтва О. Іваницьким. Естетичні смаки, прищеплені спільним вчителем малювання Д. Безперчим, відбивалися на близьких художніх рішеннях їхніх творів.

Особливе місце у творчій спадщині Васильківського, Левченка, Беркоса посідає етюд. Серед етюдів, створених харківськими художниками, є мотиви, до яких вони часто повертаються. Для Беркоса характерний мотив цвітіння. До того ж у його архіві зберігається велика кількість фотознімків його квітучої садиби, які, можливо, використовувалися художником у роботі. Васильківському належить численна кількість етюдів ріки, тихої заводі. У Левченка часто звучать мотиви млина і стогів. Однак повторюваність поширюється такою ж мірою і на інші мотиви, до яких звертаються художники. Очевидно, річ тут не стільки в поверненні до улюбленого сюжету, скільки в принципі дослідження природи, яким є цикл етюдів, що охоплюють певне явище в його перемінній суті. На відміну від картинного синтезу, здійснюваного в межах одного полотна, тут ціле виражається у рамках циклу. Особливо

показова в цьому змісті творчість Левченка. Серед його робіт можна назвати серії, що зображують фонтан біля Золотих воріт у Києві, Мовчанський монастир у Путивлі, серію стогів тощо.

Васильківський, за спогадами В. Троценка і С. Таранушенка, також накопичив численну кількість етюдів, “частина з них була підібрана за темами, а саме: “вода”, “небо”, “сухі дерева” тощо. Нарівні з живописними етюдами Васильківський користувався й фотографічними знімками “з архітектурних споруд, селянських возів тощо”<sup>7</sup>. Є відомості, що фотографічний архів художника налічував понад 2000 світлин, але він був цілком знищений під час пожежі в 1943 році. Тим не менш, в ході проведеного автором дослідження було висунуто гіпотезу щодо приналежності серії фотознімків з Харківського історичного музею до цього зниклого архіву. Написи на звороті, що повідомляють про присутність Васильківського на знімках, вказують також на місцевість, зокрема Зайців хутір, де була розташована садиба Іваницького, з яким митець щиро товаришував. На підтвердження гіпотези спрацьовують також композиційні паралелі, що їх бачимо у творах Васильківського з мотивами Дінця. Яскравим свідченням цих контактів є окремі етюди Васильківського, що виконані на фірмовому папері Іваницького, котрі зберегли його сигнатури, витиснені на полях.

Велику кількість фотографічних краєвидів, разом з окремими мотивами природного оточення налічує й архів М. Беркоса в ХХМ. Притаманні ним прийоми компонування, властиві й живописним творах художника, як і специфічний фотографічний принцип фрагментації останніх, переконливо доводять, що світлини виконували роль допоміжного фонду художника нарівні з етюдами в його мистецькій практиці.

Свідчення про ентузіазм в опануванні фотографії знаходимо в рукопису М. Самокиша, до запасу художніх приналежностей якого, нарівні з пензлями й фарбами входили дві фотокамери, “останнє слово фотографічної техніки”. Як художник-баталіст він поцінував можливості фотографії фіксувати події в тих обставинах, коли “про малювання з природи годі було й думати, хіба що – дивитись і клацати фотографічним апаратом”. З Мукдена він привіз до 400 негативів, про що писав: – “Особливо цікавим було проявлення знімків. Я наче знову переживав ті враження, які були зафіксовані фотографією”<sup>8</sup>. З впливовими прикладами “артистичного”, за його словами, використання “моментальної фотографії” Самокиш ознайомився за часів пенсіонерської поїздки разом з Васильківським у Парижі (1887), одному з провідних центрів інтенсивних пошуків творчої взаємодії фотографії й живопису. Подібним же чином така поїздка надихнула на опанування фотографії і харківського художника М. Ткаченка, про що дізнаємося з його епістолярної спадщини. У листі з Парижа 1888 року художник пише: “Перед тим як їхати на етюди, я купив собі фотографію і дуже задоволений нею. Працює вона прекрасно, і я познаймав до сотні всіляких фотографій за це літо”<sup>9</sup>. Побудування окремих живописних творів Ткаченка демонструє незаперечні

ознаки активного користування фотографією і за характером деталізації пейзажів і за особливостями перспективи. До того ж в архіві ХХМ зберігається низка начерків олівцем одного мотиву поряд з фотографією, зробленою, як можна припустити, автором у тому самому місці. Наявність таких фактів ставить знак рівності між олівецьовими і фотографічними шкiцями в арсеналі художніх засобів митця.

Великий обсяг подібних фактів (серед яких і відомий репінський фотоархів, який уже привертав увагу дослідників <sup>10</sup> свiдчить про активне залучення фотографії до арсеналу допоміжних засобів творчого процесу, що, до речі, сприймалося наприкінці ХІХ століття як прогресивний поступ культури.

Левченко часто малював фонтан у сквері біля Золотих воріт, який він спостерігав з вікна будинку, де зупинявся, приїжджаючи в Київ <sup>11</sup>. Слід зазначити, що київські фонтани – “Фундуклеєвський”, “Самсон”, “Моряк”, “Потвора” – потрапляють в зону уваги фотографії дуже рано. О. Сімзен-Сичевський датує серію знімків Дмитра Біркина, де фігурує фонтан “Потвора” (поставлений на честь однорукого Бібікова) на Хрещатицькій площі, кінцем 1850-х – початком 60-х років <sup>12</sup>. Серії фотознімків “Святыни и достопримечательности” стають прикметою міської культури 70-х років, по яких завершується перший розквіт видової фотографії <sup>13</sup>.

Левченківський краєвид з фонтаном – це справжній міський пейзаж, в якому простір будують не природні форми з їхньою стихією росту, химерністю м’яких обрисів, а створений людиною порядок геометричних форм із новими мірками краси, з новим джерелом колориту (барви і фактури будинків, наприклад), все те, що Д. Джойс називав “вуличною фурнітурою”. Левченко ж був дуже чутливий до урбаністичної краси міста, яка відкривалася йому у відчутті висоти, динаміки ракурсів. Навіть у стовбурах дерев художник підкреслює їхню пряму, що є складовою стрункого ритму лінійної структури пейзажу, в центрі якого панує еліпс водограю – камерна домінанта міста.

Проте цей стрункий, упорядкований світ відчужений від людини, хоч і є творінням її рук та розуму. Тому не дивно, що ці пейзажі завжди побачені із вікна, тобто з того приватного світу, який і розглядається тут як антитеза світові зовнішньому. Цю закономірність можна вглядіти й у загальній картині ландшафту кінця ХІХ – початку ХХ століть, де міський пейзаж у його найбільш вираженій формі існує як вид згори, а отже, переважно як вид із вікна. Інакше кажучи, новий урбаністичний пейзаж народжується, як це не дивно, в інтер’єрі. Левченко, так само, як і К. Пісарро або Г. Кайбот, розкрив цей зв’язок у своїй творчості. Вид згори нерідко бачимо у фотографії цієї доби, продовжуючи традиції тих часів, “коли кожний бажав скопіювати вид, що відкривався з його вікна...” <sup>14</sup>), закладені ще першими світлинами Ньєпса (“Вид з вікна садиби Гра в Лу”, 1826) і Дагера (“Вид на бульвар Тампль”, 1838). Помітну роль у Левченка відіграє розділовий знак вікна, параметрами якого часто позначений і сам формат картини.

З цих причин розгляд пейзажних мотивів у фотографії Харкова кінця XIX – початку XX століть виявляє закономірне переважання фотографії, яка фіксує міський краєвид. Цей тип фотографії, що з'явився на початку її стрімкого поступу, можна окреслити як топографічний світлопис. Своїм походженням він зобов'язаний топографіці, яка тривалий час була різновидом пейзажного жанру. З винаходом фотографії саме до неї перейшли функції документального відтворення певної місцевості, видатних архітектурних споруд, міст взагалі, які належали графіці та живопису.

У зазначений період у Харкові мистецтво світлопису досягло високого розвитку, про що свідчить інтенсивна діяльність фотографічного товариства, яке в 1886 році вийшло з пропозицією відкрити фотошколу (“ХГВ”, 16 березня 1886). В усій губернії, за даними А. Парамонова, виявлено понад 190 фотографічних ательє, з яких 135 – у Харкові. Серед фотографів цієї початкової доби є такі відомі, як В. Досекін, Ю. Глентцнер, М. Овчинников, О. Іваницький, М. Лещинський, В. Шабельський, А. Федецький, які працювали не тільки в галузі портрету, а в широкому діапазоні фотографії, включно з пейзажем. Так, уже наприкінці 1850-х – на початку 1860-х років Василю Досекініним було створено першу серію художніх світлин із ландшафтами Харкова. Про цього майстра писалося в столичному журналі “Фотограф”: “Роботи Досекіна виходять з ряду пересічних, і було б непростимим не заявити публічно про такого художника, який сміливо, без перебільшення, може сперечатися з кращими фотографіями Європи”<sup>15</sup>. В 1895 році Альфред Федецький (здобув освіту у Віденському фотографічному інституті, яку доповнив практичним досвідом у київському фотоательє В.Висоцького) мав великий успіх з виданням фотоальбому з кримськими краєвидами. У газеті “Харьковские губернские ведомости” про нього писали: “Живописне узбережжя Чорного моря має в альбомі кілька фотографічних знімків у різних місцях; величний палац Воронцова в мавританському стилі, що знаходиться в Алуці, знято окремими частинами, які показують грандіозність цієї споруди у зв'язку з чудовим природним оточенням, види Алупки, Ялти, рух на морі, гірські дороги, сцени з подорожанами, все це робить альбом дуже цікавим”<sup>16</sup>. М. Лещинський, який пройшов у Харкові шлях від початківця-аматора до майстра (завершив свої фотостудії в Мюнхені в 1904 році), який володів великим діапазоном художніх засобів фотографії, першим у Російській імперії опанував, наприклад, зйомку при електричному освітленні (“Фотограф”, 1928, № 3–4), що торувало шлях до фотонюктюрнів. Названі майстри працювали переважно в портретному світлопису. Важливу роль у ньому відіграє такий незмінний атрибут українського фотоательє кінця XIX – початку XX століття, як пейзажний бекграунд, який служив не тільки тлом для портретів, але і прикрасою інтер'єра. Використовувалися й фотографічні бекграунди. Сьогодні зусиллями дослідницького центру Музею фотографії в Рочестері (США) цей ранній досвід хроможелатинового друку на тонких текстильних тканинах не тільки введено в

науковий обіг, а й досліджується з точки зору “пошуку границь світлопису”. Розширюючи колірний діапазон та інші можливості фотографії, ця техніка наближала її до живопису через застосування таких традиційних носіїв останньої, як полотно. З іншого боку, броможелатиновий друк на тканині широко використовувався в декоративно-ужитковому мистецтві, замінюючи рукотворні вироби, традиційно виконувані жінками, і навіть дістав назву “фотографічних вишивок”. Цікаві зразки пейзажного фону знаходимо в портретних фотографіях Іваницького, Федецького, Шабельського, які є поєднанням фотографії, живопису і навіть асамбляжу. Комбінуючи натуральні рослини з пофарбованими фотографічними бекграундами, славнозвісні харківські портретисти домагалися більшої природності й емоційності відтворюваних образів.

Одним із унікальних фотомайстрів Харкова кінця XIX століття був Олексій Іваницький. Він працював у різних галузях фотографії, віддаючи перевагу портретам, як і Федецький, майстерність яких була позначена як нагородами на виставках, так і замовленнями царського двору. Саме з цієї причини його роботи потрапили до категорію “заборонених”. 1990-ті роки стали часом відкриття забутих шедеврів. У Харкові реабілітацією імені Іваницького переймається історик і фотограф Володимир Оглоблін, який організував ряд його виставок.

До загальновідомих фактів належить те, що на Всеросійських фотовиставках портрети Іваницького неодноразово нагороджувалися медалями. Значно рідше в його фотографічній спадщині пейзажі. Але ті знімки, що дійшли до нас, привертають увагу своїми оригінальними композиційними рішеннями і свідчать про пошуки фотогенії як специфічної фотографічної витонченості. Таким є його знімок Благовіщенського собору під час повені 1893 року. Категорії незвичайності і парадоксальності, що їх він залучає до фотографій, нерідко підводять до глибоких метафор, укорінених у тому культурному середовищі, яке склалося у Харкові цього часу.

У фотографічному пейзажі харківських майстрів на зламі XIX–XX століть переважають рішення, які багато в чому наближаються до творів майстрів живопису цього часу, що були розглянуті в попередньому розділі. У пейзажах Іваницького, Федецького, в роботах невідомих фотомайстрів переважають класичні принципи, властиві ряду композицій Васильківського: замкнутість простору, регулярність, урівноваженість, ритмічна організація силуетних плям. Природа виглядає величною і суворою у своїй завершеній красі. Стафажу належить у цих фотопейзажах підпорядковане місце, він служить посиленню масштабності природи. Такими є і фотографії, що зафіксували видатних персонажів культурної сцени, як, наприклад, серія вишуканих знімків (за версією автора – роботи О. Іваницького) з ХІМ, на яких ми бачимо С. Васильківського. На відміну від відомих знімків російських знаменитостей, наприклад, Льва Толстого в Ясній Полянї, 1906 року, роботи С. Прокудіна-Горського, славнозвісний український художник репрезентований тут не

близьким планом, а в глибині пейзажної перспективи, на тлі монументально відтвореної природи. Його постагі відведено на цих фотографіях скромне місце, “перші ролі” віддані довкіллю. Таким чином, акцентується укорінення художника в ландшафт, із його первісними стихіями, що підкріплюється і безпосередньою близькістю до них. Задіяні тут високі стандарти визначаються ідеалами, вкоріненими за доби романтизму, з її піднесенням природи, що зазнали певних трансформацій у барбізонській школі пейзажу, особливо у творчості Т. Руссо, який, на думку К. Кларка, “створив академізм у натуралістичному пейзажному живописі”<sup>17</sup>, що лишилося, як він слушно вважає недооціненим сучасним мистецтвознавством. А саме цей майстер став одним із взірців для С. Васильківського, який у свою чергу був визначальною фігурою харківського кола майстрів і, як показують наведені приклади, не тільки серед художників, але і фотографів.

Дуже важливим видається той факт, що Іваницький навчався разом із Васильківським у Другій харківській гімназії, де малювання викладав учень Карла Брюллова Дмитро Безперчий, який виховав ціле покоління художників. І хоч Іваницький закінчив чотири класи гімназії (тоді як Васильківський – п’ять), за словами його онука, О. Іваницького, вони підтримували дружні стосунки і в подальшому житті: Васильківський був бажаним гостем й у Зайцевому хуторі, де знаходилася садиба Іваницьких. Ця місцевість, як і Коропів хутір, розташований поряд, зображено на розглянутих знімках, про це повідомляють написи на звороті (як і про присутність Васильківського на знімках). На підтвердження гіпотези про авторство Іваницького спрацьовують також композиційні паралелі, їх знаходимо у творах Васильківського з мотивами Дінця.

Не зважаючи на те, що в цей час світлопис відіграв маргінальну роль, у фотомистецтві Харкова втілилися провідні ідеї часу. Серед них – есхатологічні концепції, притаманні цій добі, які відбилися, наприклад, на образно-естетичній програмі видатного циклу Іваницького “Катастрофа царського потягу”<sup>18</sup>. Привертає увагу спорідненість мистецьких принципів Іваницького й Васильківського, що характеризує художню атмосферу Харкова, як і загальні процеси в українському мистецтві межі ХІХ–ХХ ст., де фотографії використовувалася нарівні з етюдом.

**Висновки.** Проаналізовано характер взаємодії фотографії та живопису в харківській культурі протягом кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Наголошується на тому, що широке введення фотографії в художню культуру відбувалося за часів надзвичайного піднесення пейзажного жанру в образотворчому мистецтві, а це визначило й особливості пластичної мови фотографії.

Обґрунтоване в дослідженні поєднання художньої проблематики фотографії та живопису розкривається як особливість урбаністичної культури. Цей зв’язок простежений не тільки як система взаємовпливів, але і в безпосередньому творчому альянсі харківських фотографів з художниками. У ході дослідження встановлені зв’язки з екологічною складовою харківського

пейзажу в живописі та фотографії, що зумовлено формуванням Харкова як промислового регіону, урбанізацією, яка дещо непропорційно розвивалася протягом кінця XIX–XX ст. Обґрунтовується, що саме це раннє усвідомлення її негативних наслідків привело до актуалізації особливого кола сюжетів в опозиції “індустрія – природа”, з уважною констатацією найдрібніших відмінностей.

**Перспективи подальших досліджень та публікацій.** Аналіз важливої для розуміння українського мистецтва пейзажної теми в багатому розмаїтті мотивів, проведений у рамках одного з новітніх мистецтв високої технології, сприятиме вивченню і розумінню як минулого, так і майбутнього українського мистецтва.

#### Література:

1. Парамонов А. Фотографы Харьковской губернии // Харьковский исторический альманах: Весна–лето 2003. — Х.: Райдер, 2003. — С. 68–77.
2. Миславский В., Жур М. Альфред Федецкий. Странички биографии // Харьковский исторический альманах. Весна–лето 2003.—Х.: Райдер, 2003. — С. 45–67.
3. Титарь В.П. Василий Досекин: Материалы к истории харьковской фотографии // Харьковский исторический альманах: Весна–лето 2003. — Х.: Райдер, 2003. — С. 65–68.
4. Павлова Т. В. Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини XX століття (на матеріалі пейзажного жанру): Дис...канд. мист.: 17.00.01. — Х.: ХДАК, 2007; Про це свідчать архівні матеріали СПАХ за 1882, 1883 рр. — РЦДАЛ, ф. 789, оп.19, спр № 877, № 883.
5. Карпова Т. Иван Крамской. — М.: Белый город, 2000; Морозов С. Творческая фотография — М.: Планета, 1985; Огієвська І.В. Сергій Васильківський. — К.: Наукова думка, 1980; Кириллина Е.В. О работе И.Е. Репина с натурой. По материалам фотоархива художника // Илья Ефимович Репин: К 150–летию со дня рождения / Государственный Русский музей. — Л., 1995. — С.96–102.
6. Огієвська І.В. Там само, с.143.
7. Спогади М. Самокиша. — Архів фондів особистого походження ХХМ. — с. 53, 70, 1.
8. Лист М. Ткаченка з Парижа від 30 вересня 1888 року. — Архів фондів особистого походження ХХМ. — Фонд № 5, кат. ОЦ, спр. № 139, од. збереж. 142.
9. Кириллина Е.В. О работе И.Е. Репина с натурой. По материалам фотоархива художника // Илья Ефимович Репин: К 150–летию со дня рождения / Государственный Русский музей. — Л., 1995. — С.96–102.
10. Лист П. Левченка І. Шене. РЦДАЛМ, ф. 914, оп.1, од. збереж. 23, арк.1; Лист П. Левченка М. Дворнікову. — ІМФЕ, ф. 20-3, 91, арк.26.
11. Симзен-Сичевський О. Давні київські фотографи та їхні знімки старого Києва // Ювілейна збірка на пошану Мих. Грушевського. — К: ВУАН, 1928. — С. 371.
12. Там само, с. 400.
13. Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения / Пер. с франц. А. Кавтаскина. — М.: АСТ: Астрель, 2003. — с. 25.
14. Титарь В.П. Вказ.твір, с. 65.
15. Цит. за: Миславский В., Жур М. Вказ.твір, с. 45, 58.
16. Кларк К. Пейзаж в искусстве. — СПб.: Азбука–классика, 2004. — С.182.
17. Взгляд на индустрию: Фотографии А.Иваницкого // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Сер.] Мистецтво. Архітектура : 36. наук. пр. — Х.: ХДАДМ, — Х., 2007. — № 8. — С. 99–106.