

ПРОБЛЕМА СТАНОВЛЕНИЯ СТИЛЯ В ЖИВОПИСИ НАТАЛЬИ ВЕРГУН

Немцова В. С., кандидат искусствоведения,
доцент кафедры культурологии

Национальная юридическая академия Украины им. Ярослава Мудрого

Аннотация. В статье рассматриваются эволюция творчества народного художника Украины, мастера станковой живописи Натальи Ивановны Вергун, характерные черты ее стиля и художественного языка.

Ключевые слова: живопись, символизм, духовность, стиль, манера, колорит, композиционная логика.

Анотація. Немцова В. С. Проблема становлення стилю в живопису. В статті розглядаються еволюція творчості народного художника України, майстра станкового живопису Наталії Іванівни Вергун, характерні риси її стилю і художньої мови.

Ключові слова: живопис, символізм, духовність, стиль, манера, колорит, композиційна логіка.

Annotation. Nemtsova V. S. Problema becoming of style at painting. In the article are examined evolution of creation of folk artist of Ukraine, master of the easel painting of Natalia Vergoun, personal touches of its style and artistic language.

Keywords: painting, symbolism, spirituality, style, manner, colour, composition logic.

Анализ последних публикаций и постановка проблемы. Впервые творчество народного художника Украины Натальи Ивановны Вергун попало в поле зрения критиков и искусствоведов в конце 1960-х годов. С этого времени появляется немалый объем популярных и научно-популярных публикаций в газетах, журналах, каталогах, альбомах и энциклопедиях, посвященных современному искусству Украины. Критиков привлекли высокий уровень живописной культуры художницы, богатство и веселения праздничность ее палитры. В. Мызгина отмечает, что ее картины «загораживают открытой поэтической интонацией, очаровывают неповторимой силой живописного темперамента, вдохновляют на раздумья о людской доле» и несут в себе проявления истинной духовности (2, с. 3). Несмотря на устойчивый интерес со стороны специалистов к творчеству Н. Вергун, она по-прежнему остается своего рода загадкой, открытием для настоящего и будущего.

Экспозиция ее работ – картин монументального и камерного плана, множества этюдов и россыпи рисунков, как правило, вызывает у зрителя сложные и противоречивые чувства – восторг, удивление или, напротив, активное внутреннее сопротивление. Хотя художница явно не склонна провоцировать кого-либо на бурные переживания и тем более использовать с этой целью арсенал сложных приемов – эксцентричные формальные находки и интригующие сюжетные ходы. Яркая декоративность или романтическая патетика, психологически насыщенная драматургия действия или замысловатая концептуальность находятся вне поля ее творческих задач. Сельские пейзажи, виды украинских хаток, натюрморты с фруктами, букетами цветов и глиняной керамикой, эпизоды повседневного быта – подобный объектный репертуар не претендует на уникальность, скорее всего, являясь выражением подчеркнутой отрешенности от сюжетной занимательности. Концентрация чувства на знакомом, до боли родном и любимом, – таков стержень и смысл композиций, где привычные мотивы повседневности могут показаться незамысловатыми только на первый, поверхностный взгляд. Простота мотива облегчает уход в глубины генетической памяти, размышления о своих родовых корнях и собственном призвании, о цельности и мудрости народной души, что, в свою очередь, поощряет к познанию истинной красоты, связанной с возвышенным, духовным планом, в противовес зрелищным впечатлениям. Но так ли уж востребована в наши дни именно такая, содержательная красота – ведь путь к ней не только со стороны автора, но и зрителя, предполагает немалое внутреннее усилие. Не потому ли становится возможным резко полярное восприятие произведений художницы?

Цель исследования: раскрыть особенности индивидуального стиля и характерные элементы художественного языка крупнейшего мастера Украины в области станковой живописи Натальи Ивановны Вергун.

Основное содержание статьи: Подобно тому, как в произведениях художницы, где простые вещи и явления открывают возможность удивительных прозрений, так и в линии ее судьбы можно заметить

прихотливое сплетение совершенно типичных и вместе с тем далеко нетипичных событий. Уже необычен тот факт, что родилась Н. Вергун на территории бывшего Свято-Троицкого монастыря, что на Сумщине, основанного в XVII веке на горе Ахтыр (с татарского – Белая гора). Загадку этого странного события объясняет семейное предание. После революции монастырь – символ духовности для жителей окрестных сел – был закрыт, хотя некоторое время в нем еще оставалось немного монахов, потом они тоже ушли. «Свято место» долго не пустовало, там организовали детский дом, где несколько лет жила мама будущей художницы. Об этом месте ходили легенды – тамошние воспитанники любили рассказывать, что иногда в тишине ночи можно было услышать небесное, ангельское пение. Маму Н. Вергун вместе с другими старшими детьми отдала в детский дом ее собственная мать после смерти мужа, поскольку на руках отчаявшейся и одинокой женщины, оказавшейся без средств к существованию, осталось восемь детей. Выжили из них только четверо и даже получили образование. Затем мама будущей художницы поступила в Харьковский университет, где встретила своего мужа – талантливого и самобытного поэта Ивана Виргана. В 1940 году, когда поднялась очередная волна массовых репрессий против интеллигенции, его арестовали. Жизнь складывалась драматично, но это было позже, а пока воспитанники детского дома летом часто приезжали в свое «родовое гнездо» и жили там 2-3 месяца, заботясь о младших. В один из таких летних месяцев и родилась Наталья. Через какое-то время всех детей передали в другие учреждения, а бывшие монастырские здания разрушили почти до основания, оставив на их месте пустырь. Новая страница этой истории связана с нашими днями. Древний монастырь стал возрождаться, монахи отремонтировали уцелевшие стены старой колокольни и снова начались богослужения.

Несмотря ни на что, в первую очередь, страх перед системой, типичный для людей ее поколения, душа ребенка, рожденного в монастыре, развивалась свободно, в любви и доверии к миру. С раннего детства раскрылись истинный дар и призвание художницы – способность испытать настоящее благоговение перед красотой природы, острое желание изобразить в рисунках все то, что окружает человека – небо, воду, поля, луга, лес, цветы, хатки. По ее воспоминаниям, если удавалось сделать на бумаге по-настоящему красивый и правдивый вид бесконечного простора изумрудно-зеленого луга, глубокой синевы неба, «какое ж это было счастье, доселе не виданное, ни с чем не сравнимое, творческое! И одновременно – какое облегчение!» (1, с. 3). Рисовать постоянно и везде – это стало насущной потребностью юной художницы. Как когда-то в 12 лет, так и поныне настоящим «ателье под открытым небом», главным источником вдохновения для художницы является село Литовка, неподалеку от Ахтырки. О ранних успехах в искусстве свидетельствуют ряд практически профессиональных работ: рисунок «Моя бабушка», акварель «Дом в Ахтырке», а также акварели «Фонарь» и

«Натюрморт с яблоками». И сейчас эти работы дороги для нее не только как память о далеком прошлом. Подобно Пикассо, художница могла бы сказать о себе: «в детстве я рисовала как гений». Именно в ту пору сложились те основы и качества мастерства, которые она стремилась всегда сохранить – непосредственность и бескорыстная любовь к предмету изображения.

Впоследствии, уже в период учебы в художественном вузе, правоту своего выбора она апробировала частым копированием работ Рембрандта и Вермеера Дельфтского, а также великих мастеров Возрождения, в частности, Альбрехта Дюрера и Яна Ван Эйка. Образцы классики учили тому, как не отвлекаться на ненужные подробности и достигать цельности образа, как без противоречий объединить моменты рационального анализа предмета и яркого, сильного переживания.

Художница убеждена, что ей повезло с учителями на разных стадиях творческого самоопределения. Отношения в процессе освоения азов мастерства строились на началах доверия и сотрудничества, что укрепляло веру в собственные силы. В Харьковском художественном училище, где она училась в 1953-1958 годах, самое сильное впечатление осталось от личности талантливого художника и педагога Николая Степановича Слипенко, автора сюжетно-тематических картин, посвященных истории Украины («Первая весна», «Праздник над Днепром», «Похороны Т. Г. Шевченко на Монашеской горе») и этюдов-миниатюр, настоящих жемчужин живописного мастерства. Формальные отношения педагога и ученицы переросли в искреннюю дружбу, которая сохранялась до конца его жизни.

В институт имени И. Е. Репина, который привлек молодую художницу в первую очередь тем, что в его стенах когда-то учился Т. Г. Шевченко, она поступила легко. Позднее там учились еще несколько студентов из Харькова – Е. Быков, А. Глухих, В. Саенко и др. Романтические надежды на что-то настоящее и прекрасное не подвели – талантливую девушку с Украины окружили неподдельным вниманием. Больше всего поддержки и заботы она встретила со стороны известного художника, руководителя мастерской монументальной живописи Андрея Андреевича Мыльникова, сполна оценившего природные способности и самоотверженность своей ученицы. Этот педагог стремился привить своим студентам вкус к настоящему, высокому искусству. Основой его метода наряду с копированием шедевров классики было требование постоянной работы с натуры, совершенствования мастерства.

После окончания института в 1964 году и двух лет преподавательской работы в Киеве Н. Вергун снова вернулась в Ленинград, чтобы продолжить работу в творческих мастерских Академии художеств. Это было время смелых проектов и ярких воплощений. Однако судьба внесла в грандиозные творческие планы свои жесткие коррективы. Из-за непростых семейных обстоятельств художнице пришлось вернуться домой в Харьков, где она преподавала в Харьковском художественно-промышленном институте (1968-1978). С Харьковом связано самое главное в жизни художницы – круг ее

самых близких людей и широкое признание как мастера высокого класса. В этот период она много работала на пленэре. По мысли художница этюды и рисунки этого периода были «главным образом способом установления того, что меня беспокоило или волновало в вопросах формы. Такие работы я редко использовала для картин, но без них те картины я не смогла бы выполнить. Безусловно, одновременно я делала и так называемые «подготовительные, вспомогательные» рисунки и этюды для полотен...» (1, с. 5). В эти годы постепенно складываются характерные особенности индивидуального стиля Н. Вергун – символизм, тяга к весомости художественного высказывания, драматическая насыщенность колорита и ясная логика композиционного мышления. Ее рукой всегда водила реальная натура, воспринимаемая непосредственно, во всей полноте эмоционального сопереживания, без ссылок на чужие рецепты мастерства.

В недавнем прошлом, когда «безверие» являлось общепринятой нормой, для творческих людей с повышенным уровнем этических и эстетических запросов, искусство в его лучших и полноценных проявлениях было основным способом заполнения духовного вакуума. Но одним доступна радость потребления искусства, другим – созидания и вместе с ним возможность ухода в более высокие духовные сферы. Служение искусству, настоящий культ творчества – стало главным стимулом жизни Н. Вергун, о чем красноречиво говорит ранняя картина «Автопортрет с отцом» (1969). Эмоциональный нерв композиции – в противопоставлении общей аскетически строгой атмосферы (фон разделен геометрически четкими линиями нескольких рядов книжных полок, в обстановке комнаты нет даже намек на комфорт, главные персонажи изображены в скромной одежде) – и глубины чувств и мыслей, что подчеркнуто мощными аккордами глухого черного и интенсивно красного цветов.

Но разве не были проявлением подвижничества вся жизнь и творчество отца, а также духовно близких ему людей, таких поэтов и писателей, как Микола Лукаш, Василь Мысык, Роберт Третьяков, Андрей Чернышов. Они были частыми гостями семьи Вирганов. Как пишет по этому поводу В. Мызгина: «в семье Ивана Виргуна ... царили интеллигентность, щедрость и высокая поэзия» (2, с. 3). С идеей служения искусству, которая воспитывалась исподволь в таком окружении, была связана идея достижения настоящего совершенства. Но как на пути к вершинам мастерства остаться самим собою, следовать собственной воле, а не чужому сценарию...? Путь к известности и признанию – радость и одновременно непростое испытание. У славы есть своя обратная сторона. Как жестоко за свою неординарность и свои убеждения поплатились ее отец и Василь Мысык, оба безвинно пострадали во время повальных репрессий. К чему могла стремиться дочь поэта, у которого пытались отнять все – право на творчество и даже жизнь. Как бы в противовес жесткой логике судьбы, ей суждено было стремиться к максимальной самореализации, несмотря на любые внешние препятствия и

ряд печальных семейных обстоятельств, которые могли бы стать фатальными без веры в свое призвание. В «Автопортрете» символом этой веры является главное профессиональное орудие – кисть, которую художница твердо и даже немного торжественно держит в своей правой руке.

Если следовать логике как профессионального, так и личностного развития Натальи Вергун, то в ее творческом становлении с определенной долей условности можно выделить две основные фазы – ранний период, включающий годы учебы и последующей самостоятельной работы, а затем современный период, творческий потенциал которого далеко еще не исчерпан. Первый – хронологически совпадает со временем засилья искусства «соцреализма», второй складывается в атмосфере демократии и ломки прежних ценностей. Но можно ли, следуя уже сложившимся стереотипам о состоянии украинского искусства XX века до и после определенной временной границы, провести четкую грань между тем, что создавала раньше художница и тем, как она работает сейчас?

Многие особенности индивидуальной манеры Н. Вергун могут быть объяснены также тем обстоятельством, что ее профессиональное становление начиналось в атмосфере настоящего «пробуждения» умов. В рамках наиболее яркого явления конца 1950-х – начала 1960-х – «сурового стиля», как антитезы устаревшим принципам «соцреализма», шло утверждение более сложной и многоаспектной поэтики. В напряженном поиске, который первоначально затронул лишь узкий круг художников, центральное место отводилось задаче обогащения художественно-образного потенциала сюжетно-тематической картины, все еще и незыблемо сохранявшей свое главенство в тогдашней иерархии жанров. Под их влиянием в 1960-е и 1970-е годы проявлением настоящего новаторства в изобразительном искусстве воспринимался подчеркнутый уход от эпичности к лиризму, от масштабных исторических обобщений к повседневности. В качестве большого достижения новой образной системы воспринималось умение выразить конкретное жизненное явление в призме авторского отношения и личной оценки. Но при этом все еще требовалось сохранить определенную меру в раскрытии личностного начала, сдерживаемого порывом к монументальной обобщенности и типической характерности, как нормы нового варианта большого стиля. В этом смысле реальная суть всех новаторских усилий состояла в том, чтобы средствами искусства облечь неизменные, гражданские идеалы в более гуманную форму, приближенную к отдельной личности.

Украинские художники по-своему развили открывшуюся перспективу, обратившись к традициям и приемам народного творчества, мотивам сельского быта и обрядовой культуры. Но даже большим мастерам не всегда удавалось выйти за пределы стилизаторства и внешней декоративности. Часто причиной неудач было желание произвести впечатление оригинальности и таким образом достичь шумного успеха. Однако у Н. Вергун с самого начала проявился крепкий иммунитет против подобных искушений.

В наши дни особенно чувствуется, насколько ей чужды попытки использовать уже набившие оскомину проявления верхнего слоя украинской самобытности: народные праздники и гуляния, рушники и пасхальные яйца, горшки с варениками и т. п. Художнице открыт редкий дар – поведать о красоте народной души и богатстве украинской культуры без апелляции к внешним атрибутам. Ряд аспектов ритуально-обрядовой стороны – прочный семейный уклад, культ земли, дома и цветущей природы, освященный вековой традицией, налаженный ритм сельской жизни, связанный с космическим ритмом – все это трактуется, в первую очередь, с точки зрения их этического смысла. При этом постоянно чувствуется всевластие высшего ритма – в смене циклов труда и отдыха, в быту и в природе, в жизни коллектива людей и одного человека. Таким образом, главной содержательной категорией в познании народной жизни стала категория духовности.

К разряду классических образцов украинского искусства XX века относятся композиции первого периода из цикла «Родная земля» – «Уродило!», «Благодарная земля», «Георгины», «Летний дождь» (1969). Устойчивая привычка больше доверять своему сердцу позволила избежать подчинения образов некоей надуманной схеме. В сюжетных сценах, где почти отсутствует динамика действия, первостепенными стали разные оттенки чувства и переживаний главных героинь: сельских тружениц, подобных «берегиням» в своем заботливом отношении к земле и ее плодам. Внешние моменты повествования отступают перед полнотой внутренних состояний. Более важным становится, что и соответствует правде жизни, подчеркнуть такие черты, как натруженные руки, бережно касающиеся земли и ее даров, «тихую» радость и законную гордость, выраженную на темных от загара и часто уже морщинистых лицах, за обильный урожай клубники, за пышное цветение подсолнухов, кустов георгины и чернобрицев.

В начале профессионального становления Натальи Вергун были заложены предпосылки, благодаря которым она могла позволить себе полноту самовыражения. Своеобразный склад поэтического видения, с детства развившийся в окружении самобытной украинской природы, привел к желанию по-своему трактовать пространство, создать свою систему колорита. Признаком склонности к самоограничению стал отказ от панорамных построений с эффектом глубины и бесконечной дали. Вместо этого тщательно выстраивается неглубокая пространственная среда. Гармонично организованное взаимодействие всех элементов формы, выявление энергии цвета и света, красоты рельефного мазка, ритмических согласований и контрастов позволило сосредоточиться на глубоких и сокровенных пластах образа в противовес его сюжетно-повествовательным характеристикам.

Постоянная апелляция к выразительной силе цвета в определенной степени сходится с теорией «чистого действия красок» В. Кандинского, обнаруженной самостоятельно и во многом благодаря внимательному изучению классического наследия. Отсутствие активного действия, богатства



Автопортрет. 1982. Х., м. 72x52



Колхозниця. 1967. Бум., ретуш. 50,5x49,5



*Апрель. Натюрморт. (Из цикла
Времена года). 1970. Х., м. 100x110*



*На узліссі. (Вид на село Литовка). Етюд.
1972. К., о. 35x50*

деталей і психологізма восполняється за счет цвета, его трактовки с точки зрения сложных эмоциональных и символических характеристик. При решении такой задачи удалось достичь подлинно оригинальных открытий. Так в композиции «Уродило!» красный цвет клубники приобретает удивительный, радующий глаз и душу, пылающий, солнечно-золотистый оттенок, на этом фоне гаснет и становится холодным золотистый цвет деревянного сита, а серебристый блеск металлических ведер и корыта переливается яркими и темными всплшками. Праздничная и богатая цветовая палитра ассоциируется с кульминацией извечных природных циклов, дает повод к обобщениям, касающихся сущностных архетипов украинского сознания – воли, правды и доли. В натюрморте этого же периода «Апрель» (1970) пространственные

планы тонко выстроены с помощью цвета. Минорного звучания оркестровка приглушенных темно-синих, темно-фиолетовых и контрастных ярко желтых цветов, на редкость выразительна, вызывая поток сложных ассоциаций, связанных с ощущением красоты первых, еще хрупких проявлений весеннего расцвета, а также предчувствием их мимолетности.

Активные выразительных аспектов образа возрастает с годами, в чем убеждают этюды и картины разных жанров, выполненные в 1970-е и 1980-е годы – «На опушке леса (Вид на село Литовка)», «Цветы около хаты», «Дички», «Окно», «Зной», «Возвращение с косовицы», «Украинская керамика», «Июль». «Сентябрь», «Ужин хлеборобов» и др. Более принципиальным становится самоограничение в пределах определенного круга образов и их внешней простоты. Что может быть проще такого мотива, как фрагмент окна хатки с цветами за стеклом, напряженная игра света и тени на стене хатки, женщина на завалинке, изнуренная летней жарой, или хатка, утопающая в зелени цветов. С тесным кругом таких мотивов связано множество вариаций натюрмортов с изображением цветов в вазах, расставленных в строго ритмической последовательности, скромных даров родной природы – диких яблок и груш, расписной керамики, сделанной руками народных мастеров.

Все чаще в эти годы на первый план выходит момент спонтанной, этюдной манеры, способной сохранить впечатление свежести цвета и энергии рисунка даже в больших композициях. Ради цельности образа и выражения собственной иерархии земных ценностей все более активно утверждается принцип рельефной, плоскостной композиции; картины любого масштаба становятся больше похожими на горизонтально развернутые и величественные фрески (вариации композиции «Возвращение с косовицы»). Для того, чтобы «сбить» эффект иллюзорной глубины используются такие приемы как энергичная штриховка, динамичная ритмика цветовых пятен и фактурная лепка форм, раскрытие сложного взаимодействия света и тени, света и цвета. Драма события в его личностных измерениях выводится на авансцену первого плана, что позволяет снять ощущение дистанции между автором и зрителем. В чем же суть действия, непосредственным соучастником которого можно стать? Однозначного ответа в таком случае не может быть, поскольку автор действию предпочитает полноту внутреннего состояния. Вновь, как и в ранних работах, но теперь уже без ссылок на уточняющие детали и обстоятельства, главным стало погружение в стихию чувства – торжественно умиротворенного, как в картине «Ужин хлеборобов», и ликующего, как в этюде «Цветник». При этом обращает на себя внимание особая поэтическая интонация в обрисовке чувств, лишенная пафоса или умиления, что больше указывает на образцы классического искусства, чем желание соответствовать «духу» времени.

Акцентирование эмоционального аспекта образа привело к внимательному исследованию опыта импрессионизма, прежде всего, с

точки зрения созвучности собственным задачам. Отсюда идет интерес к приемам фрагментарности, корпусному мазку, но особенно к передаче игры и контрастов теплого и холодного солнечного света. По словам художницы, «отныне я осознанно создавала мир, построенный по моим законам, но мир не придуманный, а увиденный, подмеченный в природе, в реальной жизни. Это было уже не обычное копирование увиденного, как в детских рисунках, а творчество, создание нового, собственного мира, так похожего на реальный, и в то же время – иной, самобытный, творчески преобразованный» (1, с. 5). Бытие света в ее работах больше связано с эмоциональным и духовным, а не физическим и материальным планами. При этом обычные явления земного мира, погруженные в красочную атмосферу, полную света и энергии цвета, оказываются далеко необычными, а люди, изображенные в будничной обстановке, во время труда на поле или семейного ужина, раскрываются в своих лучших качествах: сердечности и щедрости чувств, нравственной чистоте.

В зрелые годы Наталье Вергун было суждено выйти на новый уровень творческого развития. В 1990 году, когда в Украине все стало меняться – люди, мысли, представления о мире, – как бы неожиданно появилось острое желание прочитать Евангелие. Импульс к внутренним поискам шел из пробудившихся надежд и веры в лучшее будущее для Украины. К художнице пришло ясное осознание реальности высшего духовного мира – вершины человеческих возможностей. Вместе с пережитым все изменилось, упрочилось чувство истинной радости. Подобный дар – редкий и уникальный, но он может открыться для любой ищущей души, достигшей каких-то своих пределов.

Прежние «формулы искусства» тоже не могли остаться без изменений. Однако коренной трансформации индивидуального стиля не могло быть, возникла лишь потребность в уточнении и развитии элементов, совокупность которых всегда имела тщательно продуманный и закономерный характер. Идея главенства внутреннего плана над внешними впечатлениями получает теперь более последовательное воплощение. Сдержанность чувствуется в системе колорита и в эмоциональном звучании. От теплых и звучных оттенков цвета произошел переход к более холодным и строгим цветам, рельефность объемов первого плана приглушается, последовательно подчиняясь все уравнивающим законам плоскостной композиции, что создает общее впечатление хрупкой и по-своему величественной красоты. Но главное, снова, как в самом раннем периоде, более важным становится достижение правды и искренности чувства вопреки любым внешним впечатлениям.

Выводы. В процессе формирования своего индивидуального стиля художница чисто внешне, в образовательном плане сталкивалась с противоречивыми влияниями, идущими от контекста времени. Главной основой ее метода стали те сферы реальности, с которыми она связана прочным духовным единством. В своей живописи ей удалось достичь подлинного синтеза, основанного на идее верховенства содержательного пласта образа над внешними, зрительными ассоциациями. Отсюда

происходят многие особенности ее художественного языка – символизм, строгое самоограничение в выборе объектного репертуара, активизация роли света и драматической выразительности колорита. Отказ от иллюзорной глубины в пользу плоскостной композиции дает множество преимуществ, связанных со способностью раскрыть проявления духовной энергии в земном измерении. Как следствие, неуместными становятся излишняя детализация, «многословие», бравурные эффекты и изошренные формальные приемы. Особенность данного творческого феномена состоит не в том, чтобы привлечь зрителя ярким «зрелищем» для глаз или «головоломкой» для интеллекта, но чтобы напомнить об актуальности и глубоком смысле классической формулы – «душа обязана трудиться». Подчеркнем, что это не призыв и не декларация, но высокого уровня художественно-образное преломление личностного опыта, одновременно уникального и во многом типичного для Украины XX – начала XXI века.

Литература:

1. Вергун Н. Виставка творів (етюди, малюнки, ескізи). Каталог // Х.: ХХМ, 2008. – 34 с.
2. Наталя Вергун. Живопис. Малюнок. Альбом. Вступ. стаття В. В. Мизгіної. Х.: ХХМ, 2008. – 63 с.