

УДК 75.038.14:7.071:75.052(476.5)«19/20»

Культовая улица Марка Шагала в Витебске: росписи по картинам Казимира Малевича

Котович Т. В.

Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П. М. Машерова», Витебск



Статья посвящена анализу росписей, сделанных на основе работ Казимира Малевича, в центре Витебска, в июне 2016 года при подготовке к празднованию Дня города (26 июня, в годовщину освобождения Витебска в 1944 году) и празднованию улицы Марка Шагала.

Серия росписей представляет собой развитие и завершение первоначальной и главной росписи – по эскизу Казимира Малевича «Принцип росписи стены (Смерть обоям)», в создании которой приняли участие витебские художники разных поколений. Четыре существующие ныне росписи сплетаются в единую симфонию формы, цвета и супрематической композиции. Восприятие этого единства-целостности нелинейно во времени и в пространстве. Нелинейность восприятия определена расположением росписей в пространстве улицы, их масштабами и соотношением.

Проект в современном его виде существует по музыкальной формуле T – S – D – T (тоника – субдоминанта – доминанта – тоника).

Ключевые слова: роспись, супрематизм, Казимир Малевич, Витебск, праздник города.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 15–22)

The Cult Street of Marc Chagall in Vitebsk: Paintings on the Basis of Kazimir Malevich's Canvases

Kotovich T.V.

Educational Establishment "Vitebsk State P. M. Masherov University", Vitebsk

The article centers round the analysis of paintings made on the basis of Kazimir Malevich's works in the center of Vitebsk in June 2016 during the preparation for the Day of the City celebrations (June 26, the anniversary of liberation of Vitebsk in 1944) and celebrations of Mark Chagall Street.

A series of paintings is the development and completion of the original main painting after Kazimir Malevich's "Principle of Wall Painting (Death to Wallpaper)" in the creation of which Vitebsk artists of different generations took part. The four existing today paintings are interwoven into one symphony of form, color and a supremacist composition. Perception of this wholesomeness is non linear in time and space. The non linear perception is determined by the location of paintings in the space of the Street, their scale and correlation.

The project in its contemporary form exists according to the musical formula of T – S – D – T (tonics – subdominant – dominant – tonics).

Key words: painting, Suprematism, Kazimir Malevich, Vitebsk, the holiday of the City.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 15–22)

В предыдущем номере научно-практического журнала «Искусство и культура» (№ 2/2016) мы подробно проанализировали первую роспись на углу улиц Марка Шагала и Ленина, имеющую долгую историю создания, восстановления, нового создания. «Принцип росписи стены (Смерть обоям)» открывает панораму улицы. В июне 2016 года на торцах домов по четной стороне улицы были сдела-

ны новые росписи по особой развернутой программе.

Цель статьи – создание вербального образа симфонии росписей по картинам Казимира Малевича на улице Марка Шагала в Витебске.

Формула-схема T – S – D – T как математическая основа симфонии росписей. Эскиз Казимира Малевича, сделанный в Витебске в конце 1919 года и переданный

Адрес для корреспонденции: e-mail: kotovich3@rambler.ru – Т. В. Котович



Роспись «Смерть обоям» на углу улиц Ленина и Марка Шагала. Фото А. Духовникова.

в 1930 году в фонд Русского музея, послужил основой для создания в 1992 году первого варианта монументальной росписи на стене дома, который углом выходит на центральную улицу Витебска и открывает со стороны этой улицы панораму улицы Марка Шагала.

Эта роспись на доме № 10 не просто открывает панораму улицы, не только привлекает внимание всех проходящих, привыкших и не привыкших к ней, к ее яркому знаковому шифру, к громко звучащим красным геометрическим фигурам и к черному квадрату. Она начинает теперь настоящую драматургическую ситуацию, делая путешественника участником разворачивающегося визуального действия. Роспись соотносится с колокольным звоном, который задает смысл, интонацию, тональность и цветовую партитуру всей постепенно набирающей силу симфонии супрематических росписей.

Четыре созданные и ныне существующие росписи возникают перед зрителем как единство, сплавленные между собой так, что образуют своеобразный космос, и подобный сплав достигается с помощью основной идеи К. Малевича и авторов выбора именно этих его работ.

В основе целостной картины строя в последовательности росписей на торцах домов четной стороны находится формула-схема $T - S - D - T$, благодаря которой предстает гармония этой общей супрематической целостности. Все пространство, образованное росписями, подчиняется музыкальному ритму. $T - S - D - T$ (тоника, субдоминанта, доминанта, тоника) – это основные опорные аккорды-созвучия (или супрематические картины) тональности музыкального

произведения и живописного произведения. Тоника служит обострению кульминации, являясь своеобразным фоном, характеристикой настроения всей серии росписей. Субдоминанта предвосхищает кульминацию. Доминанта – это доминирующее, главное пятно, смысловая вершина серии. И, наконец, разрешение напряженности несет в себе примирение, обобщение контраста-конфликта предыдущих элементов, ведет к гармонии и единению.

Данная формула предстает как основа создания вербальной модели серии росписей на улице, а также выступает базой для определения общей картины решений в визуальном облике улицы. Эта модель предстает в таком виде: основание – тоника, т. е. устойчивый фундамент; боковые грани, поднимающиеся вверх – субдоминанта, постепенно готовящая кульминацию; вершина – доминанта произведения, пик. Потом постепенно вниз к тонике и растворяется в ней. Данную формулу-модель мы рассматриваем в следующем контексте: завязка, развитие событий, кульминация, разрешение конфликта [1, с. 77].

Тоника – Т – роспись на доме № 10. Основание, устойчивый фундамент – роспись «Смерть обоям», строящаяся на взаимодействии белой плоскости с цвето-формами и представляющая собой гармонию, цельность и изящество: «Эта цветная таблица изображающая пропорции цветов и их отношений с ведением элемента динамического в середине. К. Малевич» [ГРМ. Поступление 1930 от автора] [2, с. 267].

В росписи обнаруживаются два композиционных центра. Один из них – смысловой – это черный квадрат. Он является принципиальным произведением всего малевичского творчества, и помещенный в данный эскиз не может не быть ее основой. Другой центр – форма и цвет подчеркивают это – отождествляется со «стрелой» в середине композиции, обозначающей стремление от красного четверть-круга вправо вверх. Первый центр стабилизирует композицию, второй выявляет ее скрытую динамику. Кроме того второй центр задает еще и круговое движение по часовой стрелке: правый нижний красный многоугольник «движется», затрагивая наложением и красный четверть-круг и черный квадрат и верхние фигуры,

завершая свое путешествие на красном верхнем квадрате.

«Черный квадрат» занял место, определенное для него художниками творческого объединения «КВАДРАТ», выполнившими роспись в 1990-е гг. На эскизе Казимира Малевича он расположен внизу слева и приравнен к начальному импульсу, из которого возникает и разворачивается вся композиция. В реальной росписи он главенствует над всем изображением, вершинно диктуя логику действия всех цвето-форм. «Черный квадрат» на стене расположен на одной из диагоналей, а именно на диагонали слева направо вверх. По замечанию исследователя Н. Тарабукина, это – диагональ победы, «ибо она знаменует собой преодоление препятствий, напряжение, завоевание» [3, с. 39].

Из дневника автора статьи: «19 мая. Все надо сделать аккуратно и тактично, чтобы “супрематические конфетти” (С. Эйзенштейн) не превратились в аляповатость и наглость по отношению к самому Малевичу и его идеям, чтобы супрематизм Малевича не превратился в свою противоположность. И чтобы новые росписи не уничтожили угловую, начальную роспись, уже историческую». Роспись «Смерть обоям» создает и обостряет напряжение, возрастающее по ходу движения.

Субдоминанта – S – роспись на доме № 8. «Supremus № 58. Супрематизм. Желтое и черное. 1916» (из Русского музея) – это субдоминанта, предвосхищающая кульминацию всей серии, всей симфонии.

Идея появления росписей принадлежит дизайнеру Александру Вышке (возникла 21 апреля 2016 года). По его проекту на торцах домов со стороны улицы Ленина должны располагаться работы Казимира Малевича, а со стороны улицы Калинина – работы Марка Шагала. В июне 2016 года был произведен первый этап создания произведений молодыми художниками. Это – Кирилл Демчев, Антон Левадный, Полина Балашова, Настя Лисьева и Наташа Трощенко.

Было несколько вариантов работ Казимира Малевича, предложенных Александром Вышкой. Но автор статьи и художник Андрей Духовников, директор музея «Витебский центр современного искусства», остановили свой выбор на других, тех, что представлены сейчас на улице,



Фрагмент «Supremus № 58. Супрематизм. Желтое и черное. 1916» (ГРМ).

так как они наиболее четко вписываются в архитектуру домов, и – главное – в концепцию музыкальной гармонии T – S – D – T.

Роспись «Supremus № 58. Супрематизм. Желтое и черное. 1916», последняя по времени выполнения, на доме № 8, она развивает визуальный смысл первой, «Смерть обоям». Она специально создана не на самой видной, сразу бросающейся в глаза части торца этого дома, то есть она не является очевидной, сразу обнаруживающейся со стороны улицы Ленина. Это представлялось принципиальным: блестящая, везде цитируемая работа Казимира Малевича обязательно должна была присутствовать в симфонии росписей, но не должна была соперничать с первой, с росписью «Смерть обоям», ставшей культовой в облике города.

В ходе движения наблюдателя она возникает неожиданно, вдруг, даже тревожно, удивительным акцентом, манящим, психологически развивающим драматические мотивы всей симфонии. Мы повернули изображение по оси, положив усеченную серповидную фигуру не справа, как в работе К. Малевича, а слева и завернув часть изображения за угол дома, чтобы эта его часть оказалась на стене со двора.

Супрематизм Казимира Малевича возник, был раскрыт и разработан в короткий период: инкубационный – с июля 1913 по декабрь 1915 года; черный, красный и белый периоды завершились в 1918 году.



В ходе работы над росписью.
Фото К. Демчева.

Как писал сам художник в издании 1920 года «Супрематизм. 34 рисунка»: «Периоды были построены в чисто плоскостном развитии. Основанием их построения было главное экономическое начало одной плоскостью передать силу статики или видимого динамического покоя» [4, с. 185].

Супрематизм как первенство, как главенство означал на первых порах для К. Малевича приоритет цветового начала, а уже позже, к 1920-м годам он связывал его больше всего с пространством. Это очевидно в связи с возросшим интересом художника к новым возможностям созданного им направления, с выходом супрематизма в объем (открытиями Л. Лисицким ПРОУНов и созданием К. Малевичем архитектурных) и в утилитарную среду, а также с выходом супрематизма на философский уровень. Пространство здесь проявляется, как видим, в разных значениях: в художественно-изобразительной трехмерности; в дизайне и организации предметно-пространственной среды; и в самом высшем – в ментальности, на уровне мировоззрения.

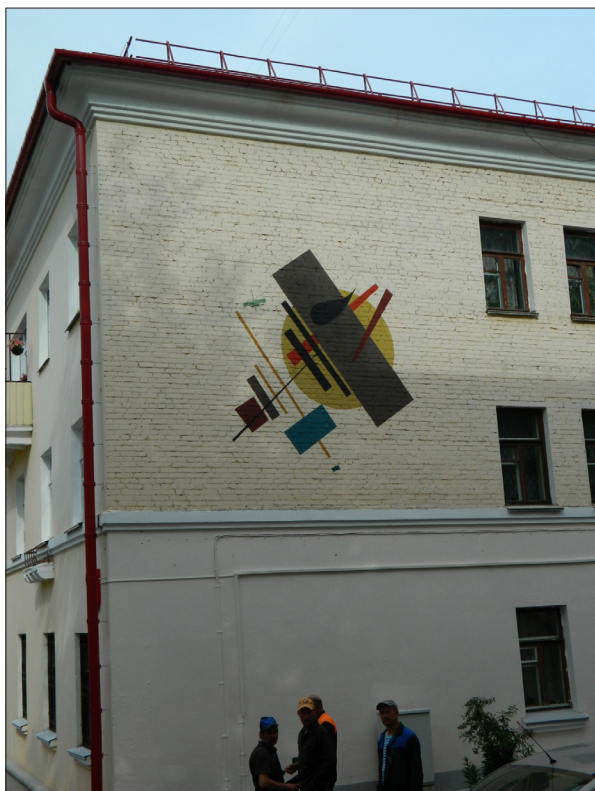
Композиционные достоинства «Супремуса № 58», отмеченные Д. Сарабьяновым как продуманные и безошибочно выверен-

ные, и целостность как гармония и равновесие [5, с. 127], теряются при переводе его на плоскость стены. «Запятая» темно-серого цвета трансформируется в форму полукружия и из фона превращается в основную геометрическую фигуру, удерживающую всю целостность композиции, организующую всю ее и центрирующую все ее геометрические элементы. Соответственно утрачивается и соотношение площади холста с рамой. Но возникает и обостряется малевичское сопоставление бесконечного пространства и фигур. Плоскость стены читается как не имеющая границ, а роспись – как расширяющаяся и пульсирующая часть круга. Действительно, серое полукружие психологически воспринимается как уже дополненный, заверченный круг, а геометрические взаимопересекающиеся фигуры ярко-черных, молочно-белых и желтых больших и малых, коротких и длинных вытянутых прямоугольников – как механизм крестообразного движения и предельной уравновешенности одновременно. Ломаный крест, образованный большим черным и белым прямоугольниками, готов резко развернуть всю композицию против часовой стрелки, обрушить ее влево вниз.

Композиция ломает и предполагаемую последовательность восприятия всей серии росписей. Линейность движения исчезает из-за того, что Супремус № 58 удален с основной линии движения, и наблюдатель останавливается во времени, он вынужден свернуть с улицы и обойти дом № 8 кругом. В пространстве супрематических смыслов эта работа – одна из наиболее изящных, гармоничных и тонких у К. Малевича. Именно в ней он достигает синкретичности законов вселенной с ее беспредельностью и математической продуманности мельчайших деталей. И именно эта работа, увлекая путешественника своей визуальной красотой, приближает его к постижению следующей, небольшой и концентрированной как рефлекс следующей росписи.

Доминанта – D – роспись на торце дома № 6. «Супрематизм 11. 1917» – это доминанта, доминирующий, главный элемент всей симфонии, смысловая ее вершина.

Небольшая по размеру в сопоставлении с фоном стены, она еще и сознательно фактурна, так как стена не оштукатурена,



Роспись на доме № 6.
Фото К. Демчева.

и поэтому возникает игра света, цвета и впечатления от колебания фона и фигур росписи. К серому и черному, желтому цвету, главным в Супремусе № 58, прибавляется здесь голубой и коричневый акценты, а также ярко-красный в тонкой линии-стреле между желтым центральным кругом и серым наклонным прямоугольником. Вся композиция вторит движению в Супремусе № 58, словно продолжая его направление против часовой стрелки, падая влево более тяжелой массой фигур на легкие, плавающие, тонкими нитями-линиями скрепленные между собой нижние слева прямоугольники. Композиция-мельница подвижна, динамика ее подчеркнута летящей черной запятой в центре, из-за которой она и получила рабочее прозвище «Капля».

Из дневника автора статьи: «17 июня. Дом № 6 почти завершен. Роспись очень тактичная, темноватая по колориту. Маленькая как эмблема. Красиво. Леса еще стоят».

Наложение друг на друга цветовых плоскостей разного масштаба еще и предполагает выдвижение, выпирание передних навстречу зрителю. Этот эффект усиливается при попадании утренних солнечных лучей (торцы расположены с восточной стороны)

на стену благодаря мозаичности кирпичной кладки, от этого и сама роспись напоминает мозаику, объединяя плоскость с объемом. Молочный цвет стены сохраняет при этом ощущение натурального холста, и таким образом возникает многогранность впечатления от росписи. Она свивает воедино объем-плоскость-движение-равновесие-точку-концентрат. А сознательно выбранный небольшой ее масштаб как бы еще и свивает роспись, устремляя ее к собственному центру, внутрь, вглубь себя самой.

Путешественник-наблюдатель снова остановлен и удержан. Роспись заставляет его вглядываться, внимательно рассматривать ее. Она не обрушивается на зрителя, а втягивает его внимание в себя. Ее малый в сравнении с другими размер уподобляет роспись рефлексу на большом полотне, который сосредотачивает кульминацию, главный смысловой пик – доминанту.

Тоника 2 – Т – тоника – роспись на доме № 4. «Супрематическая живопись. Летящий аэроплан. 1915» – это разрешение напряженности. Оно несет в себе примирение, обобщение контраста-конфликта предыдущих элементов, ведет к гармонии и единению.



Роспись на доме № 4. Фото К. Демчева.

Из дневника автора статьи: «9 июня. С утра работала в архиве. Потом, в 12 часов – на улицу Бухаринскую. В доме № 4 ребята уже сделали роспись по работе Малевича. За два дня. Классно! Очень красиво. Ребята счастливы, что участвуют в росписях. В 14.00–15.00 снимали леса». По-разному между собой мы называли эту культурную улицу. Если по-прежнему «Правды», то она длинная, и какая именно ее часть имеется в виду в разговоре, не всегда ясно. К ее новому имени еще не совсем привыкли. Бухаринская ушла в уже далекое прошлое, но все еще актуальна, т. к. училище Шагала связано именно с этим историческим названием улицы.

Первая из созданных в 2016 году, эта роспись является последним аккордом в симфонии малевических росписей на улице. «Летающий аэроплан» – один из холстов, представляющих супрематизм в экспозиции К. Малевича на «Последней футуристической выставке картин 0, 10» в Петрограде в декабре 1915 года.

Как отмечает Д. Сарабьянов, вплоть до середины 1920-х гг. у Малевича нарастала утопическая вера в возможность мирового переустройства с большим значением в этом супрематизма: «В представлении художника супрематизм, являясь формой объективного познания окружающего мира, как бы на правах науки способен постичь

существо мира, освоить вселенную, раскрыв перед человечеством новые возможности организации общества, устройства человеческой жизни. Он сулил открытие новых источников энергии, изобретение разного рода аппаратов, передвигающихся без мотора в космическом пространстве» [5, с. 145].

«Летающий аэроплан» представляет собой плоскостную проекцию, тень, падающую на землю от летящего над землей аэроплана, и одновременно сам аэроплан, видимый в небе с земли, и в то же время это – архетип аэроплана, его проект в ментальной сфере, а также некий энергичный конструкт, движимый одной только мыслью.

«Супрематическая живопись. Летающий аэроплан» – работа первого, начального этапа малевического супрематизма. В нем прослеживается совершенная чистота взаимодействия разномасштабных геометрических фигур – прямоугольников черного и желтого цвета, отграниченных композиционно голубыми и красными плотными линейными отрезками справа, слева и сверху. Цветовые соотношения четкие, изначально ясные и совершенные как азбука. В работе К. Малевича композиция центрирована и сконцентрирована внутри холста, она не выходит из пределов этого обозначенного центра. В росписи же она масштабна, расширена, овладевает отведенной ей плоскостью стены, зрительно увеличивая саму эту плоскость. Черный и желтый (с лимонным настойчивым оттенком!) противопоставлены, контрастны, равно как контрастны с желтым красные горизонтальные верхние линии-ленты, и голубые, поддерживающие с двух сторон напряженный черный. Черный удерживает всю композицию, создавая ее энергию и экономию.

«Летающий аэроплан» важен в понимании малевической идеи взлета: «Ключи Супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена как дом изъеденный шашлями. И на самом деле в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва от шара земли». <...> Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильного ощущения пространства, меня



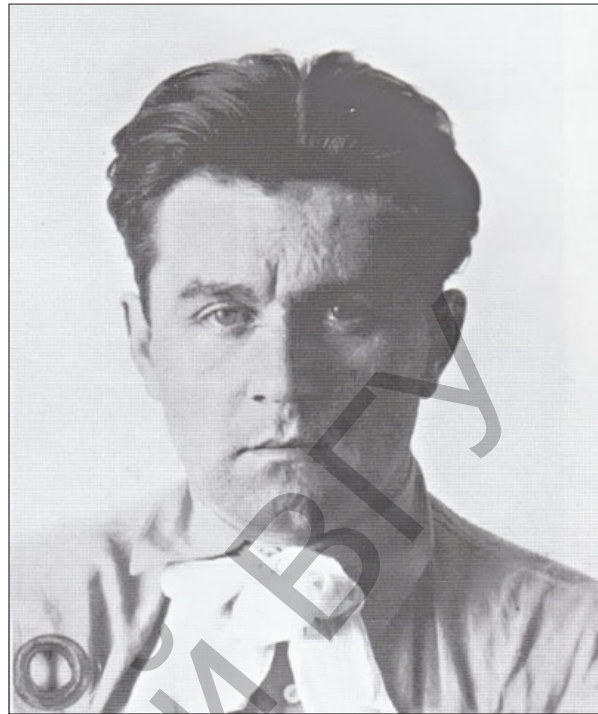
Фрагмент фотографии выставки. «Летающий аэроплан» в нижнем правом углу на фото.

переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной кругом себя. Когда исчезает опора, тогда сильнее пространство. <...> Удивительно, чем спокойнее вид плоскости на холсте, тем сильнее пропускается ток динамики самого движения» [6, с. 89].

«Летающий аэроплан» в серии росписей обладает качествами взаимообратимости. Он самостоятелен и воздействует прямо, активно, напряженно, как и начальная роспись «Смерть обоям». Он не втягивает зрителя в себя, не погружает его внутрь, а как бы летит навстречу, «обрушивается» сверху как восклицательный знак. И в то время он подчиняется общему композиционному принципу. Главный цвет первого супрематического малевичского этапа, черный завершает всю симфонию росписей улицы: от Черного квадрата «Смерти обоям» до центрального Черных прямоугольников «Летающего аэроплана». Тоника встречается с Тоникой и смыкает семантику всего цикла росписей в пространстве и во времени.

Нелинейностью восприятия отличается и также логическим завершением данной части проекта является роспись во дворе Дома (отреставрированного Витебского народного художественного училища). В 1910–1920-е гг. на этом месте располагался сад Художественно-практического Института: 40 деревьев на площади 600 кв. м. [7].

Фотография молодого, 36-летнего Казимира Малевича, сделанная в период его наивысшего сосредоточения, начала триумфа главной художественной концепции, выбрана автором идеи росписи этой стены А. Духовниковым неслучайно. Усугубленный реализм портрета позволил подчеркнуть твердость, харизматичность



К. Малевич. 1915 г.

и художественную избранность Казимира Севериновича Малевича. Перстом он указывает на Дом, в котором размещалась школа, его мастерская, на окна его личного кабинета, в котором концентрировалась его философская мысль. Молодые художники, исполнители росписи – Глеб Каштанов и Ян Кузьмин – с наибольшей тщательностью выписали глаза Малевича, бархатные, вдумчивые, необычайно выразительные. Действительно, они глядят прямо на зрителя, в самую глубину, в самую суть зрительского «я». На фото, которое послужило моделью для росписи, Малевич едва заметно улыбается и как бы задает вопрос. А на самой росписи утверждает, настаивая на своей мысли, задерживает дыхание перед тем, как ее высказать вслух.

Роспись выполнена в основных цветах супрематизма – красном, белом и черном. Красный является главенствующим, хоть и занимает плоскость меньшую, чем белый. Красный здесь порожден отсветом огня, пламенеющего слева, за спиной Малевича. Багрец заливает дальше, выходящее за границы плоскости пространство, и волосы, и левая часть лица не упрятана в тень, как на фотографии, а озарена пламенем. Парадоксально то, что тень и огонь совмещены, как страдание и радость, сведенные в искусстве и жизни Малевича воедино.



Роспись во дворе музея ВХУ «Казимир Малевич». Художники Глеб Каштанов и Ян Кузьмин. 2016 г.

Красный рефлекс на манжете рукава только подчеркивает эту позицию, рука словно вырастает из земли и устремляет мысль в небо и к красно пламенеющим строкам «Искусство не имеет ни будущего, ни прошлого, следовательно, оно вечно сегодняшнее», радикальным, как само искусство Казимира Малевича.

Заключение. Четыре росписи – «Смерть обоям», «Супремус № 58», «Супрематизм 11» и «Супрематическая живопись. Летящий аэроплан» – представляют собой развивающееся единство и соединяются в целостную композицию. Восприятие этого единства-целостности нелинейно во времени и в пространстве. Движение начинается с первой росписи на четной стороне улицы – «Смерть обоям», в истории которой существует несколько этапов создания. Роспись является самой масштабной по размерам, эскиз ее был написан К. Малевичем в Витебске в 1919 году, поэтому она принципиальна в качестве начального аккорда симфонии цвета-формы-композиции.

Движение-раскрытие трех росписей, созданных в июне 2016 года, происходит постепенно. Они не видны со стороны улицы Ленина и открываются наблюдателю, расширяя его зрение и сознание, тактично вовлекая его в силу отношений, где, говоря словами Казимира Малевича, «начали исчезать образы, исчез признак изображения предметов, иллюстрация идеологий, отражение быта, – словом, изображения “как таковости” явлений жизни, и выдвинулась новая задача – выражения ощущения сил, развивающихся в психофизиологических областях человеческого существования» [8, с. 311].

Нелинейность движения и восприятия определена не только расположением росписей и их неожиданным возникновением в пространстве улицы, но и их масштабами, соотношениями друг с другом.

Проект еще не завершен, т. к. он не осуществлен целиком в его первоначальном общем замысле, а его нынешний контекст симфоничен только в определенных рамках по формуле Т – S – D – Т. Формула дает воз-



Художники Глеб Каштанов и Ян Кузьмин у своей росписи.

можность определить распределение этих росписей в эстетическом пространстве улицы, понять организацию этого общего пространства как целостность, где отдельные и, на первый взгляд, разрозненные художественные предложения предстают не как случайные и обособленные явления, а как взаимосвязанность всех сегментов по их внутреннему смыслу.

Со временем появится новый контекст: будут созданы росписи по работам Марка Шагала на противоположных торцах тех же домов и росписи по работам Казимира Малевича на нечетной стороне улицы. Новый контекст проявит новые закономерности, которые позволят найти новую формулу взаимодействия форм и цвета, смыслов более общего проекта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Визер, В. В. Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве / В. В. Визер. – СПб.: Питер, 2006. – 192 с.
2. Малевич, Казимир. Каталог выставки. 1988 / Казимир Малевич. – Л., 1988. – 280 с.
3. Цит. по Жуковский, В. И. История изобразительного искусства: Философские обоснования / В. И. Жуковский. – Красноярск, 1990 – 132 с.
4. Малевич, Казимир. Собр. соч.: в 5 т. / Казимир Малевич. – М.: Гилея, 1995. – Т. 1. – С. 185–207.
5. Сарабьянов, Д. Казимир Малевич. Живопись. Теория / Д. Сарабьянов, А. Шатских. – М.: Искусство, 1993. – 414 с.
6. Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / сост.: И. Вакар и Т. Михненко. – М.: РА, 2004. – Т. 1. – 584 с.
7. ГАВО. – Фонд. 67. – Оп. 1. – Д. 476. – Л. 117.
8. Малевич, Казимир. Собр. соч.: в 5 т. / Казимир Малевич. – М.: Гилея, 1995. – Т. 1. – С. 311–321.

Поступила в редакцию 11.07.2016 г.