

УДК 821.161.1.09

DOI: 10.18384/2310-7278-2016-1-126-134

**«... ИЗ ВСЕХ ИСКУССТВ МНЕ ЖИВОПИСЬ БЛИЖЕ ВСЕГО...»
(ОЛЬГА ФОРШ О ХУДОЖНИКАХ И О СЕБЕ)****Князева Е. П.***Саратовский государственный университет**410012, г. Саратов, ул. Астраханская, 83, корпус 10, Российская Федерация*

Аннотация. Статья посвящена концептуально важным для понимания творчества О. Д. Форш явлениям взаимодействия двух видов искусств: литературы и живописи. Предмет исследования – до сих пор несобранные в единый свод теоретические высказывания писательницы по общим вопросам литературы и искусства в их преломлениях в публицистических и художественных текстах Форш. Проведенный анализ дает возможность приблизиться к пониманию специфики творческой индивидуальности О.Д. Форш.

Ключевые слова: О. Д. Форш, живопись, художники, П. П. Чистяков, М. А. Врубель, В. А. Серов, К. С. Петров-Водкин, целостность эстетических взглядов, визуальное изображение.

**“...OF ALL THE ARTS PAINTING IS THE CLOSEST ONE TO ME...”
(OLGA FORSH ABOUT PAINTERS AND HERSELF)****E. Knyazeva***Saratov State University**Astrakhanskaya St., 83/10, Saratov, Russia, 410012*

Abstract. The article is devoted to conceptually important for understanding of O. Forsh's works phenomenon of interaction between two types of art: literature and painting. The subject of the research is not yet collected in the single set theoretical sayings of the writer on general problems of literature and art and their relations to Forsh's journalistic and artistic texts. The analysis allows to come to closer understanding of the specifics of the creative individuality of O. Forsh.

Keywords: O. Forsh, painting, painter, P. Chistyakov, M. Vrubel, V. Serov, K. Petrov-Vodkin, the integrity of aesthetic views, visual image.

Справедливо замечено, что многие сюжеты художественной литературы стали предметом изображения в живописи и, наоборот? – образность, визуальность изложенного словом подчас обнаруживает родство с произведениями живописи. Искусство нового времени, по словам Н.А. Дмитриевой, «испытывает на себе воздействие литературы не только сознательно, но и невольно...», а «литература, в свою очередь, чем больше становится универсальной формой эстетического сознания общества, тем больше впитывает и перерабатывает до-

© Князева Е. П., 2016.

стижения других искусств, в частности «изобразительных» [2, с. 13]. Примером такого синтеза двух, на первый взгляд, очень разнящихся видов искусства, может служить творчество О.Д. Форш. Писательница принадлежит к числу тех немногих, кто владел искусством создания как литературных, так и пластических образов (живопись была её первой профессией). Природа её таланта была родственной дарованию художника: «...из всех искусств мне живопись ближе всего», – призналась писательница спустя годы в статье «Как я пишу» [6, Т. 8, с. 510].

Анализ форм проявления энергообмена между двумя ипостасями форшевского таланта путём рассмотрения художественных произведений и высказываний писательницы по общим вопросам искусства и литературы позволяет убедиться в целостности эстетических взглядов автора. К сожалению, литературоведение не располагает научным собранием текстов Форш. Её теоретические рефлексии зафиксированы в разрозненных источниках, принадлежат к разным жанрам (статьи, эссе, рецензии, мемуарные свидетельства, эпистолярный и т. д.) и до сих пор не «сшиты» в единый свод. Все эти произведения сближает общая черта стиля: мысль автора, о чём бы она ни писала, обличена в форму зримого образа, навеянного произведениями искусства.

Действительно, искусство живописи питало и вдохновляло её, подсказывало героев и сюжеты литературных произведений. Одним из персонажей романа «Одеты камнем» (1924-25) является М. Врубель. Судьба гениального художника А. Иванова положена в основу романа «Современники»

(1926). П. Чистякову посвящен очерк «Художник-мудрец» (1928). В журнале «Вопросы литературы» была напечатана статья Форш о К. Петрове-Водкине (1978). Среди обитателей «Сумасшедшего корабля» (1931) также есть художники. Повествование Форш, в каком бы жанре оно ни велось, включает разного рода напоминания о художниках: Леонардо да Винчи, Рембрандте, Рубенсе, Рерихе, Гогене и др.

На события сегодняшнего дня Форш умела смотреть через призму истории мировой культуры. Как правило, статьи, развёрнутый анализ картин художников связан у неё с небольшим кругом имён: В. Серов, М. Врубель, К. Петров-Водкин. Они были не только современниками Форш, но и представителями знаменитой художественной школы П.П. Чистякова, к которой принадлежала и сама писательница. Она не раз вспоминала, что «сознательное, зрелое отношение к искусству внушил ей замечательный художник и педагог философского склада Павел Петрович Чистяков» [6, Т. 1, с. 27]. Окончив киевскую рисовальную школу, несколько месяцев О.Д. Форш училась в мастерской художника, который, как она писала, «много и глубоко говорил <...> об искусстве. Это были не только профессиональные речи о живописи, а воспитание познаний, обогащение всей душевной и умственной жизни учеников» [6, Т. 1, с. 27].

По словам Форш, Чистяков признавался, что всегда «шёл по дороге вдохновенных», что примером таких вдохновенных был для него А. Иванов – художник, один из тех, кто «мир художественный держат», «истинному, высокому, идеальному искусству служат» [11, с. 266, 303]. Своих учеников

Чистяков вёл по этой дороге, и лучшие из них с неё не свернули.

Размышляя о подвижническом пути художников, Форш не раз касалась темы трагизма судьбы творцов. В неизбежности для них жертв и страданий она усматривает причины не только внешние (катаклизмы, отчуждённость публики, нужда), но и причины внутренние, коренящиеся в творческих установках – в недостижимости идеала, в стремлении к совершенству, всё время удаляющейся «звёздочке» (по слову Чистякова), в бесконечных поисках новых форм в искусстве, во внутренних противоречиях таланта.

Эти внутренние метания отразились в вопросе, который обсуждают А. Иванов и Н. Гоголь в романе «Современники»: имеет ли право художник на свободу исканий, на «покорство своему гению», если это ведёт к поклонению всем Богам? Эти искания запретны, если они лишают человека веры. Освещению мучительной сложности этого вопроса подчинён диалог гениальных собеседников:

«Покорство своему гению, куда б он ни завёл? А если на гибель?» – говорит Гоголь Иванову [6, Т.2, с. 52]. Автор «Мёртвых душ» убеждён, что главное сохранить чистоту души, что «в ущерб спасению души нельзя служить искусству» [6, т. 2, с. 54], свободы в творчестве без христианства для него не существует, он не признаёт безоглядного «покорства своему гению». Невозможность разрешить эту дилемму приводит Гоголя к душевному потрясению. Может быть, это явилось причиной того, что второй том поэмы так и не дошёл до читателя.

А. Иванов, в отличие от своего друга, сумел закончить картину «Явление

Христа народу», освещённую идеей единства людей разных наций пред ликом Спасителя, и представить её в Академию художеств, но слишком тяжела была цена этой победы: самоотвержение, отказ от личного счастья, насмешки товарищей по искусству, болезнь, отшельническая жизнь и бесконечное одиночество. «Гоголь в себе предал художника, а он? А он неужто предал человека?...» [6, Т. 2, с. 259], – размышляет автор о трагических судьбах двух гениев, о их неразрешимом споре.

Трагическая печать лежит и на судьбе Чистякова, которому ради учеников пришлось пожертвовать работой над собственными картинами. «А ведь большие у меня знания! – вспоминает Форш его слова. – Только работу свою не угадал. На миллион лет жизни рассчитывал. И хорошо бы вышло, если б миллион. Всё бы поспел...». Трагедия художника, по мысли Форш, в том, что он «своё живописное откровение и себя самого как человека <...> роздал всем, кто хотел и умел у него взять» [6, т. 8, с. 473, 474].

Ещё один вариант трагической судьбы художника – судьба М. Врубеля, лечившегося несколько лет в лечебницах для душевно больных, ослепшего за четыре года до смерти. Ему посвящена одна из глав романа Форш «Одеты камнем» – «Чёрный Врубель». Как известно, художник не отступил от своих новаторских исканий, не сдался. Это позволило Форш сказать устами одного из персонажей: его творчество до конца было «могуче и прочно», и добавить: «сумасшедшие – самые свободные из людей» [6, Т.1, с. 203]. Но тяжёлой болезнью не исчерпывались страдания Врубеля. К его судьбе Форш возвращается в рома-

не «Сумасшедший корабль» (1931 г.), где вводит эпизод посещения Сохатым и Жуканцом сестры Врубеля: «Прелестная старинная женщина, сестра художника, единственная опора его в годы тяжелой болезни, показала странное полотно непонятных по форме, но полных глубочайшей жизни сине-зелёных пятен.

– Это он написал русалок и замазал. Не понравилось. А ведь чувствуешь их здесь: я люблю эту вещь. <...> И рассказала сестра художника о том, как он, слепой, там, в сумасшедшем доме, ужасно страдал». Страдания художника вызваны были осознанием своей вины в том, «что он выпустил в мир на свободу какое-то плененное зло, ... тот соблазн, который ... через картину его вошёл в мир. Сам же "Демон" ему чудился весь исполосован глубокими трещинами, уходящими куда-то в недра земли Из трещин выползали огромные мокрицы. Часами он их смахивал и плакал...» [10, с. 172]. Слезы сломленного жизнью гения – результат многолетней изнуряющей душу и тело работы живописца и не менее мучительной внутренней борьбы творца, посягнувшего на вековые церковные догмы.

К мысли об ответственности художника за свои творения писательница не раз обратится в романах «Современники», «Ворон». В окончательный вариант текста «Ворон» не вошла фантастическая сцена, где ожившие персонажи «Ревизора» и «Мёртвых душ» участвуют в эксгумации праха Гоголя, вершат суд над своим создателем: «Великий художник дал бессмертие мёртвым, и мёртвые мстили творцу за то, что лишены были своих могил» [10, с. 357].

Размышляя о «муках творчества», Форш никогда не забывала о власти творчества над одарёнными, не позволяющими им оставить этот путь без чувства внутреннего опустошения. По её убеждению, искусство настоящее никогда не оставляет человека равнодушным, оно воздействует на его душу, преображая и возвышая её. В очерке об испанском художнике Игнацио Зулоага (1914 г.) начинающая писательница воплотила свои мысли о силе воздействия произведений подлинного искусства в следующей сентенции: «В Эрмитаже есть вещи такой заражающей жизни, что едва к ним подойдешь, и с чем бы "своим" ни подошёл, они ударят, вберут в себя, они не у зрителя потребуют времени для своего постижения, а его самого, выхватят из времени, отменяя всякие подготовительные работы и хитрый Эвклидов ум. Это картины-маяки. В них, кроме совершенств живописных, есть ещё какие-то указания для сложных тайн и глубин человека, кроме эстетического камертона и «чуда во времени» в них есть и нечто для всех и навсегда; отсюда неослабевающая магия этих картин» [7, с. 117].

«Магия картин» повлияла на художественную манеру Форш. В её повествовании легко обнаруживаются стилистические параллели с искусством мастеров кисти, отчётливо ощущаются колористические и композиционные принципы живописи. Вот созданный ею образ лета, годами сохраняемые запахи, звуки, краски: Девочка «жила в городе Северного Кавказа, где цвело много каштанов и белых акаций, которые сладко пахли на высоком бульваре». В детском сознании навсегда закрепились «гора из

арбузов» на базаре, «куски ярко-жёлтого масла, слабо пахнувшего чесноком», их продавали немцы-колонисты. «Масло из этого молока, намазанное на чёрный хлеб, превращало его сразу в бутерброд с колбасой» [6, т. 8, с. 358]. Перед нами земля в момент расцвета, в этот мир вовлекаются люди, трава, коровы, поля... Они интересны и сами по себе, и как проявление силы жизни, постоянно и таинственно возобновляющейся. Детская радость от увиденного описана языком цвета: тёплые живые краски передают жаркую свежесть дня, каждый цвет излучает энергию, придаёт предметам материальную осязаемость, рождает восхищённое отношение к существу.

Творческой манере Форш свойственна большая точность – тональная, цветовая. Она заставляет читателя увидеть мир через цвет, через колорит, воссоздаёт психологическую атмосферу происходящего.

Характерна в этом плане зарисовка сцены в парижском кабаре («Куклы Парижа»): «В сизой мгле сигаретного дыма многосводные потолки свесились ниже. Под ними, как сигналы в тумане, то тут, то там огоньки папирос. Лица людей синевато-бледны. Только губы у женщин, то и дело обновляемые краской, извиваются в смехе, как красные пиявки» [6, т. 7, с. 177]. Здесь нет авторских комментариев, да они и не нужны; здесь всё решает цвет: «сизая мгла сигаретного дыма», ввевшаяся во всё, и губы-пиявки, пробивающие эту мглу, достоверно передают атмосферу порока и грязи. В этих образцах словесной живописи Форш использовала статический принцип изображения, а губы извиваются, как пиявки, – синтез статики и динамики.

Существует расхожее мнение, что содержание картин живописцев – это остановленное мгновение, что в них царствует статика, что они «просятся» в раму. Это не совсем так, вернее – не у всех так. Многие художники XIX-XX вв. умели схватывать движение жизни. Достаточно вспомнить картину А. Рылова «В голубом просторе», заставляющую ощущать ветер от пролетающей стаи птиц, или суриковские «Переход Суворова через Альпы» и «Взятие снежного города», где зритель готов был отпрянуть от лавины несущихся на полотне людей. Форш тоже любила изображать людей на фоне беспокойной природы. В Италии, например, её поразил маленький городок Позитано («В автомобиле»): «Он – на высоких лилово-жёлтых скалах и так как сам вылеплен из камней этих скал, то кажется их причудливым продолжением» [6, т. 7, с. 241]. Позитано предстал перед путешественниками неподвижной кучей домов, где нет ни электричества, ни воды. Но кто-то вспомнил, что «Позитано когда-то был очень важным портом <...>. У него кругом горы, и под их защитой он как в ладони. Если подымет ветер, он прыгает этому городу буквально через голову, как пловец с высоты». А женщина, которая несла по здешнему обычаю корзину с мандаринами на голове, прибавила:

– В Позитано, синьоры, приезжать надо весной, когда цветёт жёлтый дрок. Он покрывает сплошь, как золотым покрывалом, все горы. И город выходит – в корзине цветов <...>.

Ещё сказал старик: «Какой бы знаменитый мог быть тут курорт...» [6, т. 7, с. 242, 243].

Динамика картины – ветер, который прыгает городу через голову,

женщина, несущая корзину с мандаринами... Изображение полно жизни. Перед глазами читателя возникает картина превращения полумёртвого города в цветущий город-сад, и по мере этого превращения, время ощутимо перетекает то в прошлое, то в будущее. Визуализация невидимого – прием, к которому Форш часто прибегала для создания объемного изображения.

Привлекали Форш и композиционные принципы живописи, характерные для творческой манеры К. Петрова-Водкина, а именно «сферическая перспектива». Впервые вопрос о влиянии «сферической перспективы» на эстетику Форш подняла А. Тамарченко [5], которая уловила связь между картиной Петрова-Водкина «Полдень» и некоторыми пространственными решениями в прозе Форш. Эту связь отмечала и сама писательница: «Секрет обаяния живописных работ К. Петрова-Водкина в том, что их познаёшь как новую пространственную действительность, без всякой картинной плоскости, без ограничения рамой» [8, с. 256]. По её мнению, художник стремится объять необъятное, передать «ритм пространства», «разрушить пограничные столбы времени», показать «космическую непрерывность жизни»: «В «Полдне» закреплено незакрепленное. Здесь вызван и схвачен тот, не слышный уху, не видимый глазу, утраченный в мелочи, в суете ритм пространства, навевший поэту «алмазные строки»: «Без руля и без ветрил, // Тихо плавают в тумане // Хоры стройные светил» [8, с. 257].

Стремление и способность Петрова-Водкина вместить в пространство картины огромное мировое пространство были очень близки Форш. В романе «Сумасшедший корабль», она

предлагает читателю свою словесную картину, по технике исполнения похожую на «Полдень»: «Это *плоскогорье* у самой вершины снежных хребтов. <...> Из *ледников* Гаварни могучей струёй вниз падает *пышный водопад*. Он, дважды ударяясь о скалы, наконец, прыгает в *бездну* уже не водной струей, а как если бы великан из гигантского pulverизатора его выдул нежным вувалем из искр, не колеблемым ветром и преломляющим радугой. Из *вечных льдов* Пиренеев течёт *бурный Гав*. Как на картине Айвазовского, у него вымышленный колорит зелено-бирюзовой голубизны и прозрачность стекла. И *камни*. Вокруг каждого ткёт бурливый поток белую пряжу. Вода, подмывая деревья, то растекается *сеткою мелких ручьёв*, то собирается в *полноводный студёный канал цвета тёмного изумруда*» [курсив мой. – Е. К.].

На фоне вечной природы «восходят из долины к террасам англичане, аббаты, экскурсии и ослы. Всё существует, не скрытое горизонтами, и кажется построенным, как «Полдень», в бесперспективном китайском письме» [10, с. 114]. Ничего не ускользает от взгляда художника, рядом сосуществуют вечное и преходящее, как в другом месте писала об этой картине Форш: «всё равноценно, всё под солнцем, всё сгармонизовано. Жизнь каждого с жизнью «мирской» [8, с. 256].

В «Сумасшедшем корабле» воплощена одна из главных философских идей Петрова-Водкина – «сопричастность огромному миру Вселенной» [3, с. 324]. В этом романе, так же, как в петрово-водкинских картинах, сложно найти и обозначить центр. Его (романа) действительность – это не одна страна, не один город, а весь мир, преобразённый ав-

торскими представлениями о нём. Форш помещает в него весь свой накопленный к тридцатым годам жизненный багаж, который формировала у неё русская литература, в частности, М.Ю. Лермонтов, гениально угадавший: «спит земля в сиянье голубом», и – русская иконопись. Возможно, всё это подготовило Форш к восприятию сферического пространства Петрова-Водкина.

Проблемы психологизма, занимавшие Форш, позволили ей верно уловить основной нерв картин В. Серова и утвердиться в своих поисках: «Почти все его портреты за немногими исключениями оставляют жизнь закреплённого в них человека его собственной, единственной и сложной жизнью...» [9, с. 14]. Как отмечает Е.М. Аллёнова, Серов «заставляет помнить, что рисунок – в первую очередь средство не создания «героических образов», а передачи «трепета душевной жизни» [1]. Стремилась к изображению «трепета душевной жизни» и Форш. Это заметно в созданных ею словесных портретах В. Маяковского, Т. Шевченко, А. Суворова, Е. Пугачёва, А. Ради-

цева, императрицы Екатерины, графа Потёмкина, М. Бейдемана, Павла I, Н. Гоголя, П. Чистякова, А. Иванова, архитектора В. Баженова и многих других. Одних она могла наблюдать сама, а других изображала, основываясь на изучении архивных данных, имеющихся живописных портретов.

Форш писала: «В работе над словом самое трудное и тонкое качество – становиться у источника первым. Пить пусть из собственной пригоршни, но ни как из чужого ковша, будь он из «толстовского музея» или «пушкинского дома»; главное – «наличность своих глаз и слов, своих встреч с людьми и миром. Наличие собственной пригоршни вместо чужих ковшей» [6, т. 7, с. 535]. Такой пригоршней для Форш являлся её талант живописного слова. Он был дарован ей природой и обогащён погружением в глубокие пласты культуры. Мир художественных произведений Форш не скопирован с чужих образцов, он не переводная картинка. Это мир, увиденный её глазами, созданный её словами, возникший в результате её встреч с людьми.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аллёнова Е.М. Валентин Александрович Серов. Биография. Жизнь и творчество [Электронный ресурс]. URL: <http://vserov.ru/biography5.php> (дата обращения: 24.05.2015).
2. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. 317 с.
3. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. М.: Советский художник, 1983. 375 с.
4. Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / Авт.-сост. Е.Н. Селизарова. М.: Советский художник, 1991. 383 с.
5. Тамарченко А.В. Ольга Форш. Жизнь. Личность. Творчество. Л.: Советский писатель, 1974. 530 с.
6. Форш О. Собр. соч.: В 8 т. М.-Л.: Художественная литература, 1962; 1964. Далее ссылки на данное издание.
7. Форш О. Игнацио Зулоага [Испанский художник] // Современник. 1914. Кн. 7, апрель. С. 117–122. Подпись: Шах-Эддин.

8. Форш О. О себе, Петрове-Водкине и Читателе // Вопросы литературы. 1978. № 6. С. 250–257.
9. Форш О. Серов В.А. (По поводу посмертной выставки его картин) // Заветы. 1914. № 1. С. 14–17. Подпись: Шах-Эддин.
10. Форш О.Д. Летoshний снег. М.: Правда, 1990. 560 с.
11. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919 / Сост., коммент. Э. Белютин, Н. Молева. М.: Искусство, 1953. 592 с.

REFERENCES:

1. Allenova E.M. Valentin Aleksandrovich Serov. Biografiya. ZHizn' i tvorchestvo [Elektronnyi resurs]. [Valentin Alexandrovich Serov. Biography. Life and work [Electronic resource]]. URL: <http://vserov.ru/biography5.php> (request date 24.05.2015)
2. Dmitrieva N.A. Izobrazhenie i slovo [The image and word]. М., Iskusstvo, 1962. 317 p.
3. Mochalov L.V. Prostranstvo mira i prostranstvo kartiny. Oчерки o yazyke zhivopisi [Space peace and space of the picture. Essays on the language of painting]. М., Sovetskii khudozhnik, 1983. 375 p.
4. Petrov-Vodkin K.S. Pis'ma. Stat'i. Vystupleniya. Dokumenty / Avt.-sost. E.N. Selizarova [Letters. Article. Performances. Documents / Auth.-comp. E.N. Selizarova]. М., Sovetskii khudozhnik, 1991. 383 p.
5. Tamarchenko A.V. Ol'ga Forsh. ZHizn'. Lichnost'. Tvorchestvo [Olga Forsh. Life. Personality. Creativity]. Л., Sovetskii pisatel', 1974. 530 p.
6. Forsh O. Sobr. soch.: v 8 t. [Coll. works: in 8 vols]. М.-Л., Khudozhestvennaya literatura, 1962; 1964.
7. Forsh O. Ignatsio Zuloaga [Ispanskii khudozhnik] [Ignazio Zuloaga [Spanish artist]] // Sovremennik. Kn. 7, aprel' [Contemporary. B. 7, April]. 1914. pp. 117–122.
8. Forsh O. O sebe, Petrove-Vodkine i Chitatele [About yourself, Petrov-Vodkin and the Reader] // Voprosy literatury. 1978. no. 6. pp. 250–257.
9. Forsh O. Serov V.A. (Po povodu posmertnoi vystavki ego kartin) [Serov V. A. (concerning a posthumous exhibition of his paintings)] // Zavety. 1914. no. 1. pp. 14–17.
10. Forsh O.D. Letoshnii снег [Letosni snow]. М., Pravda, 1990. 560 p.
11. Chistyakov P.P. Pis'ma, zapisnye knizhki, vospominaniya. 1832–1919 / Sost., komment. E. Belyutin, N. Moleva [Letters, notebooks, memoirs. 1832–1919 / Comp. and comm. by E. Belyutin, N. Moleva]. М., Iskusstvo, 1953. 592 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Князева Елена Петровна - аспирант кафедры методики преподавания русского языка и литературы Института филологии и журналистики; e-mail: knyaz.elen@mail.ru.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Elena Knyazeva – postgraduate student at the department of Methods of teaching the Russian language and literature of the Institute of Philology and Journalism; e-mail: knyaz.elen@mail.ru

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ ССЫЛКА

Князева Е. П. «... Из всех искусств мне живопись ближе всего...» (Ольга Форш о художниках и о себе) // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2016. № 1. С. 126–134.
DOI: 10.18384/2310-7278-2016-1-126-134

BIBLIOGRAPHIC REFERENCE

E. Knyazeva. "...OF ALL THE ARTS PAINTING IS THE CLOSEST ONE TO ME..." (OLGA FORSH ABOUT PAINTERS AND HERSELF) // Bulletin of Moscow State Regional University. Series: Russian philology. 2016. № 1. P. 126–134.
DOI: 10.18384/2310-7278-2016-1-126-134