

**Володимир Александрович,**

доктор історичних наук, завідувач відділу історії середніх віків Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України

## **“РЕАЛІСТИЧНИЙ” АСПЕКТ ІЛЮСТРАЦІЙ ВИДАНЬ ЛЬВІВСЬКОГО УСПЕНСЬКОГО БРАТСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ**

Аналізується “реалістичний” аспект ілюстрацій видань Львівського Успенського братства другої половини XVII ст. як вираз особливостей української іконографічної традиції, й за умов нової мистецької культури XVII ст. заснованої на перевазі реалізму вищої реальності над приземленою.

**Ключові слова:** Львівське Успенське братство, видання Львівського братства, мистецтво Львова, львівська гравюра другої половини XVII ст., книжкова ілюстрація, реалізм.

Релігійне мистецтво східнохристиянського світу склалося продуктом традиції, призвичаєної віддавати перевагу вищій реальності над реальністю землею й заснованої на саме такому сприйнятті дійсності. Тому доробок його класичної доби в обумовлених теологічною свідомістю найяскравіших своїх виразах досить своєрідно передає елементи реалізму, природно, не здатні виходити на передній план. Зовсім інакше реалізувалося поняття реалізму у західному латинському середовищі, де від зрілої готики задомінували спочатку елементи, а надалі й метод реалістичного зображення. В Україну ця опрацьована на цілком відмінній основі інерідна для власної традиції система активніше проникала шойно від започаткованого з кінцем XVI ст., позначеного відходом від багатьох прикметних особливостей розробленої на візантійському ґрунті традиції, глибокого історичного перелому, визначеного розробленням та утвердженням послідовно звернутого уже до Заходу нового варіанту національної мистецької культури. Використання західних зразків, які насамперед за посередністю графіки поступово переймали на себе роль основи іконографії, обумовило проникнення до складеної на цілком відмінній основі митецької системи елементів зовсім іншого культурно-історичного кола. Результатом став унікальний процес “одомашнення” запозичених зразків, їх копіювання, втім також і не без глибокого переосмислення та адаптації, пристосування до звичної системи та норми власного культурного досвіду.

Гравюра як новий і привнесений на український ґрунт із Заходу напрям професійної творчості, об’єктивно наслідуючи опрацьовані там схеми, закономірно не могла не стати активним провідником засвоюваної норми разом з притаманними їй засадами зображення. Проте це присвоєння закономірно відбувалося на основі власної історичної традиції та свідомості й через призму їхньої готовності до сприйняття використовуваного досвіду, чого новіші інтерпретації відповідного історичного процесу здебільшого належним чином не враховують, а то й не бачать взагалі. Запропоновані досі його трактування самого явища нерідко виходять від історичних спадкоємців “даючої” сторони та носіїв її традиції, або ж постають під безпосередньою інспірацією такого до-

свіду. Тому вони здебільшого послідовно наголошують на заслугах “старшого брата”, як правило, цілковито ігноруючи в самих його основах глибокий процес історичного синтезу, шляхом якого відбувалося утвердження традиції. Яскравий приклад стосовних у мистецькій практиці підходів продемонструвало залучення гравюр братів Віріксів як графічної основи композицій ікон страстного циклу Успенської церкви у Львові 1637 р. роботи Миколи Мороховського Петраховича (Львів, Успенська церква)<sup>1</sup>. Його прикметною особливістю виявилось послідовне спрощення стійкого комплексу питомо реалістичних засад використаного доробку антверпенських майстрів внаслідок їх послідовної інтерпретації через призму принципово відмінної традиції<sup>2</sup>. Ікони львівського успенського ансамблю слугують яскравим принципового значення прикладом не лише стосунку української мистецької культури з модельним для неї європейським досвідом. Водночас вони не менш виразно засвідчують також спосіб його сприйняття та перетворення на місцевій основі.

Реалізовані в зазначеній специфіці національної традиції підходи до проблеми реалізму у її звичному загальноствосованому для тогочасної європейської мистецької практики розумінні визначили, зокрема, форми присутності реалістичних засад у графіці XVII ст. Це добре видно в тих, поки не так уже й численних, випадках коли українські гравери, подібно до М. Петраховича Мороховського в іконах Успенської церкви, буквально повторювали конкретні західноєвропейські взірці<sup>3</sup>. Хоча такі вдається віднайти не так уже й часто<sup>4</sup>, спадщина українських граверів водночас пропонує й приклади, які, безперечно, поставили поза солом можливих західних зразків. Найцікавішими з них, природно, є насамперед сюжети водночас і з-поза кола традиційної релігійної іконографії, у яких не можна було повторити певні опрацьовані на інших напрямках мистецької творчості схеми. У контексті знаних закономірностей та пріоритетів розвитку національної мистецької культури, звичайно, не випадає сподіватися більшої кількості таких пропозицій. Проте навіть поодинокі з них на тлі ширшого історичного контексту, посилені перегуками в інших напрямках професійної активності, виступають не лише по-своєму важливим свідченням традиції, а й водночас показовим її виявом.

Окремі такі приклади, наділені своєрідним ширшим контекстом, зберегли ілюстрації книжкової продукції львівської братської друкарні другої половини XVII ст. Назагал для львівського мистецтва це все ще достатньо скромно опрацьований період<sup>5</sup>. Тому навіть декілька фактів здатні стати внеском до поглиблення студій над творчістю мало вивченої епохи. Братські видання пропонують ряд позицій, тематика яких передбачала й обумовлювала можливість виходу поза усталене коло канонічних релігійних сюжетів й створювала передумови для розширення традиційного іконографічного репертуару.

Першим з них є “Требник” 1668 р.<sup>6</sup>, повторений 1682<sup>7</sup> та 1695 р.<sup>8</sup> З огляду нашого інтересу найпоказовішою у ньому виявляється заставка із зображенням похоронної процесії<sup>9</sup>. Не так давно вона привернула увагу польського історика архітектури, який, наголосив на власне реалістичному характері зображення. Однак цитоване наголошення отримало своєрідне забарвлення. Використовуючи запропоноване в заставці зіставлення панорами міста в тлі й самотньої церкви при правому краї композиції – поза містом, Пйотр Красни



**Іван Глинський. Похоронна процесія. Требник. Львів, 1668.**

ствердив: “ukazano widok miasta z położoną w jego centrum wyniosłą mурованą świątynią rzymskokatolicką o formach gotyckich, cerkiew została zaś przedstawiona jako bardzo skromna drewniana świątynia położona poza murami miasta. Rycina ta ilustruje z pewnością stan budowli sakralnych, który można było zaobserwować w XVII w. w większości miast na ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej, w których obok okazałych kościołów wznosiły się skromne budowle cerkiewne, sytuowane bardzo często na przedmieściach”<sup>10</sup>. Далі автор навіть підкоеслив, що Львів не підлягав цьому правилу, оскільки будовані тут у XVII ст. церкви, за його словами, “nie ustępowały specjalnie okazałością ówczesnym mурованым świątynom katolickim”<sup>11</sup>. Проте насправді зазначена заставка – не “типовий приклад”, а безперечне виключення з “типового” контексту на засадах цілком конкретного зображення. На цьому виразно наголошують цілком конкретні форми відзначеного мурованого готичного храму, проте автор “синтетичного” викладу – виявляється – схильний послідовно ігнорувати “дрібні” деталі<sup>12</sup>. Уже була нагода вказати, що вілтворена відтворена похоронна процесія на тлі панорами Львова, а “bardzo skromna drewniana świątynia” насправді є мурованою й ідентична з існуючою донині невдовзі перебудованою церквою святого Миколая княжих часів<sup>13</sup>. У цьому унікальному для тодішнього Львова значенні заставка стала об’єктом самостійного дослідження<sup>14</sup>. Докладніший аналіз переконує, що в ній відтворена панорама Львова з домінуючими об’єктами його історичної забудови<sup>15</sup>, від яких, відповідно до притаманної індивідуальному почеркові анонімого гравера своєрідної стилізації та вочевидь скромніших професійних можливостей, у мініатюрному зображенні передано лише найвиразніші прикметні особливості. Вони цілком придатні для ідентифікації не дивлячись на скромність репрезентації, – поодинокі львівські споруди вдається впізнати без будь-яких труднощів.

Не позбавлена заставка інтересу і як унікальна для свого часу ілюстрація конкретного епізоду з релігійної та побутової культури львівського міщанства середини XVII ст. При всій умовності зображення вона, очевидно, здатна передавати якщо не конкретну похоронну процесію з міста до Онуфріївського монастиря на передмісті, то принаймні нав’язує до відповідної традиції. Важ-

ливим є також задокументування порядку самої процесії, яку очолює чоловік з хрестом, хрест супроводжують чоловіки з шапками в руках із запаленими свічками. Труну попереджує духовенство так само із запаленими свічками, труну несуть накритою тканиною. У процесії за труною чоловіки йдуть в шапках. Принагідно варто відзначити, що заставку з похоронною процесією в спадщині української графіки тематично випереджує розбудована ілюстрація чинного наприкінці 1630-х років у Львові майстра Іллі з похоронною процесією та похороном, виконана для київського “Требника” 1646 р.<sup>16</sup> Правда, панорама міста в тлі тут не має яскравіше виражених ознак конкретної архітектури – історичні київські реалії серед поодиноких її об’єктів не впізнаються.

Автором заставки “Требника” 1668 р. був львівський гравець 1660-х років Іван Глинський – вона має авторську монограму “ІГ”. Як свідчать видатки на видання “Требника”, рисунок до гравюри виконав не названий на ім’я один з львівських малярів<sup>17</sup>. Остання обставина засвідчує рідкісний аспект прикладення творчих зусиль майстрів тогочасного українського малярства й наголошує на його потенційних “реалістичних” можливостях, які не використаних через особливості заснованої на інших засадах самої традиції.

Безперечна реалістичні моменти заставки з похоронною процесією підказують необхідність звернутися у відповідному контексті й до інших заставок “Требника” 1668 р. Усі вони пропонують сцени в інтер’єрах, реалії яких зазначено дуже скромно. Відповідно з каноном релігійної мистецької практики східнохристиянського світу увага послідовно концентрується на постатях учасників: “Освячення води”, “Шлюб”, “Причащення вмираючого” (чин відправляють щонайменше чотири священники!), “Причащення”<sup>18</sup>. Тому реалістичні моменти в них визначає насамперед відтворення вбрання зображених, втім достатньо докладно переданих літургійних шат духовенства, а також поодиноких деталей,

що стосуються самої дії на зразок шафля з водою в “Освященні води”. Зрештою, перелічені реалії не зовсім певні у самостійній реалістичній вимові, оскільки – при всій їх відмінності, львівські композиції виказують очевидну залежність від відповідних гравюр київського “Требника”. Принаймні безперечна збіжність досить численних деталей не дозволяє вбачати в сюжетних мотивах інших заставок плід самостійної оригінальної творчості й наголошувати на їх реалістичних сторонах. Тим цікавішою під відповідним оглядом виявляється скромна панорама Львова у заставці львівського “Требника”.

Відтворення в ілюстраціях “Требників” певних жанрових мо-



**Никодим Зубрицький. Поклоніння іконі  
Воплочення. Акафісти. Львів, 1699.**

тивів реалістичного забарвлення не стало самотнім явищем для львівських братських видань. Своєрідного продовження відзначена тенденція набула в наділених певною мірою близькими елементами жанрового забарвлення ілюстраціях “Акафістів” 1699 р. зі сценами поклоніння богородичним іконам.

З них увагу насамперед привертає сцена перед іконою Богородиці у версії Воплочення<sup>19</sup>. Вона, безперечно, відображає ширший західноукраїнський контекст богородичного шанування, оскільки аналогічна сцена зображена на пределлі намісної ікони дрогибицької Юріївської церкви<sup>20</sup>. В самій встановленій на престолі під склепінням мурованого храму іконі з рідкісним для української релігійної іконографії цілофігурним зображенням Богородиці є підстави вбачати відтворення давнього шанованого образу зразка Жидачівської чудотворної ікони Воплочення (Жидачів, церква Воскресіння Христового)<sup>21</sup>. Нею могла бути не засвідчена в джерелах гадана запрестольна ікона монастирської церкви у Спасі – можливий дар його засновника князя Лева Даниловича<sup>22</sup>. Однак у гравюрі виділяються насамперед реалістичні у їх вислові деталі. Проте, як виявилось, відповідна іконографія теж має прецедент в “Акафістах” друкарні Києво-Печерської лаври 1663 р.<sup>23</sup> та 1674 р.<sup>24</sup> Втім, сам він стосується мотиву моління перед іконою Воплочення і навіть її вміщення поміж двома вікнами. Натомість ікона передана зовсім інакше. Вона цілком очевидно не залежить від зазначених київських зразків і її реалії дають підстави вбачати в ній конкретний історичний образ. Про стилістику самого малювання у відтворенні говорити, природно, не випадає, проте певні індивідуальні особливості передано цілком очевидно. Насамперед зображена ікона намальована на дуже широкій дошці, за пропорціями близькій до квадрата. Іншою виразною ознакою є її півциркульне завершення. Третю прикмету, яка виявляється найважливішою для подальшої інтерпретації, дає оздоблення зовнішнього краю дошки суцільним рядом умовно переданих своєрідних стилізованих трилистників. Оскільки не йдеться про поширений орнаментальний мотив, вочевидь відтворено якесь конкретне декоративне оздоблення. Єдиним його аналогом серед доступної нині спадщини мистецтва львівського кола виявляється одинокі різьблені завершення царських врат другої половини XVI ст. з Успенської церкви у Волі Добростанській поблизу Львова<sup>25</sup> (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького)<sup>26</sup>. Навряд чи випадало б сумніватися у відтворенні в гравюрі оригінальної ікони з таким власне завершенням, а стилістика добростанського різьблення здатна підказати її належність до доробку львівських майстрів останніх десятиліть XVI ст.<sup>27</sup> Немає, натомість, достатніх підстав наполягати, що заґратовані вікна обабіч ікони справді здатні нести якийсь автентичний переказ – у згаданих київських гравюрах вони навіть так само мають півциркульне завершення. Вміщення ікони в приміщенні з двома заґратованими вікнами обабіч здатне пригадати інтер'єр нинішньої захристії, а давньої каплиці на першому поверсі дзвіниці львівської Успенської церкви – дзвіниці Корнякта. Проте на правомірності такої здогаду з огляду на відзначені київські іконографічні пов'язання наполягати не випадає.

Ілюстрації львівських “Акафістів” підказують й інші можливості відтворення конкретних об'єктів. Зокрема, привертає увагу сцена моління перед хоругвою з “Успінням”<sup>28</sup>. Якщо елементи оточення та вміщені ліворуч постаті царя і цари-

ці виразно відкликаються до іконографічної традиції, то корогува у її формах цілком історична<sup>29</sup>. Так само історичним є різьблений фрагмент обрамлення при правій стороні образу Успіння в іншій ілюстрації<sup>30</sup>. Воно не лише відсилає до утвердженого у мистецькій практиці XVII ст. декоративного різьблення як окремого самостійного напрямку національної мистецької традиції. Новіші дослідження переконують, що всупереч загальнопоширеному донедавна поглядіві вівтарі в різьбленому обрамленні західного іконографічного зразка не стали здобутком мистецької практики щойно XVIII ст. Вони утвердилися у церковному побуті ще попереднього століття й скромна гравюра львівських “Акафістів” зі свого боку наголошує на цьому досі практично не зауваженому явищі<sup>31</sup>.

Реалістичні аспекти аналізованих ілюстрацій “Акафістів” здатні викликати підкреслену увагу через особу їх автора. Ним був найкращий західноукраїнський гравер кінця століття еромонах Никодим Зубрицький. Він виявився не лише гравером, а й рисувальником, автором проєктів гравюр, які виконували інші майстри, проєктантом церковного опорядження й навіть малярем<sup>32</sup>. Ця рідкісна для свого часу різносторонність визначного митця – додаткове підтвердження “реалістичної” складової його обдарування, якій у внутрішньому контексті тогочасного культурного процесу об’єктивно не належалося посісти помітнішого місця навіть у професійній активності майстра з так широкими фаховими зацікавленнями й можливостями.

Аналіз ілюстрацій братських видань другої половини XVII ст. засвідчує вочевидь скромне місце реалістичної складової у створеній на потреби братства графічній продукції. Втім, у даному випадку вирішують зовсім не кількісні характеристики. Чинність реалістичного контексту, безперечно, визначила присутність реалістичного начала в українській мистецькій культурі відповідного часу загалом. При всіх його успіхах в українському релігійному мистецтві епохи (традиційно хвалених із незмінним чималим перебільшенням, заснованим на нерозумінні специфіки мистецького процесу в національній культурній історії у його співвідношенні з неодмінно “передовими” у дотеперішніх баченнях досягненнями західної цивілізації) його здобутки не виходили поза елементи реалістичного зразка, незмінно трактовані через призму “нереалістичної” у самих її вихідних засадах автохтонної традиції. Власне до цієї основоположної відмінності принципової основи методу як фундаментального визначника творчого методу й відсилають скромні позиції “реалістичного” аспекту ілюстрацій львівських братських видань другої половини XVII ст.

1 Aleksandrowycz W. Cykl pasyjny Mikołaja Morochońskiego Petrachnowicza z ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie. Źródła inspiracji oraz osobliwości ich wykorzystania // *Przegląd Wschodni*. – Warszawa, 2001. – Т. 7, zesz. 3(27). – С. 791–816; Його ж. Моління-Деїсус (іконостас) Успенської церкви у Львові // Зубрицький Д. Літопис Ставропігійського братства. – Львів, 2011 – С. 371–379.

2 Ця сторона синтезу виявилася, зокрема, явно недооціненою і в найновіших студіях Аґнешки Ґронек, яка присвятила немало зусиль пошуко-

- ві графічних зразків українського малярства. Див., зокрема: Gronek A. *Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza* (Biblioteka tradycji. – Nr 58). – Kraków, 2007.
- 3 Аляксандравіч В. Цыкл пасыжны...; Його ж. Моління-Дейсус... – С. 371–379.
- 4 Один з важливих прикладів цього явища принесло встановлення зразків гравюр першого українського друкованого Євангелія, виданого у Львові 1636 р.: Biskupski R. *Ilustracje Postylli Mikołaja Reja a drzeworyty pierwszego wydania Ewangelii lwowskiej // Zeszyty Naukowe*
- 5 Одинока давніша спеціальна публікація, присвячена відповідному періоду, не виходить поза виклад відомостей польських дослідників Львова з-перед 1939 р.: Овсічук В. *Мистецьке життя Львова в другій половині XVII століття // Львівська картинна галерея (виставки, знахідки, дослідження)*. – Львів, 1967. – С. 26–67. Короткий виклад стану тогочасного львівського українського малярства див.: Александрович В. С. *Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У п'яти т.* – Київ, 2003. – Т. 3: *Українська культура другої половини XVII–XVIII століть*. – С. 879–880.
- 6 Запаско Я., Ісаєвич Я. *Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні*. – Львів, 1981. – Кн. перша: 1574–1700. – № 449.
- 7 Там само. – № 608.
- 8 Там само. – № 698.
- 9 Требник – Львів, 1668. – Арк. 193.
- 10 Krasny P. *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*. – Kraków, 2003 (*Ars vetus et nova*. – Т. 9). – S. 46.11 Ibid. *Passim*.
- 12 Численні приклади такого підходу відзначено: Александрович В. *Piotr Krasny. Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*. – Kraków: Universitas, 2003 (*Ars vetus et nova*. – Т. 9). 429 s. + 206 il. // *Записки Наукового товариства імені Шевченка (далі – ЗНТШ)*. – Львів, 2005. – Т. 249: *Праці Комісії архітектури та містобудування*. – С. 672–691.
- 13 Александрович В. *Piotr Krasny. Architektura...* – С. 685.
- 14 Його ж. *Княжа церква святого Миколи у Львові в гравюрі 1667 року // ЗНТШ*. – Львів, 2008. – Т. 255: *Праці Комісії архітектури та містобудування*. – С. 22–29.
- 15 Там само. – С. 25.
- 16 Требник. – Київ, 1646. – С. 585 (Запаско Я., Ісаєвич Я. *Пам'ятки...* – № 354).
- 17 Александрович В. *Львівські малярі XVI–XVII століть як проєктанти графічного оздоблення друкованої книги // Україна: культурна спадщина національна свідомість державність*. – Львів, 1998. – Вип. 5: *ΠΡΟΣΦΩΝΗΜΑ. Історичні та філологічні розвідки, присвячені 60-річчю академіка Ярослава Ісаєвича*. – С. 93.
- 18 Сучасні репродукції перелічених заставок (окрім “Хрещення”) див.: Запаско Я. П. *Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст.* – Львів, 1971. – Рис.

- 89; Логвин Г. З глибин. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. – Київ, 1990. – Іл. 59–62.
- 19 Акафісти з стихирами і канонами. – Львів, 1699. – Арк. 57 зв. (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки... – № 742).
- 20 Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ, 2007. – Іл. 351. Докладніше про неї див.: Александрович В. Композиція циклу “Акафіст Богородиці” на пределлі намісного образу Богоматері в іконостасі Святоюрської церкви у Дрогобичі // Дрогобицькі храми Воздвиження та святого Юра у дослідженнях. Перші читання. Матеріали виступів 23 червня 1998 р. м. Дрогобич. – Дрогобич, 1998. – С. 68–76.
- 21 Найдокладніше про неї див.: Александрович В. Чудотворна ікона Богородиці (“Воплочення”) з Жидачева // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 116–135.
- 22 Александрович В. Чудотворна ікона... – С. 126–127.
- 23 Акафісти. – Київ, 1664. – Арк. 114 (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки... – № 411).
- 24 Акафісти і... мольби. – Київ, 1674. – Арк. 113 зв., 179 (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки... – № 514). Передрук: Акафісти со стихирами і канонами. – Київ, 1693. – Арк. 134 зв., 230 (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки... – № 682).
- 25 До наукового обігу впроваджені: Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – Київ, 1970. – С. 18.
- 26 Близький мотив відтворює також обрамлення круглої ікони Воплочення в іншій аналогічній за схемою ілюстрації того ж видання: Акафісти з стихирами... – Арк. 31. Круглий формат зображеної ікони нав'язує до знаної від середини XVI ст. української традиції круглих ікон Воплочення. Коротко про них див.: Александрович В. Чудотворне ікона... – С. 130; Його ж. Хотинецька ікона Воплочення // Церковний календар 2010. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2009]. – С. 121, 122.
- 27 Александрович В. Хотинецька ікона... – С. 121.
- 28 Акафісти з стихирами... – Арк. 117 зв.
- 29 Численні зразки українських хоругв XVII ст. опублікувала: Косів Р. Українські хоругви. – Київ, 2009.
- 30 Акафісти з стихирами... – Арк. 121 зв. Сучасні репродукції усіх трьох зазначених гравюр див.: Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. – Київ, 2003. – Іл. 95, 96, 98.
- 31 Поширення вівтарів як самостійне явище релігійної мистецької культури українських земель XVII ст. на конкретних оригінальних прикладах та джерельних свідченнях вперше показано у підготовлених до друку розділах про скульптуру для нового видання багатотомної “Історії українського мистецтва”.
- 32 Александрович В. Мистецьке оздоблення львівських першодруків Ірмологіонів // КАΛΟΦΩΝΙΑ.ник з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів, 2002. – Ч. 1: До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. – С. 90–93.