

УДК 711

Ганна Бронувицька
м. Москва, Росія

ІДЕОЛОГІЯ І СТИЛЬ: РОЗВИТОК ТЕОРІЇ РАДЯНСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ 30-их РОКІВ

© Бронувицька Г., 2003

У статті розглядаються тенденції у радянській архітектурній творчості 30-х років. Завдання автора – показати взаємодію ідеологічних та стилєвих аспектів у діяльності архітекторів даного періоду.

Жива архітектурна творчість значно розгалуженіша від своєї словесної репрезентації; у нашому випадку, вона піддається детальному редагуванню. Однак специфіка часу, який нас цікавить, така, що словесно вироблені критерії задавали цілком відчутні рамки реальному проектуванню. Архітектор, який володіє визначеним професійним авторитетом, міг у якийсь момент вийти за межі цих обмежень, але ігнорувати ними було неможливо: це загрожувало відлученням від професійної діяльності.

Початок 30-их рр. відзначився повним пануванням конструктивізму. Ретроспективні тенденції, котрі пережили півтора десятиліття радянської влади в основному у нішах МАО в Москві і Товариства Архітекторів-художників у Ленінграді, знаходяться на самій периферії архітектурного процесу. Будь-які їхні публічні прояви зустрічають одразу різку відповідь. Коли в 1930 р. МАО подало на конкурс Палацу Культури Пролетарського району проект, який уособлює мотиви давньоруського зодчества, його сприйняли як симптом “посилення класової боротьби на фронті архітектури”. Безіменний автор журналу “Будівництво Москви” висловив таку думку: “Міцно дати по руках реакціонерам архітектури”. (Такий метод класової боротьби був, на нашу думку, розповсюдженим: одна зі статей, опублікованих у цьому журналі в 1931 р. має заголовок: “Відбити руки в реакціонерів-архітекторів”) [1].

Рецензія на Щорічник Товариства архітекторів-художників (1930 р.) містить декларацію, яка, здавалося б, відкидає всяку можливість відходу від принципів “сучасної архітектури”: “Необхідно рішуче підсилити боротьбу проти впливів і явищ, класово далеких і ворожих нам. (З контексту зрозуміло, що мова йде саме про “реставраторські” течії – А. Б.). Пролетарських стилєвих формацій у минулій людській культурі не було... Шлях протиставлення є основним при формуванні пролетарського художнього стилю” [2].

Така концепція зберігає свою силу і під час обговорення першого етапу конкурсу на проект Палацу Рад. “Основними ознаками цих проектів (“реставраторсько-еклектичних”, серед яких згадають і проект Б. Іофана – А. Б.) є бажання вирішити завдання за допомогою звертання до типів архітектурно-парадних ансамблів минулого (імператорський палац, храм і т. д.). Очевидно, подібні реставраторські рішення ні в якій мірі не відображають дійсного змісту Палацу Рад” [3].

Однак саме в зв’язку з проектуванням Палацу Рад уже незабаром відбувається зміна офіційного курсу розвитку архітектури. У постанові Ради будівництва від 28.02.1932 р. містяться рядки: “Не визначаючи певного стилю, Рада будівництва вважає, що пошуки повинні бути спрямовані на використання як нових, так і кращих прийомів класичної архітектури” [4]. Саме в цей історичний момент професійній громадськості вперше запропоновано гасло: “За критичне освоєння архітектурної спадщини!”

Такий різкий пірует не міг обійтися без ідеологічного обґрунтування. Серед них передова стаття у безрезному номері “*Будівництва Москви*” за 1932 р. цитує статтю тодішнього наркома освіти Бубнова “Школа на повороті” з посиланнями на відомі висловлювання Леніна про необхідність для нової культури ввібрати всі досягнення культури минулого. І робиться висновок: “Ці вказівки чітко говорять про подальші шляхи пролетарської архітектури. Ми – за критичне засвоєння і переробку культурних цінностей усїєї попередньої історії людства. Ми – за навчання в майстрів, котрі, у свій час, знаходилися на піднятті класів, що виражали у своїй творчості матеріалістичні тенденції, затверджуючи засобами мистецтва свій клас. Критично ставлячись до їхньої ідеології і їхніх стилів, ми повинні вивчити їхню майстерність, техніку й методи організації, а також архітектурно-художню виразність споруд”. (Філософською підставою такого ходу думок служить марксистське уявлення про історичний процес як про висхідну спіралі. Точка підйому соціалістичної формації наче знаходиться над пунктами підйому капіталістичного, феодального, рабовласницького ладу і, отже, пролетарська культура в чомусь ізоморфна культурі буржуазії, феодалів та рабовласників у періоди їхнього підйому; культура минулого розпадається на “прогресивну” – у період підйому класу – і “занепадаючу”. “Прогресивну” можна запозичити).

Отже, слово було сказане. Однак увесь 1932 р. був присвячений практично адаптації до нової ситуації. (*Зреально*: Жолтовський, якому не потрібно було перебудовуватися, запропонував ренесансний проект будинку на Моховій і одержав “карт бланш” на його здійснення, незважаючи на фантастичну дорожнечу будівництва).

Але до початку 1933 р. інкубаційний період закінчився. Знову створена Академія Архітектури видає класичні архітектурні трактати та книги з історії архітектури. Починає виходити журнал “*Архітектура СРСР*” – орган утвореного в 1932 р. Союзу архітекторів, найважливішим завданням якого було формування нового стилю. Здійснюється реформа архітектурного утворення: з Московського Архітектурного інституту студенти-конструктори переводяться в МІСІ, а в навчанні інших різко збільшується частка малювання та історії архітектури.

Врешті у вересні 1933 р. реформується справа архітектурного проектування в Москві: на зміну Моспроекту, що об’єднував усіх працюючих архітекторів, приходить система авторських майстерень, очолюваних авторитетними зодчими. На перший погляд, реформа цілком демократична, однак метою її було полегшення керування архітектурним процесом. Виявляється, аморфна структура старого Моспроекту не могла забезпечити належного контролю за діяльністю окремого архітектора, піклуючись, насамперед, про її технічне забезпечення.

Більш компактні майстерні, за творчу лінію яких відповідав керівник, легше піддавалися контролю. Цей контроль здійснювався двома способами: тим, що стосується “ремісничої” сторони проектування, видав проектний відділ Моспроекту; образність та стиль кожного конкретного проекту оцінював т. зв. Арплан – комісія під головуванням Л.М.Кагановича. Саме існування Арплану виправдовувало створення системи майстерень. В опублікованих у серпні 1934 р. у журналі “*Архітектура СРСР*” звітах, присвячених першому рокові існування майстерень, всі архітектори відзначають надзвичайну важливість ролі Арплану в процесі проектування, але саму цю роль розуміють по-різному. Так, К.С. Мельніков бачить в Арплані “справді творчу трибуну”, “де архітектор почуває себе на арені, де він може вільно й упевнено боротися за свої архітектурні погляди” [5]. У цьому випадку, мабуть, майстер, котрий втрачає позиції, видає бажане за дійсне. Н.Я.Коллі, котрий володів, на відміну від Мельнікова, здатністю приймати пропоновані правила гри, змальовує іншу картину: “Виховне значення обговорення проектів на Арплані не можна недооцінювати. Нам там дають не тільки чіткі ідеологічні установки ... – ми слухаємо на Арплані і ряд зовсім конкретних художньо-

архітектурних вказівок”. – І далі говорить про цінні зауваження Кагановича, відповідно яких були внесені зміни в проєкт Центрального стадіону СРСР.

Будь-який більш-менш значний проєкт затверджувався на Арплані на декількох стадіях, причому щораз до “захисту” готувалися величезні підрамники, що представляли роботу у всіх деталях. (М.Я.Рінзбург ремствував, що на виготовлення цих підрамників іде дуже багато часу та сил, отож висловив побажання, аби проєкти можна було представляти в менш парадній формі) [6].

Таким чином, влада в особі одного з найвпливовіших представників, одержала ефективне знаряддя впливу на архітектуру, можучи впливати на формування стилю не тільки задаючи основні параметри, але й коректуючи результат у бажаному напрямку [7].

Передбачалося, що шуканий стиль радянської архітектури виникне в процесі змагання майстерень, але деякі переваги виявилися вже в момент їхнього створення – майстерням під керівництвом Жолтовського, Щусева і Фоміна – носіям ще дореволюційної “класичної” традиції – були привласнені відповідно 1, 2 і 3 порядкові номери, котрі в системі, схильної до вибудовування ієрархій, були дуже красномовними. Характерно, що Мельникову, який у 30-му році, ймовірно, був би першим, дістався лише 7-ий номер. Але, зрозуміло, ця ієрархія не була стійкою. Жолтовському не вдалося уникнути обвинувачень у формалізмі (характерно, що при формуванні майстерень під крило класициста Жолтовського долучилося багато видних конструктивістів – Рінзбург, Барщ, Сінявський і ін.), Щусеву – в еkleктизмі та безпринципності, а схильний до конформізму Н.Я.Коллі весь час “набирав бали”.

Дискусії на сторінках професійної преси варто розглядати у світлі залежності архітекторів від Арплану. Спроби вийти за визначені керівництвом рамки чи відмовчування могли позначитися на долі проєктів майстерні й ускладнити отримання замовлень у майбутньому (поки ще не йшлося про життя та волю). У той же час потрібно було використовувати можливість боротися за свої погляди в установлених межах. Оскільки ортодоксальної точки зору з багатьох питань ще не існувало, спектр висловлюваних думок був досить широкий.

З проблем, що обговорювалися, нас цікавитиме відношення до архітектури попереднього періоду і конкретизація формулювання “критичне освоєння класичної спадщини” – установлення поняття “класичне”, межі самої спадщини та ступеня критичності в його освоєнні.

Погляд на архітектуру 20-их рр. не відразу сприймався різко негативно. Безсумнівною заслугою стало створення принципово нових типів споруд, оригінальний підхід до розробки плану й об’ємно-просторової композиції будинку. “Класик” Фомін зараховував до завоювань “нової архітектури” гладкість фасадної стіни і збільшення світлової площі. Однак зовсім перестає сприйматися її соціальний та життєбудовчий пафос, весь її ідейний і змістовний шар, від чого вона починає здаватися безособовою й одноманітною. “Із практики попередніх років ми знаємо, на жаль, чималу кількість прикладів, коли житловий будинок архітектурно вирішувався в тих же формах, як і конторський будинок, а робітничий клуб часом мало чим відрізнявся від фабричної будівлі чи від універмагу”. Зрозуміло, що таке нерозрізнення можливе лише при погляді з принципово іншої культурної ситуації і має ту саму природу, що й переконання європейця в тому, що всі китайці на одине обличчя.

Фомін висловлює свої докори “новій архітектурі” як би на адресу Ле Корбюзьє (де можна побачити початок підозр про ідеологічну неблагонадійність “нової архітектури”). “Корбюзьє – архітектор капіталістичної країни. Він хоче будувати красиво, дешево, зручно, у формах конструктивно виправданих – і цим його завдання вичерпується. (Знову ж ігнорується весь життєбудівний пафос французького архітектора. – А.Б.) Наш архітектор повинен, крім того, щось сказати своїм мистецтвом: він бере участь у будівництві соціалізму, він допомагає своїм

співгромадянам легко та продуктивно працювати, культурно і красиво відпочивати; своєю архітектурою він вносить у наш новий побут дух бадьорості, мужності і життєрадісності. Таких слів у лексиконі Ле Корбюзьє немає” [8].

Очевидно, у початковий період “освоєння класики” найбільш істотне розмежування між відкинутою стилістичною і знову створюваною системою полягає саме в сфері образності. Причому під образністю маються на увазі, по суті, дві проблеми: виявлення у формах будинку його призначення (тобто традиція “архітектури, що говорить”, актуалізована на межі ХХ ст. і з того часу не втратила свого значення) і “образне вираження радянського ладу”, що досягається стимулюванням архітектурними засобами визначеного ряду емоцій. Як ілюстрація – дві думки, котрі характеризують узагальнений образ будинку клубу 20-их рр., яким він бачиться з 30-их. і шуканий нині (на початку 1933 р.): “Архітектурна сутність будинку, архітектурне обличчя і зміст такого складного і принципово нового організму, як той же робітничий клуб, занадто часто зважувалися саме з погляду одних лише “роздягальні” і “комендатури” [9]. “Наша архітектура має з такою ж (як у Нотр-Дам) силою вплинути на сучасну людину, вдихнути в неї свідомість своєї сили... щоб робітник, потрапляючи у свій клуб, палац культури, почував себе господарем країни, творцем нового, радісного життя” [10].

Проте до середини 30-их рр. “новою архітектурою” перестає визнаватися не тільки ідейна насиченість, але й краса – утворюється стійкий термін “коробкова архітектура”, і економічність – раптом з’ясувалося, що для будинку з несучою стіною з цегли значно дешевше каркасність, а навіть функціональність. Ось відгук, що стосується 1935 р. про клуби Мельнікова: “У них найчастіше і фойє малі, і гардероб тісний, і не вистачає клубних кімнат, і графік руху нерозроблений, і зали погано використовуються і т. д., і т. д. ... Це і є наслідком закоханості архітектора в геометричну схематику, в абстрактний огляд плану, у боротьбу лінійних сил, в бурхливу дифузію відвернених обсягів” [11].

Остаточний і вже політичний вирок “новій архітектурі” був винесений у 1937 році. “Чим, як не соціально глухотою пояснюються спроби представити антисоціалістичні тенденції конструктивізму, функціоналізму та формалізму, як начебто неминучі й обов’язкові для нашої архітектури на початковій стадії її розвитку ... Охоче визнаючи недоречність цих теорій і методів творчості в даний час, такі архітектори, з гідною кращого застосування завзятістю наполягають на об’єктивній їхній закономірності в минулому (захищати конструктивізм намагалися насамперед А.А. і В.А. Весніни, М.Я. Рінзбург – А.Б.). Вони забули, що вже в момент створення будинків-коробок, кварталів рядкової забудови і склобетонних “машин для житла” маси піддавали їх такій же рішучій критиці, як і зараз... Вони забули, що більшовицька партія завжди викривала антисоціалістичний характер формалізму та конструктивізму” [12].

Хронологічно відкриваючи дискусію з питання “освоєння спадщини” передова стаття першого номеру журналу “*Архітектура СРСР*” застерігає: “Радянська архітектура повинна рішуче протистояти всяким спробам під прапором “проблеми спадщини” повернути нашу архітектуру на виходження дороги буржуазної еkleктики, безжиттєвого реставраторства старих історичних стилів... Не наслідувальна стилізація і не еkleктична мішанина стилів, а глибоке засвоєння вироблених старою архітектурою композиційних засобів та принципів для вираження зовсім нового соціального змісту, для створення повноцінних архітектурних образів – ось який зміст і які форми повинно мати використання цінностей минулого в радянській архітектурі” [13]. Таким чином, мова йде про засвоєння найбільш загальних принципів, і не виявляється перевага якій-небудь стильовій системі.

Але вже через два місяці той же журнал публікує програмну статтю І.А. Фоміна, який подає інший погляд на проблему спадщини (обраний академіком архітектури Фомін у ці

останні роки свого життя надзвичайно активний і впливовий). “Звичайна редакція цього нового гасла (“повернення до класики”) припускає використання всієї архітектурної спадщини. Однак відомо для будь-кого, що не готика чи романський або візантійський стилі пропонуються архітекторам, тим більше не який-небудь індійський, арабський чи російський стилі, що назавжди залишилися вузьконаціональними, а саме класика всіх періодів, починаючи з Греції та Риму і закінчуючи російським ампіром. Класична архітектура є мовою, що за всіх часів культурної історії людства була зрозуміла всім народам. Це єдина архітектура, що завоювала собі інтернаціональне місце... Мова радянського архітектора має бути інтернаціональною” [14].

Концепція Фоміна на цьому етапі, що через рік констатують у своїй статті, присвяченій проблемам сучасної архітектури, М.Я.Рінзбург, В.А. і А.А.Весніни, для яких така ситуація аж ніяк не є бажаною. “На наш погляд, правильніше говорити про засвоєння всієї спадщини минулого від куреня первісного дикуну до польоту стратостата... Однак звичайно ця усім зрозуміла ситуація зводиться до засвоєння лише т. зв. “класичної” греко-італійської архітектури” [15].

І в реальному проектуванні 1933–1934 рр. “засвоєння спадщини” виразилося насамперед у застосуванні ордеру і ренесансних прийомів вирішення фасаду. Один з відомчих проектних інститутів, Гіпрогор, не мудруючи лукаво, організувавши курси з вивчення архітектурної спадщини, відразу налагодив проектування будівель з “фасадами в ренесансному дусі”.

Цікавим у зв’язку з цим є ставлення до неокласицизму початку ХХ століття – безпосереднього попередника в розробці цієї проблематики. У загальному вигляді воно було поблажливим і зводилося до того, що благі мрії “групи талановитих архітекторів” в умовах кризи буржуазного суспільства стали марними. “Це була епоха застою, коли уся творча область архітектури вичерпувалася винятково виконавськими можливостями” [16]. “Після епохи загального безсилля усі відчували необхідність суворого стилю. Але ... це був час, коли не міг бути створений свій органічний архітектурний стиль” [17].

У той же час продовжують лунати голоси противників розуміння освоєння спадщини, як стилізації чи еклектики: “Ми переконані, що нові форми радянської архітектури будуть знайдені не шляхом наслідування архітектурних зразків минулого” (Весніни): “Я негативно ставлюся до передчасного застосування класичних форм, що ми спостерігаємо на деяких проектах наших архітекторів. Повна плутанина стилів, химерність, скупчення деталей – усе це набагато більше віддаляє архітектуру від простих та ясних класичних основ, аніж “стиль Корбюзьє” [18].

Зберігаючи логічність мислення, М.Я.Рінзбург трактує таку ситуацію абсурдною. “Цій втраті смаку сприяють ті, котрі говорять: “Нам однаково далекі наслідувані класики, як і сучасні конструктивісти та формалісти”. Це твердження саме по собі дуже дезорієнтує молодь, але ще більше, коли до цього ще додають, що нам також далека й еклектика, що це установка проти всіх і взагалі не за архітектуру, а за якусь абстракцію” [19].

Складності в створенні несуперечливої ідеологічно витриманої теорії радянської архітектури значно зросли після проголошення соціалістичного реалізму єдино вірним творчим методом для всіх мистецтв. Пристосувати літературне за генезою формулювання до архітектурної проблематики було дуже непросто.

Спочатку “соцреалізм” сприйняли як іншу назву “критичного освоєння спадщини”, тільки з перенесенням акценту на “критичне”. “Соціалістичний реалізм в архітектурі не означає повторення стилю Парфенону чи терм Каракали, чи палаццо Пітті, а рух – на основі переробки цінностей – уперед, до інших творчих вершин.” “Реалізм – ні в якій мірі не означає повороту

до механічного запозичення мотивів класики... але рішуче засуджує зневажливе плювання у бік культурної історії людства...” [20] Така постановка питання сама по собі досить дивна. Чому, власне, реалізм повинен означати “повторення стилю Парфенона” чи “механічне запозичення мотивів класики”? Який зв’язок між вороном і конторкою?

Ще один вислів, що стосується, як і попереднє, 1935 року: “Нова техніка і новий соціальний зміст роблять неприпустимими механічне перенесення старих архітектурних форм у радянську архітектуру, як роблять це ретроспективісти, що нерідко називають себе реалістами (але “соромливо” замовчують соціалістичну природу нашого реалізму)” [21]. Тобто, ймовірна тотожність між реалізмом і ретроспективізмом не заперечується, “механічне перенесення старих форм” непридатне лише для соціалістичного архітектурного стилю.

Однак поступово, в зв’язку з поняттям “соціалістичного реалізму”, актуалізується ще одна естетична категорія – категорія правдивості. З точки зору “правдивості” – “хибності” оцінюється відповідність вигляду будинку його конструкції і призначенню, але найголовнішою, зрозуміло, є проблема правдивості образу. “Реалістична архітектура – це архітектура ідейної правди. Неправда образу, пихатість форми, зайва помпезність, різноманіття і накопичення деталей – далеко від реалізму в архітектурі” [22].

Актуалізація критерію “правдивості” породила сумнів у виправданості сприйняття класичної архітектури як своєї спадщини. Тут проблематика реалізму перетинається зі сталінським визначенням радянської культури як “національної за формою, так і соціалістичної за змістом”, висунутим ще в 1930-ому р., але дотепер застосованому лише до архітектури республік. “Архітектурна творчість у нас спирається на розквіт національних культур народів СРСР, і тому народна спадщина, класична спадщина в області архітектури розкриваються перед нами під час зростання радянської архітектури в її справжній сутності” [23]. Логічний хід, до якого вдалися в аналогічній ситуації неокласицисти початку століття – “оскільки класицизм і ампір на російському ґрунті дали прекрасні і самобутні сходи, ми можемо вважати класику національною спадщиною”, уже не спрацьовував, оскільки тепер носієм національного визнавалася тільки народна творчість, тобто традиційні промисли. На минулій у Москві виставці художніх ремесел (липень 1937 р.) було представлено досвід їх застосування в архітектурі – портали, обрамлені пластинами з хохломським розписом, чи портал кудринського різьблення “Прикордонники”. Але, очевидно, ці зразки здалися все-таки непереконливими, і експерименти з фольклорними мотивами в архітектурі 30-их рр. стали рідкісними. (Один із прикладів – станція метро “Київська”).

Вимоги, яким повинна була відповідати архітектура соціалістичного реалізму, визначилися до моменту проведення I-ого з’їзду Спілки архітекторів у 1937 р.

“Наша партія висунула для всіх мистецтв, у тому числі й архітектури, гасло соціалістичного реалізму. Це означає, що в країні соціалізму архітектура насамперед повинна бути ідейно спрямованою, вона повинна бути чіткою, ясною та зрозумілою для мас, вона повинна відображати всі побутові, економічні й політичні прагнення нашого суспільства. Ця нова ідеологія не дозволяє радянському архітекторові сліпо, по-рабськи копіювати хоча б найкращі зразки світової архітектури. Ми не можемо мати на увазі під терміном *архітектурна класика* стильові напрямки, характерною ознакою яких є наявність тих чи інших архітектурних ордерів. Архітектурний здобуток у нашому розумінні може вважатися тоді класичним, коли він є цілком закінченим, закономірним організмом, у якому загальні маси споруди цілком погоджені з внутрішніми обсягами та конструкцією” [24].

Цікаво, що як зразкові здобутки соцреалізму в архітектурі називаються радянський павільйон на Міжнародній виставці в Парижі, Палац Рад (про який завжди говориться так,

ніби він був уже здійснений) і театр Червоної Армії (який, за проектом, мав бути увінчаний фігурою червоноармійця) – тобто весь комплекс постуляційних змістів поступається місцем найпростішому розумінню реалізму, – як емблеми.

Наведене вище визначення архітектури соцреалізму, по суті, не має авторства. Його, у дещо різному трактуванні, повторюють практично усі присутні, які виступають на з'їзді. На необачну спробу Андрія Бурова посперечатися негайно відреагував голова Раднаркому Булганін: “Ви неправильно виступили, товариш Буров”, після чого він зачитав донос на архітектора і виразно нагадав про шкідницьку діяльність ворогів народу в справі будівництва й в Академії Архітектури. Процес формування офіційного погляду на архітектуру було завершено.

1. *Строительство Москвы. – 1931. – № 10. – С. 13; 2. Строительство Москвы, 1931. – № 9. – С. 23; 3. Строительство Москвы. – 1931. – № 9. – с. 4; 4. Строительство Москвы, 1932, № 3, с. 22; 5. Архитектура СССР. – 1934. – № 8. – С. 10; 6. Архитектура СССР. – 1934. – № 8. – С. 16; 7. Архитектура СССР. – 1933. – № 2. – С. 8; 8. Архитектура СССР, 1934. – № 12. – С. 9; 9. Архитектура СССР. – 1933. – № 3. – С. 25; 10. Архитектура СССР. – 1933. – № 3. – С. 21; 11. Архитектура СССР. – 1935. – № 1. – С. 31; 12. Архитектура СССР. – 1937. – № 10. – С. 10-11; 13. Архитектура СССР. – 1933. – № 1. – С. 1; 14. Архитектура СССР. – 1933. – № 3. – С. 15; 15. Архитектура СССР. – 1934. – № 2. – С. 63; 16. Архитектура СССР. – 1934. – № 8. – С. 28; 17. Архитектура СССР. – 1934. – № 6. – С. 5; 18. Архитектура СССР. – 1934. – № 6. – С. 64; 19. Архитектура СССР. – 1934. – № 6. – С. 12; 20. Архитектура СССР. – 1935. – № 1. – С. 33; 21. Архитектура СССР. – 1935. – № 8. – С. 9; 22. Архитектура СССР. – 1935. – № 5. – С. 2; 23. Архитектура СССР. – 1937. – № 10. – С. 12.*