

Віталій КОЗИНЧУК,

orcid.org/0000-0002-8518-5686

доктор філософії, член Національної спілки художників України,

доцент кафедри богослов'я

Приватного закладу вищої освіти «Івано-Франківська академія Івана Золотоустого»,

провідний науковий співробітник

Музею мистецтв Прикарпаття,

докторант

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) *br_vitalik@bigmir.net*

РАННЄ ХРИСТІЯНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ВСЕЛЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ: КАНОН І СТИЛЬ

Автор статті розглядає проблематику трансформації іконографічного канону на прикладі сакральних творів, які становлять передісторію для українського сакрального мистецтва. Особливу увагу автор звертає на напрям еволюції однієї з основних богословських категорій – канонічний образ, за допомогою якого творилися об'єкти середньовічного культового мистецтва. Описані художні твори формують основну мистецьку базу для самобутнього іконного малярства в Україні в ренесансну та барокову епохи. У науковій розвідці проаналізовано початковий етап становлення християнського мистецтва, який традиційно пов'язаний із виникненням християнського образу (ікони), представленого в катакомбах Риму. Автор статті старався передати духовний, мистецький і теологічний зміст давніх зображень. Значну частину праці займає характеристика сакрального мистецтва епохи IV–VI ст. У цій частині роботи відзначено появу монументальних розписів, що прикрашали тогочасні величні храми Візантійської імперії. На думку автора, передвісниками традиційних ікон були так звані «фаюмські портрети». У поле зацікавлення автора статті потрапляють також синайські ікони, що сягають передіконоборчого періоду. У статті наведено приклади цікавих композицій з історичної, мистецької та богословської точок зору. Особливу увагу автор звертає на проблематику іконоборчої реакції, яка в остаточному варіанті була розбита догматичними напрацюваннями отців Церкви й відомих апологетів свого часу. Описуються відомі, канонізовані Церквою, іконографічні репертуари візантійського середньовічного іконопису окресленого періоду. Високі зразки іконографічного малярства на територію Київської Русі приносять саме з Візантії, яка стала колыскою для української культури й мистецтва. У науковій розвідці згадано про іконографічні зразки, які правдоподібно використовувалися українськими майстрами для написання ікон. Автор статті згадує, що до цього часу вже був сформований іконописний канон, але аж ніяк не розвиток ортодоксальної ікони, яка на теренах Київської Русі отримує свої яскраві національні та локальні форми.

Ключові слова: ікона, Візантія, іконографічний канон, церковні розписи, образ, іконоборство, сакральне мистецтво.

Vitalii KOZINCHUK,

orcid.org/0000-0002-8518-5686

Doctor of Philosophy (Ph.D), member of the National Union of Artists of Ukraine,

Associate Professor at the Theology Department

Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom,

Leading Researcher

Precarpathian Art Museum,

Doctoral Student

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *br_vitalik@bigmir.net*

EARLY CHRISTIAN ART OF THE ECUMENICAL CHURCH: CANON AND STYLE

The author of the article considers the problems of transformation of the iconographic canon on the example of sacred works that make up the prehistory for Ukrainian sacred art. The author pays special attention to the direction of evolution of one of the main theological categories – the canonical image by which objects of medieval cult art were created. The described works of art form the main artistic base for the original iconic painting in Ukraine during the Renaissance and Baroque epochs. Scientific intelligence analyzes the initial stage of Christian art, traditionally associated with the emergence of the Christian image (icon) represented in the Catacombs of Rome. The author tried to convey the

spiritual, artistic and theological content of ancient images. Much of the work is attributed to the sacral art of the era of IV–VI centuries. This work is well-known to the appearance of monumental paintings that adorned the then magnificent temples of the Byzantine Empire. According to the author, the so-called “fayum portraits” were the forerunners of traditional icons. The Sinai icons dating back to the pre-Iconoclasm period also fall into the field of interest of the author of the article. The article also contains great examples of interesting compositions from historical, artistic and theological perspectives. The author pays special attention to the problem of iconoclastic reaction, which was finally broken by dogmatic works of the Church Fathers and famous apologists of their time. The article describes well-known, canonized, iconographic repertoires of Byzantine medieval iconography of the outlined period. High examples of iconographic paintings are brought to the territory of Kyivan Rus from Byzantium, which became a cradle for Ukrainian culture and art. The scientific exploration mentions iconographic designs that were probably used by Ukrainian craftsmen to write icons. The author mentions that by this time an iconic canon had already been formed, but not at all a development of an orthodox icon, which in the territory of Kyivan Rus receives its vivid national and local form.

Key words: icon, Byzantium, iconographic canon, church murals, image, iconoclasm, sacred art.

Постановка проблеми. Ми ставимо перед собою наукове завдання дати читачеві ґрунтовне представлення про те, як формувалися іконографічні правила у Вселенській Церкві до 1054 року. Для цього використовуємо метод схематичності й окреслюємо основні етапи розвитку іконографічного мистецтва від формування образу у Візантійській (Східній Римській) імперії. Іншими словами, варто подати основні принципи проникнення візантійського мистецтва в епоху Відродження, якої вдало зазнала також й Україна, котра займає почесне місце в розвитку світового мистецтва.

Аналіз досліджень. Формування візантійського мистецько-церковного правила (іконографічного канону) в мистецтвознавчій літературі висвітлено поверхово й неоднозначно. Певні штрихи до окреслення цієї проблематики варто шукати в науковця-теоретика та іконописця-практика Л. Успенського, який розкриває ідею походження й історичну еволюцію християнської ікони (Успенский, 1989). Для дослідження актуальними також будуть думки відомого німецького культуролога та мистецтвознавця Х. Бельтінга, який розглядає іконографічний канон і загалом християнську віру в надзвичайно широкому культурному контексті відповідно до епохи і сприятливого середовища, де себе культове мистецтво яскраво виразило (Бельтинг, 2002). Особливу увагу формуванню канонічного образу в церковному мистецтві з точки зору античності приділили мистецтвознавці О. Демус та Е. Кітцінгер. Завдяки їм доведено тісний зв'язок елліно-римської культури з візантійською через передання композиційних схем, аскетично-статичних мистецьких основ і пластичних характеристик (Демус, 2001; Kitzinger, 1977). Процес становлення християнської іконографії в наукових доробках вдало висвітлив А. Грабар (Grabar, 1968). З історичної точки зору цей автор зумів окреслити зв'язок культового мистецтва з політикою та культурою. Значну частину роздумів А. Грабар присвячує темі

іконоборства. Загалом мистецтвознавці й культурологи, які цікавилися цією проблемою, звертали увагу на складні мистецько-богословські процеси формування канонічного іконопису.

Мета статті – розглянути основні етапи формування церковного мистецтва Візантійській імперії, яка стала мистецько-культурною колицкою і взірцем для наслідування Київською Руссю.

Виклад основного матеріалу. У дослідженні ми зупинимося на естетичному змісті іконографічного канону у Вселенській Церкві, який був сформований далеко до «Великої Схизми» 1054 року.

Світ невидимий розумівся як критерій світу видимого. Ромеї (візантійці) вірили, що існує ідеальний візуальний прообраз предмета, що в будь-яких матеріальних утіленнях залишається одним і тим самим. Це ніщо інше як іконографічний тип зображення. Ця концепція є, по суті, богословсько-естетичним обґрунтуванням канонічності християнського живопису. Тому всі численні зображення однієї речі в різних матеріалах, як уважалося, повинні бути канонічними, тобто якомога наближено зберігати іконографічний тип. Такої думки притримувалися поважні богослови та знавці ікон: митрополит Еміліанос Тіміадіс, Павло Євдокімов, Сергій Булгаков, Євгеній Трубетської, Олівер Клемент, Леонід Успенський, таллінський митрополит Алексей, Йоан Меєндорф, Ніколас Зернов, Григорій Круг та ін.

Ізографічний канон початково сформувався у Візантії й утілював низку певних особливостей християнського світогляду. Метою візантійського сакрального мистецтва було не реалістичне зображення (відображення) навколишнього світу, а осягнення мистецькими засобами *supernātūrālis* (надприродного світу), існування якого стверджувало запроваджене після Медіоланського едикту 313 року Костянтином Великим християнство. Початки українського іконографічного канону варто шукати у Візантійській імперії. Ізографічні

правила допомагали втілювати в сакральному мистецтві низку істотних богословських догматів та особливостей східнохристиянського світогляду.

Таким чином, можемо виділити декілька домінуючих пунктів, із яких складаються основні канонічні елементи церковного іконопису візантійського обряду в Україні:

1. **Зображення надприродних істот** (святих, блаженних, сповідників, преподобних тощо) на українських іконах (наприклад, Ісуса Христа, Пресвятої Богородиці, апостола Павла, святителя Івана Золотоустого та ін.) повинні підкреслювати їх *supernaturalis* «божественний» маєстат, у жодному разі нереалістичний (земний), надприродний характер. Художнє *εἰκόν* святої людини на давніх українських іконах направлено на так звану «спіритуалізацію» зовнішнього вигляду особи.

2. **Трансцендентальний світ**, згідно з висновками та принципами східнохристиянської естетики, є вічним і непорушним, тому фігури євангельських сюжетів і зображення визнаних Вселенською Церквою святих на іконах повинні змальовуватися наче застиглими, статичними.

3. **Основна мета ізографічного канону** – осягнення божественної сутності речей, тому іконопис по-особливому передавав просторово-часові ефекти. Рослинний, тваринний і предметний світ тут репрезентувався по-новому, з точки зору сутності речей, а не їх *rerum* (натурального зображення).

4. **Пряма (лінійна) перспектива замінювалася на зворотну**, тому в іконах візантійського стилю відсутня єдина лінійна перспектива, яка передбачає спостереження зображених явищ з однієї точки.

5. **Пропонувалося декілька точок зору й кілька мистецьких проєкцій**. Середньовічні ізографи Київської Русі поєднували в мистецьких сакральних зображеннях декілька точок зору, робили декілька проєкцій. Наприклад, стіл на іконі зображувався так, що глядач-молільник міг бачити його площину начебто зверху.

6. **Розміри фігур на іконах передбачалися не математичним обчисленням, а лише релігійним значенням**. Тому святих зображають під дією певної «мистецької гіперболи». Так фігура Христа завжди за розмірами перевершує апостолів, пророків і всі інші роди святих.

7. **Зображення дитини на першому плані в канонічній іконі ніколи не буде більшим за зображення дорослої людини, що міститься позаду або вдалині**. Тім'я лику святих зосереджене на молільника, ніби трохи зверху, від чого чоло виглядає досить високим – мудрим. При невеликому зсуві центру лику вправо або вліво

бічна сторона лику не ховається, а залишається видимою.

8. **Фігури, на відміну від ликів святих, не пишуться з накладанням багатьох шарів фарби**, ця робота за своєю складністю більш проста й полегшена. Канонічна ікона повинна показувати для молільника тіло легким на знак переходу до вічного життя, де не діють закони цього світу, де не діють закони природи.

9. **Постать, яка фронтально стоїть або сидить**, – символ духовного спілкування зображеного з глядачем або часто в значенні «явлення» глядачеві.

10. **Жіноча постань із розпростертими руками Оранта** (від лат. *orans* – «той, що молиться») – символ материнського захисту, божого заступництва і для середньовічного слов'янина є знакам молитовного стану.

11. **Розп'ятий на хресті Спаситель або святи** – символ виправданого страждання за гріхи світу.

12. **Фігура в німбі** – ознака перебування в Царстві Небесному.

13. **Крилата фігура ангела** – символ божественного посланництва, чистоти і святості.

14. **Фігури людей із певними жестами й позами** – вираження внутрішнього емоційно-духовного стану людини.

15. **Фігура зі складеними руками в бік центральної фігури композиції** – символ молитовного предстоювання (адорування).

16. **Постать з нахиленою головою і рукою, що підтримує долонею обличчя**, – символ страждання й печалі.

17. **Фронтально зображене обличчя зі сфокусованим поглядом на глядачеві-молільнику чи поза нього** – символ духовної концентрації та самозаглиблення.

18. **Христос, Богородиця, святи (ἀγίαζω)** – «відділяти», «очищувати», «освячувати») – центральна тема іконографічного канону й загальнохристиянського світосприйняття. Людина є змістовим і формальним центром композиційного канону й основним носієм богословсько-мистецьких ідей.

19. **Композиційний центр канонічної ікони** – голова з німбом святого чи святої.

20. **Головна увага канонічної ікони приділяється виключно події**. Простір має другорядне значення.

21. **Події відтворені в канонічних іконах практично ніколи не подаються в інтер'єрі** – символ нематеріальності, позаземної трансцендентальної реальності.

22. **Домінуючих персонажів зображували виключно фронтально** – символ духовного авторитету й божественної влади.

23. *Другорядні особи* за композиційним каноном прописувалися в три чверті розвороту.

24. *Негативні персонажі* і тварини зображувалися в профіль.

25. *Основа іконографічної композиції канонічної ікони в українському еkleзіальному живописі побудована на принципах максимальної статичності і стійкості* – символ незмінної значимості й позачасовості зображуваних подій.

26. *Архітектура тла* – натяк на те приміщення, де відбувалися події біблійного характеру.

27. Кожен *предмет у композиції канонічної ікони* зображувався максимально чітко й повно в різних перспективах – прямій, паралельній і зворотній.

28. *Небо, хмари, місяць і зорі* – не є складниками ландшафту канонічної ікони. Це символіка світла (освітленості).

29. *Хмари темних відтінків* – символ невідомого, божественної могутності й закритості перед людським розумом.

30. *Гори, дерева, трави* – окремий вид декоративного канонічного письма, так званого «травного».

31. *Темні печери* – середовище відтворене темною фарбою, що символізує відсутність божого світла.

32. *Вода (ріки, струмки, потоки, моря, вододільниця тощо)* – символ божественної могутності (Пс. 147).

33. *Куці і трави* відносяться до божого творіння. На стародавніх українських іконах вони склалися з прямих рисок (пучками), наведених золотом. Із часом вони набувають найрізноманітніших форм.

34. *Царські палати малюються такими маленькими, що в них неможливо було б увійти дорослій людині.* Але не тільки кожна окрема будівля, а й усе місто представляється мініатюрним. Архітектурні споруди, які мають великі зависи, указують, що подія відбувалася всередині дому, церкви тощо завжди повинна бути лишень двовимірною, тому що третій вимір ікони – це її догматична глибина.

35. *Атрибути земної влади – корона та скипетр прийшли в канонічну ікону з католицизму,* вони ніколи не були символами влади Христа, бо сказав Сам Спаситель у Святому Письмі: «Мое Царство не із цього світу» (Ів. 18, 36). Три зірки на раменах і чолі Богородиці – символ дівоцтва Пречистої Діви Марії протягом цілого її земного життя.

36. *В іконі немає лінії горизонту,* поняття земної кулі взагалі відсутнє. Гори можуть розташовуватися вище або нижче, проте це визначається композиційними причинами. Усі предмети зображено опуклими. Ікона зображує організований і

замкнутий у собі простір священного світу Ново-завітної Церкви.

37. *До ознак канонічної ікони відносять незмінні форми одягу,* які зовсім перестають залежати від моди, часу, національного колориту.

38. *Голим, наприклад, зображено Ісуса Христа в страсних сценах* («Бичування», «Розп'яття» тощо), у композиції «Богоявлення Господнє». Також зображують святих голими в сценах мучеництва (наприклад, життєві ікони святих Григорія, Параскеви). Зображена тут оголеність – це знак повної відданості Богові. Голими й напівголими нерідко зображують аскетів, стовпників, пустинників, юродивих Христа, тому що всі вони зняли із себе старі одєжини, передали «тіла на жертву живу» (Рим. 12, 1).

39. *Є протилежність до святих – це грішники.* Грішників, як правило, теж зображують голими. Наприклад, в іконі «Страшний Суд», де люди, обтяжені гріхами, голі, горять у вогні Божої справедливості. Грішника ізограф пише голим як символ гріховності й оголеності людських прабатьків Адама і Єви, які, згрішивши, встидалися своєї нагоги, ховаючись від Бога-Отця: «Я почув Твій голос у раю і злякався, бо голий я, і сховався» (Бут. 3, 10).

40. *Згідно з давніми східноівантійськими іконописними правилами, у зображеннях зовсім забороняється анатомічна м'язистість, а також одяг святих обмежувався в сенсі осяжних людських форм.* Забороняється зображати натуральні складки із заломами; не допускається затінення та висвітлювання ікони. Преподобні праведники повинні бути з умиротвореними, безпристрасними ликами, бо святі – у цьому світі, але не від цього світу.

41. *Обов'язковим у православній іконі є німб – золоте сіяння навколо голови святого, що символізує Божественну славу.* Святині на іконах зображують одночасно і ззовні, і зсередини (екстер'єр та інтер'єр). Святі воїни на іконі стоять просто, мужньо, так вони засвідчують свою відданість Богові.

42. *В іконописному каноні зустрічаються композиції з розгорнутою історією.* До них належать житійні ікони з клеймами, у яких навколо образу святого розміщено п'ять рядів композицій, що презентують окремі важливі епізоди із життя святого.

43. *Час в ікономалярському мистецтві має умовний характер.* Він демонструє *Καιρός* – «благоприятливий момент». Тому в одній і тій же композиції може бути зображено певного святого декілька разів.

44. *Pseudoreality (умовність), ірреальність, усього зображеного виокремлюється золотим*

фоном. Золото в іконі «ізолює» святих від усього матеріального (портретного).

45. *Conservatism давнього церковного живопису мав своє теологічне обґрунтування*, оскільки іконописне малярство не відтворювало змінний і мінливий світ, а тільки вічне і непроминаюче надприродне буття.

На думку Вселенської Церкви, іконографічні канони необхідні сакральному мистецтву й відіграють домінуючу роль у його впливі на послідовників християнського віровизнання. У силу всіх обставин класичний канонічний характер українського іконопису візантійського напрямку відображав в ірраціональному містифікованому вигляді традиціоналізм середньовічних соціальних відносин, ставав церковною догмою, освячувався авторитетом християнського віровчення та пропагувався в християнських колах.

Загалом вище наведені іконографічні правила можна звести до основних семи пунктів:

1. *Зображати святих на іконах належить статично як символ постійності й незмінності в трансцендентальній реальності культового мистецтва.*

2. *Запорука молитовної зустрічі з Богом за посередництва ікон відбувається через фронтальну позу, виражений погляд і ликову неемоційність.*

3. *Божественна естетика в іконографічній програмі виражається через відсутність елементів давнього греко-римського гедоністичного вподобання. Тому тіла, як правило, повністю прикриті безліччю складок одягу.*

4. *Правила земного тяжіння та природнього ладу у візантійському іконографічному мистецтві відсутні, оскільки центр ікони знаходиться (за середньовічним розумінням) у серці самого глядача-молільника, що дає можливість медитативного молитовного споглядання.*

5. *Іконографічний канон забороняє реалістичне композиційне трактування. Ікона є завжди площинна (без глибини). Оскільки авторитетні в християнстві постаті повинні бути завжди поза простором і часом, вони знаходяться у «вічному місці».*

6. *«Деформативний вигляд» предметів, тварин, архітектурних будівель та й самих святих свідчить про тотальне відмежування «світу Божого» від «світу земного».*

7. *Застосування художнього принципу «зворотної перспективи» дає можливість для вірянина отримати покаляльний характер, бо демонструє «віддаленість людини від «ідеального світу».*

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що стосовно іконографічного мистецького канону не існує окремого зводу чи кодексу іконописного канону, прийнятого

Церквою. Згідно з догматом іконопрочитання, прийнятого на Другому Нікейському Соборі (787), найкращі зразки іконопису є вірними хранителями спадкоємності священних традицій, так званого «Церковного Передання»:

1. Християнська традиція, що склалася, і церковне Передання отримує у візантійській культурі VIII–IX ст. уже силу безперечного авторитету. Усе візантійське вважалося «канонічним» та «істинним» для інших культур.

2. Для правильного написання ікон варто дотримуватися певних умов. Такою першою умовою істинності (канонічності) іконописного твору є *перебування іконописця в Дусі Святому*. Іконописець мусить бути присутній у духовному вимірі, щоб бачити образ, його передати й зобразити. Друга умова – *теоцентричність ікони* (грец. *Τεός* – Бог і лат. *Centrum* – центр кола), тобто іконографічний канон включає людський чинник – натхнення іконописця. Ізограф пише ікону згідно з особою Бога, а не з індивідуальним суб'єктивним образом. У тому й полягає різниця православної ікони й західноєвропейської картини на релігійну тематику. Ікона є *Teocentrismo*. За словами православних отців, можемо визначити й третю умову канонічної ікони – зображення має являти *θεωσις* («перетворену у Христі» людину). Завдання іконописця – передати таїнство Божої особи, явленої в людському тілі. Тому необхідно розрізняти дидактичне зображення (релігійної тематики) і місце містичної присутності особи (ікона). Ортодоксальна ікона – це свого роду містично присутній феномен. І завершальним підтвердженням канонічності в іконописі є чудотворність – *Imago thaumaturga*. У явищі чудотворності ікони є зворотна реакція-відповідь споглядача-молільника на ікону, тобто творення «містичного» діалогу. Це є найвище сприйняття Вселенською Церквою живописного твору як місця для молитви, яке виражається як бажання творити молитву перед цим образом, особливе відчуття Божої присутності, спонукає до навернення, до віри. У цьому проявляється особливе відчуття в мистецькому творі вираження Особи, відчуття присутності Особи. Такий твір, ікону, Церква приймає як містерійне місце присутності особи Бога чи святого, у якому відобразилася Особа Божа. Тут важливо наголосити на тому, що чудотворність канонічної ікони не є заслугою самого іконописця.

3. Із церковно-мистецької точки зору іконописні правила, випрацьовані у Візантії (Східній Римській Імперії) і засаджені в культовий живопис європейських країн (у тому числі й в Україні) разом із християнством, були виправдані,

оскільки в такий спосіб ікони «розповідали» про основні богословські принципи вірним і підживлювали їхню ортодоксальну віру. Ізографічний канон, рекомендований авторитетними теологами на вселенських і помісних соборах і середньовічними майстрами, був прийнятий Київською церк-

вою разом із християнством. Іконописні правила виконували богословську догматичну й естетичну програму та допомагали візуалізувати непомилні твердження Вселенської Церкви через мистецтво. Канонічний іконопис допомагав християнам виховувати інтенсивні релігійні почуття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Издательство Западноевропейского Экзархата, 1989. 465 с.
2. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. Москва : Прогресс-Традиция, 2002. 748 с.
3. Діонісій Ареопагіт. Про містичне богословіє. Львів : Свічадо, 2018. 12 с.
4. Grabar A. Christian Iconography. A study of its Origins. Princeton : Princeton University Press, 1968. 432 p.
5. Демус О. Мозаики византийских храмов: Принципы монументального искусства Византии. Москва : Индрик, 2001. 160 с.
6. Kitzynger E. Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art 3rd–7th Century. Cambridge : Faber & Faber London, 1977. 172 p.

REFERENCES

1. Uspenskiy L. Bogoslovie ikonyi Pravoslavnoy Tserkvi [Theology icons of Orthodox Church]. Moskva : Izdatelstvo Zapadnoevropeyskogo Ekzarhata, 1989. 465 p. [in Russian].
2. Belting H. Obraz i kult. Istoriya obraza do epohi iskusstva [Icon and Cult. Iconic history before the era of art]. Moskva : Progress-Traditsiya, 2002. 748 p. [in Russian].
3. Dionisii Areopahit. Pro mistychne bohosloviie [About mystical theology]. Lviv : Svichado, 2018. 12 p. [in Ukrainian].
4. Hrabar A. Xrystyianska Ikonohrafiia. Doslidzhennia yii vytokiv [Christian Iconography. A study of its Origins]. Prinston: Prinostonska Universytetska Presa, 1968. 432 p. [in English].
5. Demus O. Mozaiki vizantiyskih hramov: Printsipyi monumentalnogo iskusstva Vizantii [The mosaic of Byzantine temple: Principles of instant art of Byzantium]. Moskva : Indrik, 2001. 160 p. [in Russian].
6. Kitzynger E. Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art 3rd–7th Century. Cambridge : Faber & Faber London, 1977. 172 p.