

УДК 787.5 (477)

Цитування:

Єрьоменко А. Ю., Єрьоменко Н. О. До проблеми перекладень та інтерпретації поліфонічних творів Й. С. Баха на бандурі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 80–85.

Yeremenko A., Yeremenko N. (2022). To the Problem of Arrangements and Interpretations of J. S. Bach's Polyphonic Works on the Bandura. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 80–85 [in Ukrainian].

Єрьоменко Андрій Юрійович,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри хореографії
та музично-інструментального виконавства
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0000-0002-4349-4288>
yeremenko.acco@gmail.com

Єрьоменко Наталія Олександрівна,
старший викладач кафедри хореографії
та музично-інструментального виконавства
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
migylevanatasha@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6038-5940>

ДО ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДЕНЬ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ Й. С. БАХА НА БАНДУРІ

Мета роботи – окреслити особливості перекладень і виконавської інтерпретації поліфонічних творів Й. С. Баха на бандурі. **Методологія** дослідження базується на системному аналітичному підході з виокремленням музично-історичного, етимологічного, текстологічного, семантичного та жанрово-стильового музикознавчих методів. **Наукова новизна** полягає у виявленні методичних засад для підготовки виконавця-бандуриста та характеристики впливу поліфонічної фактури на розвиток віртуозності бандуриста, його художньо-образного мислення шляхом опанування багатства композиторського письма в перекладенні для бандури творів Й. С. Баха. **Висновки.** Найважливішим при виконанні та перекладенні є саме стиль Й. С. Баха, що пов'язаний зі специфікою його художнього мислення, яке формує та розкриває розуміння музики.

Ключові слова: бандура, перекладення для бандури, виконавська інтерпретація, поліфонічні твори.

Yeremenko Andrii, Candidate of Art, Senior Lecturer of the Department of Musical Instrumental Performance, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenka; Yeremenko Nataliya, Senior Lecturer of the Department of Musical Instrumental Performance, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenka

To the Problem of Arrangements and Interpretations of J. S. Bach's Polyphonic Works on the Bandura

The purpose of the article. To designate the features of arrangements and perform interpretation of J. S. Bach's polyphonic works on the bandura. **The methodology** of the research is based on a systematic analytical approach with the allocation of musical-historical, etymological, textological, semantic, and genre-style musicological methods. **The scientific novelty** consists in revealing the methodological foundations for training a bandura player and characterizing the influence of polyphonic texture on the development of the bandura player's virtuosity, his artistic and figurative thinking. by mastering the richness of the composer's writing in the arrangement for the bandura of the works of J. S. Bach. **Conclusions.** The most important in the performance and arrangement is the style of J. C. Bach, which is associated with the specifics of his artistic thinking, which forms and reveals the understanding of music.

Keywords: bandura, arrangements for bandura, performing interpretation, polyphonic works.

Актуальність теми дослідження. В умовах духовного та національного відродження бандурного мистецтва в Україні у 1950-ті роки розпочався новий етап розвитку його академічного напрямку. Перехід бандурного виконавства до нової якості, що відбувся із залученням його до сфери професійно-академічної музики в українському музикознавстві, мав цілком природне осмислення і був глибоко

мав цілком природне осмислення і був глибоко обумовлений особливостями самого інструмента в аспекті його соціокультурного призначення.

Проблема репертуару завжди була актуальною, але в умовах нового часу він набуває іншої якості, а отже, й нових принципів та підходів, щодо його добору. З розвитком виконавської техніки репертуар

ускладнюється, найвищі показники виконавської майстерності пов'язані з опануванням поліфонічних творів, зокрема Й. С. Баха.

Аналіз досліджень та публікацій дає змогу зазначити, що протягом двох останніх століть у розвитку європейської музики не знаходимо такого розмаїття інтерпретаторських підходів, як трактовка музичних творів Й. С. Баха. З часу повного видання «Добре темперованого клавіру» (Цюрих, близько 1800 р.), і до другої половини ХХ століття виникло понад п'ятдесят різноманітних редакцій цього циклу. Їх умовно розділяють на три групи:

1) редакції, автори яких ставили перед собою за мету найбільш досконале, текстологічне відтворення прелюдій та фуг (Г. Бішоф, Г. Келлер, Ф. Кроль);

2) редакції аналітично-роз'яснювального характеру (до них частково відноситься редакція Б. Муджелліні, партитурне видання Штаде, вибрані прелюдії та фуги з їх детальним гармонічним аналізом та кольоровим забарвленням в друці окремих структурованих елементів у редакції Бекельмана);

3) редакції, покликані закріпити власну виконавську інтерпретацію (К. Черні, К. Таузіг, Е. д'Альбер, Ф. Бузоні, Б. Барток).

Мета статті – визначити специфіку перекладень та інтерпретацій поліфонічних творів Й. С. Баха на бандурі.

Виклад основного матеріалу. Музична творчість Й. С. Баха все частіше стає невід'ємною та важливою складовою репертуару виконавця-бандуриста. Перекладення класичних перлин клавірного мистецтва складають значну частину репертуару у навчальному процесі. Головним принципом, на який спиралися автори при перекладенні «ДТК» Й. С. Баха для бандури, стали редакції відомих виконавців Б. Муджелліні, К. Черні та Ф. Бузоні.

Звернімося до редакції К. Черні, рік її видання (1837) відноситься до епохи вже романтичного стилю виконання. Автор зазначає, що всі зроблені їм темпові, артикуляційні та динамічні позначки ґрунтуються на виконанні прелюдій та фуг його вчителем – Л. Бетховеном. Він вказує, що його праця над «ДТК» продовжувалась протягом тридцяти років, тому, розглядаючи редакцію у якості типового зразка «романтизованого» Й. С. Баха, не потрібно робити однозначних висновків. Л. Ройзман писав, що К. Черні інтерпретував клавірну музику Й. С. Баха в дусі мендельсонівського

сентименталізму [4]. Аналогічного погляду дотримувались у своїх працях Г. Коган, А. Ніколаєв, Я. Мільштейн.

Для практики сучасного виконавства кожному редакцію треба трактувати, по-перше, з урахуванням історичних умов тієї епохи, в яку жив редактор (у цьому контексті це К. Черні), а по-друге, з розумінням спроби «приспосовання» циклу «ДТК» до фортепіанного музикування першої половини ХІХ століття.

Редакціям К. Черні були притаманні подовжені *crescendo* і *diminuendo*, покликані виконувати додаткові функції, зокрема поступове зростання гучності, що відповідає за відповідне ведення теми в експозиціях фуг (C-dur, c-moll, cis-moll, d-moll, Es-dur, G-dur, g-moll, As-dur, h-moll). У багатьох випадках принцип кресцендуючого експонування теми у різних голосах охоплює ряд її проведень протягом всієї фуги, як прояв форми «другого плану», де спостерігаються розділи, що відокремлюються один від одного раптовою зміною *forte* – результат попереднього динамічного розвитку та *piano* – початок розвитку наступного, наприклад: трьохчасна фуга g-moll.

У редакції К. Черні «ДТК» яскраво окреслено бетховенські динамічно-артикуляційні засоби виразності, численні акценти, *sforzando* (прелюдії a-moll, gis-moll, e-moll з першого тому), контрастні співставлення *forte* і *piano* (фуга D-Dur-Allegro moderato, прелюдія C-Dur-Allegro).

Проаналізувавши багато творів, можемо зробити висновок, що принцип «співочого» фортепіано (за Я. Мільштейном) К. Черні використовував відповідно до бетховенського розуміння *legato*, що часто було головним засобом відображення тривалого та поступового шляху звукових і музично-змістовних вершин. У заключних тактах багатьох частин «ДТК» типовим, за окремими винятками, є прийоми *diminuendo* е *rallentando*, всупереч єдності *crescendo* е *rallentando*, притаманній логіці бахівського кадансування.

Отже, редакція К. Черні насичена яскравими контрастами, подовженими динамічними підйомами та раптовими ритмічно-акцентованим вторгненнями [4].

К. Черні як досвідчений педагог ХІХ століття доповнив бахівський текст вказівками щодо характеру музики і темпу її виконання (за метрономом), щодо динамічних відтінків, артикуляції та аплікатури – всім, що на його погляд, потрібно учням. К. Черні

аргументував свої рекомендації, вказуючи, що запозичив їх від Л. Бетховена.

Проте, з погляду сьогодення, цілком очевидно, що К. Черні трактував твори Й. С. Баха за течіями свого часу – нормами ранньоромантичної фортепіанної музики з її контрастними почуттєвими настроями, схильними до патетики й сентиментальності, контрастними темпами та динамічними відтінками.

Редакція К. Черні – видатного фортепіанного педагога свого часу, з посиленням на бетховенські традиції, здобула широку популярність у ХІХ столітті та зберегла свої позиції і до наших днів.

Редакція Б. Муджеліні має особливості, застосовується ідеал широко-планового виконавства, що передається за допомогою legato. Характерна ознака виконавського редагування нотного тексту муджеллінівської редакції – довгі ліги, кінці яких часто накладені одна на одну. При такій одноманітності артикуляції, нюанси фразування Б. Муджеліні передає за допомогою відтінків гучності – хвильової динаміки, хоч і не так деталізованої, як у К. Черні. Редакція Б. Муджеліні має оригінальну аплікатуру: для legato він відроджує старовинні прийоми перекладання довгих пальців через короткі і поєднує цей прийом з усіма здобутками сучасних прийомів аплікатури на фортепіано.

Ф. Бузоні у своїй редакторській роботі ставив інші завдання, виступаючи проти романтичної чутливості К. Черні. Приймаючи за ідеал мужнього, суворого, величавого Й. С. Баха, він поклав в основу, специфічно органне могутнє звучання. Ф. Бузоні пропонував масштабну інтерпретацію, спрямовану на монументальне розкриття цілісної форми твору, задля чого відстоював терасний принцип застосування гучності звука великими пластами і дотримування стійкості ритморуку без рубатних агогічних відхилень. Не менш важливою, ніж архітектоніка, була для Ф. Бузоні індивідуалізація інтонаційного розвитку мелодичних ліній у поліфонічній фактурі. Для її реалізації піаніст застосовував у своїх редакціях різноманітну та деталізовану артикуляцію.

Музика Й. С. Баха була для Ф. Бузоні однією з найважливіших у фортепіанному мистецтві. Він трактує її як універсальну, вищу школу фортепіанної гри, що виховує на матеріалі не тільки глибоке розуміння музики і поліфонічну майстерність, але й найрізноманітніші технічні навички і прийоми

гри. Однак, спрямованість редакції Ф. Бузоні проти романтичної течії привела окремих піаністів до певних перебільшень, на що вказує дослідник Н. Кашкадамова. Так, виступаючи проти легатності при виконанні творів Й. С. Баха, Ф. Бузоні проголосив non legato основним прийомом фортепіанної гри і закликав відмовитися від «співу на фортепіано» [4].

Аналіз редакцій, їх розмаїття підтверджує думку щодо великого зацікавлення виконавцями на різних інструментах творчістю Й. С. Баха. У цьому контексті баян справедливо займає чи не найперше місце по виконанню поліфонічних творів Й. С. Баха серед всіх народних інструментів, адже цьому всіляко сприяє сама специфіка інструмента.

Тому перш ніж перейти до розгляду принципів перекладення для бандури вважаємо за доцільне звернутися до основних принципів цього процесу, які систематизував М. А. Давидов у праці «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна», щоб відтворити точне розуміння та своєрідну інструментальну інтерпретацію твору композитора, а також глибоке і всебічне знання специфіки інструмента [5].

Поняття перекладення музичних творів подібне до поняття літературного перекладу з однієї мови на іншу, де буквальний переклад значення окремих слів може спричинитися до викривлення загального змісту.

На думку М. А. Давидова, автор перекладення повинен мати композиторські здібності, бути виконавцем-інтерпретатором, глибоко і всебічно знати можливості інструмента. Приступаючи до перекладення, треба усвідомити необхідність застосування тих чи інших прийомів у комплексі засобів музичної виразності й інструментального втілення музичного твору.

Як зазначає автор, у кожному музичному творі є такі компоненти, які не можуть змінюватися під час перекладення – це *мелодія* (мелодія – основний виразник ідейно-емоційного образу) у її інтонаційно-ладовій єдності, *гармонія* і *структура* твору. Загалом у поліфонії всі голоси рівні і однаково важливі, а ритмічні і мелодичні моменти постійно переходять з одного голосу в інший, що ускладнює процес перекладення поліфонічних творів.

М. А. Давидов зазначає такі принципи перекладення для баяна:

збереження стилєвих та жанрових рис оригіналу у нових тембрових умовах при неминучій модифікації фактури, реєстрових

співвідношень, а часто – і штрихів. Прагнення досягти гарного звучання перекладення не повинно заводити його автора у світ образів, далеких від оригіналу. Необхідно, зберігаючи ідею твору, переосмислювати засоби її втілення;

максимальне наближення фонічного звучання перекладення до звучання оригіналу при новій тембровій якості і техніці виконання;

відповідність викладу специфіці баяна. Цей принцип здійснюється за допомогою таких прийомів: досягнення потрібних динамічних ефектів при ущільненні або розрідженні музичної тканини, переосмислення штрихових позначень оригіналу, розшифрування педалізації засобами баяна, перетворення елементів фактури, поліфонізація тканини тощо;

зручність виконання твору, яка дає змогу зосередити основну увагу на реалізації виконавського плану. Зручним слід вважати виклад музичного матеріалу, який відповідає конструктивним особливостям баяна, природним рухам рук, індивідуальним можливостям виконавця, а також сучасному рівню техніки та культури виконавства [5].

Спираючись на основні принципи перекладень для баяна, спробуємо сформулювати та систематизувати принципи перекладення для бандури.

Проаналізуємо Прелюдію В-Dur із першого тому «ДТК» Й. С. Баха через призму інтерпретації перекладувача та виконавця. Саме ця прелюдія зацікавила нас своєю гамофонно-гармонічною фактурою, яка відповідає технічній специфіці бандури.

Тут ми користуємося уртекстом та редакцією Б. Муджеліні (яка, на наш погляд, є найбільш наближеною до уртексту).

Частина мелодичної лінії (такти: 4, 5, 9, 11, 13–18), що виконується лівою рукою на фортепіано, доцільно перенести в праву руку бандуриста, для відповідності логіці мелодичної структури. Специфічне положення лівої руки та її багатофункціональне використання породжують аплікатурні незручності, обмеженість рухів та відсутність візуального спостереження. Вигнута у зап'яному суглобі рука та віялоподібне розташування пальців не дозволяють використовувати пальцьові рухи без зміни положення кисті, що унеможливає основний спосіб звуковидобування на бандурі – щипок. При грі лівою рукою бандурист користується прийомом удару, тому при виконанні даної прелюдії у лівій руці

проводимо мелодичну лінію – staccato. Проаналізуємо цей штрих.

Як зазначає Я. Мільштейн, у Й. С. Баха трапляються різновиди staccato – важке та легке. Крапка над нотою, в розумінні автора, спонукає уявлення pizzicato струнних. На бандурі специфічність положення лівої руки виконавця сприяє відтворенню цього прийому біля кілка. Тут менша амплітуда коливання струни, що веде до швидкого затухання звука.

При застосуванні харківського способу гри, протягом майже всієї прелюдії виконавець бандурист повинен балансувати гучність звука між лівою та правою руками, щоб не порушувалась логіка відтворення мелодичної структури. Зазначимо, що принцип дотику рук до струн різні: правою рукою торкаємося струни посередині, лівою – до крайньої її частин. Виходячи з цього, амплітуда коливання середньої частини струни після її дотику більша за амплітуду коливання крайніх її частин, тому струна має найбільш яскраві динамічні, тривалісні та темброві виявлення, в залежності від способу контактування, ступеня занурення та звільнення.

Для тембрової єдності лівої та правої рук потрібно врівноважувати силу звуковидобування, застосовуючи нігтьовий та комбінований способи контактування зі струнами. Для досягнення однакової сили звука на струнному звукоряді при грі обома руками необхідно застосовувати більшу силу для подолання опору більш пружних струн.

Отже, бандурист-виконавець має пам'ятати, що на формування тембрових, динамічних та тривалісних характеристик бандурного звука впливають такі важливі фактори як контактування зі струною, сила тиску на струну, характер атаки та місце дотику до струни.

Для вирішення проблеми, що виникає при незручному видобуванні хроматизмів у перекладенні, намагаємося встановити і точно вказати перемикання важелів в окремих тактах, що значно полегшить процес гри. Виконавець повинен вміти концентруватися та вільно володіти технікою перемикання.

У висхідному русі мелодичної лінії, рекомендуємо застосовувати спосіб вагової гри. Поняття “вагова гра” вперше введено у фортепіанну методику Р. Брейтгауптом і означає економію м'язової енергії пальців та кисті за рахунок використання ваги вище розташованих частин руки.

Н. Брояко у своїй монографії «Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста» зазначає, що «вагова гра в пасажній техніці –

підкреслене, динамічно наповнене, щільне (монолітне) звучання легато або портаменто» [2]. Чітке атакування створюється завдяки блискавичним, відсікаючим щипкам пальців (у висхідних пасажах домінуюча роль надається першому пальцю та веденню руки).

Застосовуючи такий вид пальцевої техніки, виконавець опановує надійність, впевненість, напрацьовуючи автоматичність рухів. Що стосується арпеджіо у сімнадцятому такті прелюдії, то близьке (компактне) розташування струн на бандурі всіляко сприяє зручності його виконання. В нашому перекладенні арпеджовані акорди виконує права рука, відштовхуючись від баса, у лівій руці.

При виконанні довгого арпеджіо основною складністю є зміна позиції руки, що застосовується шляхом пересування та підкладання пальців. При виконанні цього прийому необхідне вільне функціонування руки і еластичність допоміжних рухів кисті й передпліччя, а також своєчасна підготовка пальців до нових позицій.

У передостанньому такті маємо мордент. Проаналізуємо його виконання. За своєю мелізматичною формою мордент є оберненим тричленним пральтрилером (нижня допоміжна нота між двома основними замість верхньої). Питання, пов'язані з розшифровкою та виконанням бахівських орнаментальних позначень, становлять не аби яку проблему для сучасного виконавця. Орнаментация – це сфера імпровізаційної активності клавіриста. Й. С. Бах власноруч вписав у «Клавірну книжечку Вільгельма Фрідемана Баха» (1720) табличку розшифрування мелізмів, таким чином залишивши зразок своїх побажань не тільки для сина, але й для майбутніх поколінь інтерпретаторів [7].

У передостанньому такті Б. Муджеліні випишує розшифрування орнаментального позначення (мордента). Бандурист, виконуючи цей мордент, має враховувати бандурну специфіку звукоутворення і звуковидобування. Насамперед це стосується співставлення динаміки мелодичних тонів, що входять до складу цієї прикраси. При виконанні мордента бандуристу потрібно досягти вагомості атаки, яка створюється тенутністю та динамічною активністю атаки першого тону мелізма.

Кожне перекладення для бандури вимагає від сучасного виконавця бандуриста відповідних практичних навиків, творчих здібностей, володіння комплексом теоретичних знань.

Перш ніж перейти до систематизації прийомів перекладення «Добре темперованого

клавіру» Й. С. Баха для бандури зазначимо, що повного перекладення цього циклу не існує. Окремі перекладення увійшли до навчально-педагогічного та концертного репертуару, зроблені знаними виконавцями-бандуристами: С. Баштаном, О. Верещинським, О. Герасименко, Л. Коханською, Я. Пухальським, П. Чухраєм та ін.

Висновки. При перекладенні клавірних творів для бандури повинні враховуватися такі фактори:

зручність виконання, з урахуванням специфіки конструкції інструмента;

незручність спектру огляду приструнків і цілковита відсутність огляду робочого діапазону басів;

незручність видобування хроматизмів на рівні основного (нижнього) ряду струн, що призводить до необхідності стрибків на допоміжний (верхній) ряд;

специфіка роботи лівої руки бандуриста, поліфункціональна – тримання інструмента, регулюючи кут нахилу корпусу бандури та робота пальців на струнному звукоряді як на басах, так і на приструнках, а також перемикування важелів;

при перекладенні прелюдій та фуг із «ДТК» Й. С. Баха для бандури слід уникати ускладненої фактури, що не відповідає виконавським можливостям інструмента, адже основне навантаження припадає на праву руку, що виконує тему та частину гармонії.

Перелічені ознаки, на наш погляд, вельми суттєві в процесі перекладення поліфонічних творів для бандури. Провідним тут є осмислення звуковидобування, що є надзвичайно актуальним у творчовиконавському процесі. Без оволодіння культурою звуковидобування, на інструменті неможливо досягти виразного, професійно-довершеного виконання та найповнішого відтворення художнього змісту музичного твору. Умовою його є підключення власної уяви, якій притаманна варіантність виконавських реалізацій, адже природа виконавства співтворча з композитором.

Бандурист-виконавець має розуміти, що активізація виконавської практики є особливістю сучасного етапу опанування спадщини Й. С. Баха. Найважливішим при виконанні або перекладенні є стиль Й. С. Баха, пов'язаний зі специфікою його художнього мислення, яке формує та розкриває розуміння музики.

Перекладення поліфонічних творів, значно збагатить бандурний репертуар та принесе безсумнівну користь виконавцям. Саме перекладення творів Й. С. Баха стають

важливим фактором у формуванні школи академічного бандурного виконавства. В свою чергу, виконавець повинен намагатися розкрити виразові, віртуозні можливості інструмента. А для цього треба пам'ятати, що йти до Й. С. Баха потрібно протягом усього життя, тільки тоді можна наблизитися до розуміння краси й величі його музики.

Література

1. Баштан С. В., Омельченко А. Ф. Школа гри на бандурі : навч. посіб. Київ, 1984. 112 с.
2. Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста : монографія. Івано-Франківськ, 1997. 148 с.
3. Кальмучин-Дранчук Т. Інструментально-стилістичні аспекти клавірної бахіани ХХ ст. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2006. №58. С. 120–130.
4. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст. : навч. посіб. Тернопіль, 1998. 299 с.
5. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна : навч. посіб. Київ, 1977. 119 с.
6. Ройзман Л. Карл Черні і його редакції клавірних творів Й. С. Баха : навч. посіб. Москва, 1940. №10. С. 62–68.
7. Тітовіч В. Клавірна музика Й. С. Баха. Питання інтерпретації : навч. посіб. Київ, 1996. 116 с.
8. Яницький Т. Й. Музичне мислення в системі перекладення-транскрипції музичних творів для бандури. *Науковий вісник Одеської державної*

музичної академії імені А. В. Нежданової. 2012. №16. С. 442–452.

References

1. Bashtan, S., & Omelchenko, A. (1984). School of bandura playing: a textbook. Kyiv, 112.
2. Broyako, N. (1997). Theoretical aspects of bandura performance technique: monograph. Ivano-Frankivsk, 148.
3. Kalmuchyn-Dranchuk, T. (2006). Instrumental and stylistic aspects of the piano bahiana of the twentieth century. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*, 58. 120–130.
4. Kashkadamova, N. (1998). The art of performing music on keyboard and string instruments (clavichord, harpsichord, piano) XIV–XVIII centuries: textbook, Ternopil, 299.
5. Davydov, M. (1940). Theoretical foundations of translation of instrumental works for accordion: a textbook. Kyiv, 1977, 119.
6. Roizman, L. Carl Czerny and his editions of piano works by JS Bach: a textbook. Moscow, 10, 62–68.
7. Titovich, V. (1996). Piano music by JS Bach. Questions of interpretation: a textbook. Kyiv, 116.
8. Yanitsky, T. (2012). Musical thinking in the system of translation-transcription of musical works for bandura. *Scientific Bulletin of the Odessa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova*, 16, 442–452.

*Стаття надійшла до редакції 21.05.2022
Отримано після доопрацювання 25.05.2022
Прийнято до друку 05.06.2022*