

Цитування:

Шпак Г. С. Основи теорії хорового диригування як співвідношення творчості регента і хормейстера в одній особі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 239–244.

Шпак Галина Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства,
професор Одеської національної
музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0001-8866-3236>
galina.shpak425597@gmail.com

Shpak H. (2024). Fundamentals of the Theory of Choral Conducting as a Relationship of the Creativity of Regent and Choir Master in one Person. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 239–244 [in Ukrainian].

ОСНОВИ ТЕОРІЇ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ ЯК СПІВВІДНОШЕННЯ ТВОРЧОСТІ РЕГЕНТА І ХОРМЕЙСТЕРА В ОДНІЙ ОСОБІ

Мета роботи – визначення основ смислотворення диригентським жестом регента і хормейстера згідно специфіки управління хором в церковно-прикладній і концертно-художній сферах виявлення вказаної спеціалізації, на основі знань про можливості в цьому плані корифеїв одеської хорової школи в особах К.Пігрова, Д.Загрецького, Л. Бутенко та інших знаних її представників. **Методологічна основа** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, компаративно-герменевтичні і культурологічні пролонгації інтонаційності в працях Д. Андросової, Т. Веркіної, О. Козаренка, І. Котляревського, І. Ляшенка, Лю Бінцяна, О. Маркової, О. Муравської, О. Соколової, Г. Шпак, В. Шульгіної, ін., із застосуванням науково-дослідницьких методів: мистецтвознавчо-аналітичного, описово-історичного, культурно-регіоністичного, релігійнознавчого, інтелектуально-біографічного визначення, ін. **Наукова новизна** роботи визначається тим, що вперше в Україні і поза нею виконавські відкриття названих великих представників одеської хорової школи стали предметом аналізу в конкретиці осмислення окремих прийомів, стильових знахідок, виокремлення регентської складової хормейстерського надбання за функцією смислового ядра виконавської виразності управління хором. **Висновки.** Вперше в українському музикознавстві чітко проведена розрізняюча риса між саме регентським і хормейстерським загалом принципом хорового диригування, з огляду на прикладний характер першого, але того, що зазначає генезис і атрибуцію хорового вокалу як спеціального смислу вираження ідеальних настанов людського світогляду, тоді як художня значущість живить хормейстерську роботу як у храмі, так і в концертно-театральній сферах. Також виділені «інструментальні» важелі хормейстерської діяльності як налагодження «інструменту» хорового багаторівнево ритмізованого звучання - і саме вокально-«мовленнєвий» пласт. З них перше тримається на мінімальній жестикуляції диригента, тоді як другий потребує певної пластичної виразності рухів рук, але минаючи самозначущість того «ручного балету», який в певних умовах заважає інтонаційній точності звуковираження. Вперше піднято питання щодо інтонаційної продуктивності звукоподання диригента на рівні тренажу і виступу підготовленого майстром хора.

Ключові слова: хорове диригування, виконавський стиль, регентський стиль, хормейстерський стиль диригування, музичний стиль.

Shpak Halyna, Candidate of Art Studies, Professor, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Fundamentals of the Theory of Choral Conducting as a Relationship of the Creativity of Regent and Choir Master in one Person

The purpose of the work is to determine the foundations of meaning-making by the conducting gesture of the regent and choirmaster according to the specifics of choir management in the church-applied and concert-art spheres of identifying the specified specialisation, based on knowledge about the possibilities in this regard of the luminaries of the Odesa choral school in the persons of K. Pihrov, D. Zahretskyi, L. Butenko and other well-known representatives. **The methodological basis** is the intonation approach of the school of B. Asafyev in Ukraine, comparative-hermeneutic and cultural prolongations of intonation in the works of D. Androsova, T. Verkina, O. Kozarenko, I. Kotliarevsky, I. Liashenko, Liu Binjan, O. Markova, O. Muravska, O. Sokolova, H. Shpak, V. Shulhina, with the use of scientific and research methods: art history-analytical, descriptive-historical, cultural-regionalist, religious studies, intellectual-biographical definition. **The scientific novelty** of the work is determined by the fact that, for the first time in Ukraine and abroad, the executive discoveries of the named great representatives of the Odesa choral school became the subject of analysis in the specifics of the understanding of individual techniques, stylistic findings, the separation of the regent component of the choir master's heritage according to the function of the semantic core of the executive expressiveness

of choir management. **Conclusions.** For the first time in Ukrainian musicology, a distinguishing feature has been clearly drawn between the regent and choirmaster general principles of choral conducting, taking into account the applied nature of the former, but that which marks the genesis and attribution of choral vocals as a special meaning of expressing the ideal guidelines of the human worldview, while the artistic significance nourishes the choirmaster's work both in the temple and in concert-theatrical spheres. The "instrumental" levers of the choir master's activity as the adjustment of the "instrument" of the choral multi-level rhythmic sound are also highlighted – and the vocal-"speech" layer in particular. The first of them relies on the conductor's minimal gesticulations, while the second requires a certain plastic expressiveness of hand movements, but bypassing the self-importance of that "hand ballet", which under certain conditions interferes with the intonation accuracy of sound expression. For the first time, the question was raised about the intonation performance of the conductor's sound presentation at the level of training and performance of the choir master.

Keywords: choral conducting, performing style, regent style, choir master's conducting style, musical style.

Актуальність дослідження зумовлена потребами виконавської діяльності, яка для одеської хорової школи практично-творчо трималася на безпосередній спадкоємності майстрів, що переймали навички роботи «з перших рук» роботи самого К. Пігрова і його найближчого оточення. Однак останнє, вважаючи на природний процес життєвої кінцевості діяльності носіїв хорової традиції, теоретичне забезпечення якої задовольнялося теоретично-прикладною конкретикою порад і вказівок щодо виразних моментів певних творів, на рівні опосередкованого засвоєння отриманих накопичень і узагальнень, тим більше, у випадку долучення до нового репертуару, привнесеного життєвими потребами долучення до «поклику часу» сьогодення, потребує більш фундаментального і глибокого вивчення заради репертуарної трансплантації хорового колективу одеської творчої школи. В межах національного цілого роботи представників мистецтва України регіональний здобуток Одеси як спадкоємиці найкрупнішого центру публікації духовної літератури і православної традиції в першу чергу – в хоровій діяльності потрібен підкріпитися розробками теорії православного церковного хорового співу, який, в силу історичних обставин, живив і тримав специфіку хорової традиції нашого міста. Маємо певні накопичення описів діяльності певних митців хорової діяльності Одеси (див. публікації [3; 4; 6, 146–153]), однак в них брак аналізу теоретичних застав диригування у співвідношенні із конкретикою прийомів і дидактичних формул, виданих корифеями хорової диригентської справи названого міста.

Мета роботи – визначення основ смислотворення диригентським жестом регента і хормейстера згідно специфіки управління хором в церковно-прикладній і концертно-художній сферах виявлення вказаної спеціалізації, на основі знань про можливості в цьому плані корифеїв одеської хорової школи в особах К. Пігрова,

Д.Загрецького, Л. Бутенко та інших знаних її представників.

Диригентська сторона роботи регента і хормейстера від начал була допоміжною в управлінсько-практичній діяльності регента як вихідній в європейських умовах для становлення хормейстерського діла. Бо храмова специфіка співу, причому, відначально соборного, спиралася на спільне у звуковиявленні індивідів, тобто все підкорялося ритмізації як способу успільнювання суб'єктивних тяжінь – заради досягнення аскези вокальності у співацькому самовираженні віруючих. Видатний хормейстер Одеси і України, Л. Бутенко, любив повторювати: спочатку було не слово, а був ритм. Уточнюємо епістимологію названого явища першісності: коли звертаються до першісності слова, то зазначають це великою літерою, як синонімізованого із зазначенням Бога, бо йдеться про першослово як ритуальний акт. А він, за переконанням фольклористів (див. у Ф. Топорова), складав синкрезу мовлення-музики-міфу-пластики, саме синкретизм яких тримався на ритмічній впорядкованості виявлення тих першоякостей майбутніх самостійних родів культурної, тобто культом народженої діяльності.

Нагадуємо, що вокал – це позбавленість у співі мовленнєвої експресії, яка виступає зайвою у храмовому спілкуванні, що підлягає усвідомленню того, що є вищим, досконалішим і могутнішим, ніж це спроможна виявити людська фізична активність. У храмовому співі накопичується енергія, виток якої Отці церкви вбачали в сутності Бога, формулюючи: Бог – це енергія [2, 70], при цьому розуміючи енергію як силу, що не потребує маси у своєму виявленні (відомим є народне прислів'я: Бог палкою не б'є). І таке накопичення енергії не спиралося на фізично-тілесне «набирання» - відомо, що знамениті ченці-воїни, які виступали зачинателями історичних битв, перед таким вирішальним бойовищем строго постилися, тобто робили дещо протилежне буттєвому

уявленню про «зібрання енергійності», яке ще з часів язичницької Античності підкорялося принципу «гармонії тілесного й духовного» («здоровий дух у здоровому тілі»). Однак практика віросповідальної активності засвідчує, що духовна енергія подає дивні приклади «негармонійності» співвідношення фізичного й ідеального в певній особистості, що особливо наочно проявляється у музичній діяльності, співочій в першу чергу.

Величний дар К. Пігрова, видатного засновника одеської хорової школи, дозволив йому сформулювати таке висловлення: регенство – це стиль життя. І за цією формулою стоїть досвід «пісельників» від часів Київської Русі, коли церковні півчі у способі життя, спілкування, пластиці рухів і сумирній красі пози співу наслідували церковнослужителів як таких, більше того, демонстрували «ангелоподобу» за здатність віддзеркалювати ангельський спів, який символізував райську вічність і вишукано-ідеальне оточення Бога. Виходячи з тих історичних уявлень, К. Пігров із знанням діла наставляв своїх вихованців: «щоб чисто співати, треба жити чисто».

В цьому висловленні закладене дещо протилежне театральності, де констатується, що тільки поганий актор «плутає сцену й життя». Дійсно, установлення парціальної психології засвідчують «порційність» розподілу енергії митця між різними спеціалізаціями у межах загальномузикантського оснащення. Як показали спостереження, композитор і виконавець в одній особі, навіть якщо це конгеніальне зіставлення (див. фігури Б. Бартока, С. Рахманінова, Ж. Енеску тощо), демонструють різні стильові показники мислення у цих найближчих видах діяльності (про це спеціально у роботах О. Маркової і Д. Андросової [1, 11–71; 3, 72–73, 119]).

Однак церковне мистецтво, як це узагальнив К. Пігров, має інші підходи: тут стиль життя і образ у вираженні принципово доповнюють одне одного і, в ідеалі, збігаються. Це, між іншим, цікаво демонструють певні артистичні особистості, яких виділяють глядачі-слухачі як «майстрів одного образу» і котрі, фактично, у всіх ролях «грають самих себе». Це інтелектуалізм кінематографічного дару І. Смоктуновського, юнацького захвату Ж. Філіппа, жіночого ліризму у скрипковому виконавстві А.-С. Муттер, строгого Служіння у співацькому вираженні І. С. Козловського, краща роль якого Юродивого з «Бориса» М. Мусоргського, виявила чернецьке устремління, що стало його юним і щирим

вибором, але зміненим на послідовне співацьке втілення Етосу у всіх ролях, до яких торкався його дар ліричного (церковного генетично) тенора.

Тож не «плутанина сцени і життя», як у театральності-світському діянні, але православне Обоження бутійної світськості вивело Пігрова на ототожнення ним ознак побутової поведінки і церковно-співацької діяльності. А те, що у цілому артистична діяльність потребує від носія тої спеціальності певної проаскетичної стриманості і радісної невтомності у роботі над вдосконаленням своїх вмінь – це засвідчують усі, хто мав щастя спостерігати Майстра у процесі репетиційної і взагалі «чорнової», позасценічної роботи, яка сама по собі була смыслом і радістю його діяльності. Згаданий вище Л. Бутенко, учень найталановитішого учня Пігрова – Д. Загрецького, однак той, що мав можливість безпосередньо контактувати з робочим ритмом К. Пігрова, в буття ним головним диригентом Одеського оперного театру, коли той ще не мав звання національного і привілеїв оплати працівників, представляв із зовсім неповним складом хору театру дивні вистави, що трималися саме на хороших сценах. І один із способів цієї активізації можливостей хору – розспіванки не тільки на півтонових, але й чвертьтонових послідовностях.

Ця ретельна, що комусь здавалася «надмірною» праця над якістю інтонування виходила із саме регентської роботи, в якій акторський «балет рук» диригента (це буває вражаючим для публіки, але самій хоровій роботі може навіть і заважати) не займав спеціальної уваги Пігрова. Це у нього Бутенко спостерігав спеціальну увагу до ритмодинаміки, яка устанавлювалася через відчуття ритмо-пульсації і диригента, і хоровиків-співаків. Констянтин Констянтинівич розробив численні вправи для удосконалення ритмічного відчуття звучання, того, що стоїть «над нотою», над смыслом окремих слів, і те, що автор даного нарису усвідомила для своєї роботи як необхідне тембральне розширення інтонаційних звершень, а саме: надавати «польотності» звучанню через вміння голосом «шаріти» над висотністю, «висвітлювати» її «піднесенням» над нотою зазначеного рівня інтонування.

Для хороших рухів диригента К. Пігров виділяв, як базові, три позиції: 1) підйом рук як знак уваги до початку акту співу; 2) легкий рух кистей уверх («ауфтакт») для вдиху повітря співаками, тобто фізично чітка готовність почати спів; 3) енергійний кистьовий же рух

униз як знак початку хорового звучання. Перший з названих жестів має основою ритуальну пластику звернення до Вищого (жрецька поза, зафіксована в образі Марії-Оранти, відкритої до прийняття Духу), узагальнює загальнолюдську ритуальну практику настрою до ідеальних засад людського буття. Два інших (формально другий і третій жести) відтворюють у рухових фігурах контури мовленнєвих інтонацій запитального звороту, подиву – та імперативного ствердження (пор. із контуром імперативу теми Доли на початку П'ятої симфонії Л. Бетховена).

Щодо семантики першої позиції, то в ній також наявний мовленнєвий контур захопленого піднесення інтонації і затримання на високій позиції вище середньої лінії мовленнєвого висловлювання (див. інтонаційний обрис озвучування фрази «Як це прекрасно!»). Жестове мовлення закладене у контактні стосунки людей, вони впізнаванні з практики звернення одне до одного, що засновує спеціальні жестові показники у співі. Неабияку роль відіграє міміка диригента, що настроює на певний тип звукоподання, впізнавану через загальний вираз обличчя, особливо рух очей. Останнє особливо фіксували слухачі-глядачі, що спостерігали міміку Д. Загрецького і його «буравлячі» очі, який явно «акторнював» на фоні «співацької регентської (!) спокійності» хороведення К. Пігрова.

Ті, хто працювали з К. К. Пігровим, спеціально відмічали його «відчайдушну» турботу про чистоту інтонування, зокрема увага до чистоти подання і дисонантних інтервалів типу секунд і їх обернень. Ця сторона уваги Пігрова – від розуміння церковної укоріненості уявлень про храмовий спів як *консонантний* в своїй основі, той, що дарує усвідомлення досконалості й Краси небесного світу, минаючи суєтні пристрасті людських відносин, естетизоване відображення яких засвідчують дисонантні утворення в музиці. Наполягаючи на чистоті виспівування дисонантних побудов, Пігров тим самим «присував» сукупне звучання до консонантного базису церковного кореня музичної діяльності, застерігаючи від театрального занурення у пасії.

Пігров, захищаючи церковні засади музикування, не був «закритим» щодо театральності, свідоцтво того – дар його улюбленого учня і спадкоємця Д. Загрецького, який втілював театральні потенції свого вчителя, театральне розгортання діяльності вищезгаданого Л. Бутенка, специфіка роботи

якого в театрі реалізовувала ті театральні виходи, які вирощувалися із диригентських зусиль К.К. Пігрова. Останній виходив із засад регентської роботи, в якій жестикуляція вкрай скупа, зате особливе значення мало вміння «показати» наспівуванням принцип озвучення партій. Саме це вміння виховує довіру співаків до керівника, який здатний «підтримати» необхідну партію у відповідальному повороті звучання.

Адже регентування склалося із усвідомлення першості з тих учасників ансамлево-хорової спільноти, які в найбільшій мірі здатні підтримати різні партії звучущого цілого. Недарма «регентським» в своїй основі співом вважали вміння виконувати в різних тембрах і в різних регістрах партії принципово відмінних голосів, що у практиці староцерковного вжитку «трирядковості» (вважаючи на сакральну символіку Трійці) називали вмінням співати у середньому («путьовому») регістрі, де подавався основний канонічний наспів, також здатність «басіння» для нижнього голосу і, нарешті, фальцетне звучання із мелізматичними фігурами у варіанті основної мелодії у співвідношенні із можливостями хлопчачого співу (в церкві все розраховувалося на можливість чоловічої співацької участі).

Недарма голоси співаків, які отримали «путівку у життя» із початку навчання в умовах церковного звуковедення, виробляли надзвичайну широту діапазону і техніку співу, яка, за сучасними вимірами, «неможлива» для типово-спеціального розподілення на басів, баритонів, тенорів. А от щодо голосу Ф. Шаляпіна видатний співак і педагог Лаурі-Вольпі не визнає класифікації «баса», «баритона», «тенора», вказуючи на охоплення технічною підготовкою всіх тих тембрів-регістрів і в плані «важкості» чи рухливості-«легкості» звучання, а звідси – здатність співака співати будь-яку партію за його вибором. Того ж виміру дотримуються і автори видання «Оперного путівника» 2000-го року [5, 549], які проти прізвища Шаляпіна не ставлять тембрально-регістрового визначення, вказуючи тільки на ряд партій, які стали артистичним здобутком його виконавських втілень. А цей перелік збігається зі здібностями «баса кантанте», тобто чоловічого голосу, здатного охоплювати різні регістри і техніки співочого руху, демонструючи тенорове фальцетування при виконанні низькозвучаючих ліній.

А названий співак отримав основи вокальної підготовки саме в умовах церковного співу, як і визнаний бас (з елементами басо-

профундо) М. Михайлов, який, тим не менш, «тенорив» фальцетуванням, виконуючи ноти у високому регістрі. Ознаками «баса кантанте» володів знаменитий тенор Л. Паваротті, той, що теж починав у церковному співацькому середовищі, виходячи на партію Фігаро з «Севільського цирульника» Дж. Россіні, яка, взагалі, написана для так званого «третього тенора» із витікаючими вимогами до виконання, минаючи жіночий спів фальцетування, при тому що в цілому партія подається у баритоновому регістрі.

На церковно-регентський спів орієнтувався Россіні у тлумаченні жіночих голосів у «россінівських» сопрано, в яких прийняте було звучання різних тембрів і динаміки у різних регістрах, минаючи те, що стало згодом достоїнством у «драматичних» сопрано як «регистрова рівність» діапазону. Останньої бракувало М. Каллас, цій, що також починала з навиків церковного співу, а згодом кокетувала, виконуючи в одному концерті колоратурні і драматичні мецо-сопранові партії. Так вибудувалися «переходи» регентської і співацько-виконавської діяльностей, які у хормейстерському тлумаченні складають «периферійний» пласт, тоді як для регентства залишаються актуальними в силу побутово-технічних «перепадів» кількісного і якісного складу хору, з яким доводиться «стояти» літургію.

Загалом вказані «переходи» регентського навичку у хормейстерську специфіку заслуговують спеціальної розробки, бо зазначають єдність культової генези і театралізованої дійсності концертних хорових виступів. І в цьому плані особливу сторінку складає опис виконання хором під керівництвом Пігрова Концерту № 32 Д. Бортнянського, що увійшов в музичний радянський вжиток із підзаголовком «Роздум». Зазначене виконання – то апогей «дематеріалізації» співу у надповільному темпі, при тому що енергійність досконалості торкання межі фізичного та метафізичного («надфізичного») втілює художнє відкриття Пігрова-диригента: представляти у звуках «слізне додання» тонкої грані людського буття і Небуття. То рівень пограниччя церковності у звуках і театральної вдачі «віддзеркалення» спостережень буття.

Регентська «скупість» жесту і стриманість міміко-пластичного вираження закладає академічну основу у хормейстерську діяльність, а остання може розгортатися тільки на базі «інструментальної» підготовленості хорового колективу. В цьому плані показова

діяльність учителя й високообдарованого учня, К. Пігрова і Д. Загрецького, з яких перший формував досконалий «інструмент» хорової вищої злагодженості, на основі якої вибудовував свої образно-пластичні втілення другий. Недарма у Пігрова динаміка трималася на «терасній» змінності піано і форте (чи навпаки), тоді як засіб звуковибудови Загрецького широко залучав оркестрове «дихання» *crescendo-diminuendo*, що народжене було наслідуванням просторових ефектів наближення-віддалення.

Наукова новизна роботи визначається тим, що вперше в Україні і поза нею виконавські відкриття названих величних представників одеської хорової школи стали предметом аналізу в конкретиці осмислення окремих прийомів, стильових знахідок, виокремлення регентської складової хормейстерського надбання за функцією смислового ядра виконавської виразності управління хором.

Висновки. Вперше в українському музикознавстві чітко проведена розділяюча риса між саме регентським і хормейстерським принципом хорового диригування, з огляду на прикладний характер першого, але того, що зазначає генезис і атрибуцію хорового вокалу як спеціального смислу вираження ідеальних настанов людського світогляду, тоді як художня значущість живить хормейстерську роботу як у храмі, так і в концертно-театральній сферах. Також виділені «інструментальні» важелі хормейстерської діяльності як налагодження «інструменту» хорового багаторівневого ритмізованого звучання – і саме вокально-«мовленнєвий» пласт. З них перше тримається на мінімальній жестикуляції диригента, тоді як другий потребує певної пластичної виразності рухів рук, але минаючи самозначущість того «ручного балету», який в певних умовах заважає інтонаційній точності звуковираження. Вперше піднято питання щодо інтонаційної продуктивності звукоподання диригента на рівні тренажу і виступу підготовленого майстром хора.

Література

1. Андросова Д. В. Символізм та поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ ст. Монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Арабаджи Д. Нариси Християнського символізму. Одеса, Друк, 2008. 548 с.
3. Загрецький Д. С. Технічна досконалість – обов'язкова умова високохудожнього виконання. Машинопис. Бібліотека ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 1973. 19 с.

4. Захаров А. Два етюди до творчого портрету К.К. Пігрова. Етюд другий. *Матеріали хорової конференції, присв. 90-літтю з дня народження К.К.Пігрова* / Бібліотека ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 1966. 38 с.

5. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Київ : Музична Україна, 1990. 182 с.

6. Одесская консерватория: славные имена, новые страницы. Гл.редактор Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. Одеса: Астропринт, 1998. 333 с.

7. Lauri-Volpi G. Parallel Voice (Voci Parallele). Engl. translation Laniel D. Godor. Edizioni Bongiovanni 1977. 288 p.

8. Roesler Curt A., Hohl Siegmar. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Gütterslohn/ München, 2000. 608 S..

2. Arabadzhy, D. (2008). Essays of Christian Symbolism. Odesa [in Ukrainian].

3. Zahretskyi, D. S. (1973). Technical Perfection is a Prerequisite for High Artistic Performance. Odesa [in Ukrainian].

4. Zakharov, A. (1966). Two Sketches for a Creative Portrait of K. K. Pihrova The second etude. Odesa [in Ukrainian].

5. Markova, E. Intonation Type of Music Art. Kyiv [in Ukrainian].

6. Ohrenych, N. (ed.). (1998). Odesa Conservatoire: Glorious Names, New Pages Odesa [in Ukrainian].

7. Lauri-Volpi, G. (1977). Parallel Voice [in Italian].

8. Roesler, Curt A., & Hohl Siegmar. (2000). Big Operatic Guidebook. Works. Composers. Interpreters. The Buildings of the Opera. München [in German].

References

1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and Polyklavier Type in Piano Performance Art of the XX Century. Odesa [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.04.2024

Отримано після доопрацювання 07.05.2024

Прийнято до друку 15.05.2024