

УДК 784.9 (072.057.875)  
DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308409

**Цитування:**

Гао Лей. Дооперний теноровий спів за його віддзеркаленням у партіях ліричних тенорів у здобутках Дж. Россіні і Ш. Гуно. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 267–271.

*Гао Лей,*  
*аспірант Одеської національної*  
*музичної академії імені А. В. Нежданової*  
*<https://orcid.org/0009-0002-9174-3151>*  
*[gaolei1330@gmail.com](mailto:gaolei1330@gmail.com)*

Gao Lei. (2024). Pre-opera Tenor Singing as Reflected in Lyric Tenor Parts in Works By G. Rossini and Ch. Gounod. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 267–271 [in Ukrainian].

## **ДООПЕРНИЙ ТЕНОРОВИЙ СПІВ ЗА ЙОГО ВІДДЗЕРКАЛЕННЯМ У ПАРТІЯХ ЛІРИЧНИХ ТЕНОРІВ У ЗДОБУТКАХ ДЖ. РОССІНІ І Ш. ГУНО**

**Мета** роботи – виявити в партіях Альмавіви («Севільський цирюльник» Дж. Россіні) і Фауста (одноіменна опера Ш. Гуно) риси тенорових дооперних партій церковного співу, надзвичайно вшановуваного широко віруючими композиторами. **Методологічна основа** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в працях українських музикознавців, зокрема Т. Веркіної, О. Козаренка, І. Ляшенка, О. Маркової, О. Рощенко, О. Соколової, ін., з використанням науково-дослідницьких методів компаративно-стильового, герменевтичного, біографічно-описового, аналітично-типологічного тощо. **Наукова новизна** детермінована самостійністю підходу до названих партій з позицій церковного співочого вжитку, що в музикознавчих дослідженнях корегувалися фабулою сюжету, а не певними релігійними установками авторів опери. Також новаційним постає аналіз широко відомих партій з позицій відображення в них церковного вжитку тенорових партій в традиціях провізантійського староцерковного співу. **Висновки.** Виділені для аналізу партії широко відомих оперних персонажів Дж. Россіні і Ш. Гуно написані для композицій, які постали в декларацію ідей Реставрації (твір Россіні) і антиромантичної заяви на користь народної релігійності (у Ш. Гуно), в яких передбачається аналогія до церковних цінностей тенорових звучань у вираженні канонічних показників церковних достоїнств Любові. Ліричні тенори втілюють в даних операх найважливіші авторські ідеї – Благого Очікування звернення Реставрації в партії Альмавіви в «Севільському цирюльнику» Дж. Россіні і щедрості любові, що надихає Спокоту гріховного виклику Закону.

**Ключові слова:** тенор, ліричний тенор, стиль в музиці, музичний жанр, опера, вокал, жанр *semiseria*, французька лірична опера.

*Gao Lei, Postgraduate Student, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

### **Pre-opera Tenor Singing as Reflected in Lyric Tenor Parts in Works By G. Rossini and Ch. Gounod**

**The purpose of the work** is to reveal in the parts of Almaviva ("The Barber of Seville" by G. Rossini) and Faust (opera of the same name by Ch. Gounod) the features of the tenor pre-opera parts of church singing, extremely honoured by sincerely believing composers. **The methodological basis** is the intonation approach of the B. Asafyev school in the works of Ukrainian musicologists, including T. Verkina, O. Kozarenko, I. Liashenko, O. Markova, O. Roshchenko, O. Sokolova and others, using scientific comparative-stylistic, hermeneutic, biographical-descriptive, analytical-typological research methods. **The scientific novelty** is determined by the independence of the approach to the named parts from the standpoint of church singing usage, which in musicological studies was corrected by the plot of the plot, and not by certain religious attitudes of the authors of the opera. The analysis of well-known parts from the standpoint of their reflection of the church use of tenor parts in the traditions of Byzantine old church singing appears to be innovative. **Conclusions.** Selected for analysis are the parts of well-known operatic characters by G. Rossini and Ch. Gounod, written for compositions that appeared in the declaration of the ideas of the Restoration (Rossini's work) and an anti-romantic statement in favour of popular religiosity (in Ch. Gounod), in which an analogy to church values is assumed tenor sounds in the expression of canonical indicators of church merits of Love. Lyrical tenors embody in these operas the most important author's ideas – the Good Expectation of the Restoration in the role of Almaviva in G. Rossini's "The Barber of Seville" and the generosity of love that inspires the Atonement of the sinful defiance of the Law.

**Keywords:** tenor, lyrical tenor, musical style, musical genre, opera, vocals, *semiseria* genre, French lyrical opera.

Актуальність теми дослідження зумовлена виконавською і слухачською затребуваністю названих опер, в яких кожне наступне покоління виділяє ідеї-образи, показові для епохальної затребуваності певного історично-часового проміжка. Сучасна ситуація – це завершення етапу поставангарду, що увійшов в історію із зазначенням А. Моля: «мозаїчна культура». А мистецьке і спеціально музичне уточнення – «полістилістика», в якій спрямованість безмірної множинності орієнтована на неосимволізм (за О. Марковою [2, 99–134]). Відзначений неосимволістський орієнтир передбачає релігійно-церковну асоціативність, яка притаманна була як переконаному монархісту, щиро віруючому контрреволюціонеру Дж. Россіні, так і композитору-священнику Ш. Гуно. Причому ця релігійна налаштованість мала конкретний ідеологічний орієнтир і сумарно творчо втілювалася в певних перевагах засобів виразності, перш за все це стосувалося вибору співацьких тембрів і спеціального користування ними.

Ця сторона ідеологічно-релігійних настанов Россіні і Гуно ігнорувалася у прогресистськи налаштованому музикознавстві, і тільки в роботах останніх десятиріч в Україні той тематичний нахил досліджень став порушуватися (див. дослідження Ван Мінцзе, Сун Жуйшан тощо у аспірантському класі професора О. Маркової та ін.). Таке замовчування релігійних основ мислення знаменитих композиторів привело до ігнорування більшості опер, написаних Россіні, особливо його політичних (реставраційно спрямованих) сценічних кантат типу «Подорож в Реймс» (взагалі першість Россіні в розробці жанру сценічної кантати не піднімалася ні в підручниках, ні у довідковій літературі, честь винаходу цього жанру закріпилася за І. Стравінським і К. Орфом у ХХ сторіччі). Що стосується творчості Ш. Гуно, то прижилося порівняння його «Фауста» з гетевським не на користь першого, замовчуючи відверте протиставлення масонських ідей Й. Гете християнськи-священницьким настановам композиторам.

Все сказане актуалізувало тему нашої роботи – на партіях ліричних тенорів у найвідоміших творах названих композиторів показати релігійні і «антипрогресистські» ознаки їх змісту, довіряючи вимогам сучасних слухачів, спрямованих до пізнання релігійно-містеріальних засад оперного жанру загалом (як це вказував Г. Кречмар [7, 9–30] і розроблено з фактологічним обґрунтуванням у дисертації В. Осипової [4]).

Мета роботи – виявити в партіях Альмавіви («Севільський цирульник» Россіні) і Фауста (одноіменна опера Гуно) риси

тенорових дооперних партій церковного співу, надзвичайно вшановуваних щиро віруючими композиторами.

Виклад основного матеріалу. Слово «тенор» має латинський корінь від *teneo*, що означає «тримаю», що визначає вживання цього слова у гуманітарних сферах у значенні того, «що містить зміст висловлювання», «головного змісту» у викладі питання. Тому характерні висловлювання на кшталт: «викладіть мені тенор», тобто головну думку висловлювання. Ця лінгвістична традиція зберігає етимологію, первісний базовий зміст слова, який визначає культурні відмінності його використання у різні епохи та в різних умовах культурних взаємодій.

У музиці «тенором» в епоху ранньої поліфонії XII–XIII століть у Франції називали «головний» голос дво-, триголосних співів, а саме, нижній голос, в якому розміщувалася головна мелодія з текстом про Бога і призначена для виконання у християнському храмі. Цей головний спів був «кантом» («простий серйозний спів» релігійної традиції), а над ним звучали вищі голоси, які називали «дискант», тобто «проти-кант», «контрапункт до канта». «Тенор» виконувався чоловічим голосом – а за церковною традицією цінувалися незвичайні, нежиттєво звичні голоси: або високі, фальцетуючі, або співають низько, в теситурі сучасних басів.

Це має аналогію до релігійної музики інших країн, зокрема на Сході. Відомо, що давні гімни Тибету звучать у чоловічих голосах, які співають у наднизькій теситурі. Аналогічно використовуються подібні прийоми у магічному співі африканців (зокрема у співі жінок). У китайській опері, що склалися на основі стародавніх обрядів-ритуалів, цінується спів чоловіків фальцетом, – тенора-фальцетисти відіграли значну роль у розвитку європейського оперного мистецтва.

Але так чи інакше, чоловічий голос був основним у церковному багатоголосі, а контрапункти дискантів виконували хлопчики-«дискантисти». Цей тембральний розклад увійшов у історію музики як творчість «Паризької школи дискантистів» XII–XIII століть. Але початок цієї школи – від Сен-Галленського монастиря у Швейцарії, заснованого вченими ірландськими ченцями (св. Галлусом, V століття), які поширювали у Європі культурне надбання Візантії.

Специфіка дискантової техніки з усвідомленням тенорового голосу як основного і розташованого в нижньому (умовно басовому) регістрі перебуває в руслі гетерофонії, тобто особливого співу паралельними інтервалами. Загалом практика

«дисканту з тенором» має подібність і в грузинському багатоголосстві, і в староцерковному українсько-російському до-кантовому – співі, записаному на Сході в XV–XVI від новгородців, тобто похідне від більш ранньої традиції, яка, будучи притаманною Новгороду, мала аналогії в Києві.

Тут також, як і у французькому дисканті, мало місце дво- і триголосся, де роль «тенора», тобто головного голосу, виконував «путьовий» або «путь», тобто етимологія слова близька до вищезазначеного лінгвістичного змісту «тенора» як «ведучого», «головного». Вказаний «путьовий», названий так тому, що в ньому розміщувався головний типовий наспів, поміщався в нижньому при двоголоссі в середньому – частіше – і нижньому голосі у триголосній фактурі (крайні голоси називалися «верх» і «низ»). З огляду на ту обставину, що церковні хори не містили жіночих голосів, а укомплектовувалися виключно чоловіками чи хлопчиками, то ясно, що «путь» виявлявся найчастіше у більш високих чоловічих голосів, тобто у теситурі, що відповідає надалі, у партесному стилі, теноровому реєстровому становищі.

Французький дискант, як зазначалося вище, також має принципову фонічну спільність з грузинським багатоголоссям – і збігається за часом: XII–XIII століття. Історичне пояснення цієї спільності лише одне: вплив Візантії-Греції через Християнство. Якщо фонізми кварта-квінти ріднять французький дискант і грузинське багатоголосся, то сам тип фактури дисканта (два досить строго паралельні верхні голоси, тоді як нижній – «тенор» – більш незалежний у своїй мелодії) абсолютно сходиться з російсько-українським «путьовим» співом, а (фактурно, але не інтервально!) з українсько-російським кантом та ірландсько-бриттським «гімелем».

Все сказане свідчить про поширеність у Європі техніки гетерофонного співу «по тенору», тобто розміщення основний мелодії у реєстрі чоловічого тембру, від давнини визнаного співочо базовим, і «надбудовування» від нього – вищого чи вищих голосів хлопчиків та низького баса. Зауважимо, що церковний спів – лірично-гімнічний у своїх підставах, при поділі на реєстри, де «тенори» («путьові» звучання) виконувались чоловіками у високій теситурі, – висував як базову концепцію «високого ліричного» чоловічого голосу. А це і є ефектом «ліричного тенора» наступних оперних співочих амплуа.

Така гетерофонія з «тенором» має широке застосування крім Європи, зокрема у китайській опері «Кунцой» XII–XIII ст. Тут важливою є роль гетерофонного інструменталізму, що визначається звучанням «приблизного унісона» стосовно звучання голосу (частіше з флейтою),

що виконує функцію, яка нагадує роль «тенора» у французькому багатоголосстві. Зі зставлень ясно, що термін «тенор» у дооперній практиці фіксує найважливішу сторону художнього узгодження звуків: ієрархічну вибудованість багатоголосся, хорovo-співочого в основі своєї, але того, що «ідеально-вокально» подавав гетерофонні поєднання у позацерковній ліриці вченої пісні.

Загалом практика Паризької школи поєднала у багатоголоссі «дисканту» – «кантових контрапунктів» дві тенденції старовинної європейської церковної музики: чоловічий спів («тенор») з підкресленим характером його звучання низьких нот – і спів голосів хлопчиків («високі» голоси, тобто "сопрано"). Жіночі голоси не цінувалися; в ірландській народній традиції, частково у співі в Україні (голос М. Матвієнка!) збереглася манера співу жінок «під хлопчиків», «підлітковими голосами» рівним звуком без вібрато. Надзвичайна «ідеальність» такого голосу і одночасно його ошатність склала базу мистецтва кастратів, тобто дорослих чоловіків, які внаслідок операції зберігали дитячий голос і які становили конкуренцію «тенорам», тобто чоловічим голосам як таким у церковному мистецтві.

«Оцерковлення» оперного співу стало спеціальною програмою для композиторів, які протистояли проатеїстичним спрямуванням революційного прогресизму з XVIII на XIX століття. Тут особливої уваги викликає діяльність Дж. Россіні, який усвідомлював себе прихильником Реставрації, звертався до керівників Віденського конгресу з ціллю прискорити й оптимізувати контрреволюційні заходи що й зумовило цитату з народної пісні зі значущими словами «А і нічого було город городить», яка спочатку була у фіналі кантати «Аврора», призначена удові М. Кутузова (1813), а потім перенесена у фінальну сцену «Севільського цирюльника» (1816) у знаменування несуттєвості суєти із одруженням, коли головне – Очікування повернення законності й порядку, зламаних революцією (про це докладно в монографії М. Гремплер [6]).

Ліричний тенор як амплуа, тобто тембральний у звучанні і поведінково-сценічний тип за пластикою-мімікою нерозривні, який став здобутком італійської опери часів Дж. Россіні, хоч і відтіснявся у цього автора значущістю басового тембру (див. бас-баритон як провідна партія у «Вільгельмі Теллі»).

Партію Альмавіви в «Севільському цирюльнику» Дж. Россіні прийнято називати однією з перших у представництві звучання ліричного тенора. Зауважимо, сама будова п'єси, що стала

основою лібрето опери, надає Альмавіві ніби підлеглу роль, бо головним рушієм інтриги та сюжетного розвороту в цілому є Фігаро, тембральна характеристика якого у Россіні – «третій тенор», що наближається до типу народжуваного вже тоді в окремих ділянках оперних партій «драматичного тенора». На цю тембральну «вирівняність» партій Альмавіві та Фігаро не прийнято звертати уваги, хоча Россіні, сам чудовий співак, прекрасно орієнтувався у тембральних розподілах опери.

У спеціальній літературі, овіяної традиціями прогресистського світобачення всього, що стосувалося Россіні та його оперного дітища, всіляко проводиться аналогія зі «Весіллям Фігаро» В. Моцарта, у якій прийнято було будь що акцентувати соціально-бунтарські мотиви. Останні, безумовно, були і є, але перетворені В. Моцартом, який був переконаним монархістом і революційні гасла були для нього чужими.

Як знаємо, замість басового ухилу Моцарта, Россіні обох персонажів-суперників «підтягує» до тенорів. При цьому, зауважимо, він, як і Моцарт, був також переконаним монархістом, а після революційних бур кінця XVIII століття великий італійський майстер виключав для себе соціально-бунтарські мотиви [6]. Тому головне в опері – це фінал, славилю-гармонійний, що з'єднує солістів та хоровий спів, що втілює ідею Благого Очікування, яка була дорогою Россіні у захисті Реставрації.

Граф Альмавіва – єдиний тенор у складі виконавців опери, якщо не пам'ятати, що Фігаро це «третій тенор» (хоч у довідкових виданнях визначається навіть не як баритон, а бас). Доказом теноровості партії Фігаро є виконання цієї партії П. Домінго (кер. К. Аббадо, 1992). Партія ж Графа Альмавіви чудова у своїй ліричній позначеності (до речі, такими є й інші основні партії опери), оскільки один із перших номерів опери – це його знаменита Каватина, яка у повноті перетворення представляє цю жанрову типологію. Композитор з іронією ставить до жанрової співвідносності каватини Альмавіви і Фігаро: вони йдуть одна за другою, обидві демонструють повний перегляд заявлених у нотному тексті співочих типологій. Каватина Альмавіви демонструє дещо співвідносне з арією – такий заряд фігуративності *bel canto* для типології каватини – занадтий. Пасажна «прикрашеність» вказаного номеру створює аналогії до молитовного звучання, а розворот пасажності в завершальній швидкій частині видає блискуче введення до каватини Фігаро.

Загалом опера Россіні спочатку планувалася у назві за іменем Графа Альмавіви

(«Альмавіва, або Даремна обережність» [5]), але потім з'явився для нас більш зрозумілий Фігаро. Ліричний тенор, «церковний» за виразним початком, засвідчував в опері Россіні високий поетичний зачин опери – у славу Гармонії, що поглиблена і піднесена красою фіналу, в якій розкішна фігуративність партії Альмавіви складає епіцентр тої музики Уславлювання реставраційного Очікування.

Ліричний тенор як ампула, тобто тембральний у звучанні і поведінково-сценічний тип за пластикою-мімікою в реалізації у виставі – нерозривні, а це особливо показово для французької опери доби постромантизму, зокрема для оперної продукції європейського Сходу. І паралель цьому – одна, французька лірична опера, вибудована у самостійному жанровому представництві Ш. Гуно. В роботі Ван Мінце відмічається: «Діяльність Ш. Гуно склалася в результаті прилучення його до старокатолицької традиції домініканців і кармелітів (ченців-жебраків). Ставши директором (1852–1860, «Фауст» створений 1859) Паризького «Орфеона», самої масової музично-просвітительської організації, членами якої були робітники Парижа й жителі передмість ..., – композитор свідомо орієнтувався на *контакт із популярним, народним мистецтвом*. Згодом К. Дебюссі, що надзвичайно цінував музику свого старшого сучасника, у таких словах характеризував ідею творчості композитора, автора жанру ліричної опери, яку надзвичайно визнавав як автор знаного «Пелеаса»: «Мистецтво Гуно втілює мить французької чутливості» [1, 61].

Вважаючи на те, що Ш. Гуно протиставив романтичній опері Дж. Меєрбера, наповненій боротьбою характерів і політичних сил – свою *реалістичну* оперу, де головною героїнею ставала жінка-дівчинка, голос якої – ліричне сопрано – втілював дискантову дитячість-хлопчатість і відповідну поведінку наївної, щирої і зовсім не інтелектуальної особи. Колоратура в арії (при тому що переважали номери типу пісень, каватин, романсів) засвідчувала не героїку, але ігрову красу юної персони, а партнером тої «негероїчної героїні» ставав ліричний тенор, який відсторонював силові наживи народженого з 1840-х Ж. Дюпре «драматичного» тенора.

Чоловічий спів ліричного тенора втілював позиції «доромантичної» естетички з її «гіперхарактерами» і демонстраціями силової експансивності. В цьому плані доречним виступає резюме одного з коментаторів, процитованих вищезазначеною Ван Мінце, щодо того, що у співаків-чоловіків неважко помітити риси

старої естетики – динамічна розмаїтість із опорою на зону *riano* – *mezzo-riano*, вільне володіння колоратурою й треллю, широке використання прикрас, імпровізації й каденцій, що виходять за межі авторського текст [1].

Так проступав основний напрямок вокальних відкриттів Ш. Гуно – у перетворенні *високих* голосів, тенорів і сопрано, які були кардинально переорієнтовані завдяки *мікстуванню* високих звуків, вироблених романтичною школою Ж. Дюпре і послідовників (послідовниць). А Ш. Гуно відновив звучання тенорів старої школи (типу Ф. Марконі, Ф. де Лючія й ін.), спів спів яких вражає своєю гостротою, вузьким, але широко розсунутим у посмішці ротом, ідеальною свободою верхніх нот, динамічною розмаїтістю і приголомшливою колоратурною віртуозністю. І резюме дослідниці:

«Так співали тенори італійської школи, що йшли в тіні кастратів і фальцетистів, а згодом замінивши їх на початку ХІХ в. у характері, що відтворював церковне джерело *bel canto*. І такі переважно тенори в Росіні, навіть у «Вільгельмі Теллі», тенори у Н.Ваккаї й В.Белліні» [1, 62].

Так ліричний тенор, відновлений Ш. Гуно в його «Фаусті» заради зняття героїчної завзятості із цього персонажу, кощунствено ототожнюваного Гете у II частині роману у віршах з Ісусом Христом, засвідчив як одного, важливого достоїнства: здатність щиро любити, хіба що, під чарами негідника Мефістофеля, «відхилитися» від узятих на себе зобов'язань перед коханою.

В результаті ліричний тенор у партіях опер ХІХ століття став вельми вагомим, конкуруючи від середини того століття з «драматичними» тенорами, ставши у центрі символістської драми (Пеллеас в опері К. Дебюссі, Фріц у «Дальньому званні» Ф. Шрекера), демонструючи карикатурне «обезкровлення» в експресіоністській опері (Капітан у «Воццеку» А. Берга) й ін.

Наукова новизна статті детермінована самостійністю підходу до названих партій з позицій церковного співочого вжитку, що в музикознавчих дослідженнях корегувалися фабулою сюжету, а не певними релігійними установками авторів опери. Також новаційним постає аналіз широко відомих партій з позицій відображення в них церковного вжитку тенорових партій в традиціях провізантійського староцерковного співу.

Висновки. Виділені для аналізу партії широковідомих оперних персонажів Дж. Росіні і Ш. Гуно написані для композицій, які постали

в декларацію ідей Реставрації (твір Росіні) і антиромантичної заяви на користь народної релігійності (у Ш.Гуно), в яких передбачається аналогія до церковних цінностей тенорових звучань у вираженні канонічних показників церковних достоїнств Любові. Ліричні тенори втілюють в даних операх найважливіші авторські ідеї – Благочестивого Очікування звершення Реставрації в партії Альмавіви в «Севільському цирюльнику» Дж. Росіні і щедрості любові, що надихає Спокуту гріховного виклику Закону.

### *Література*

1. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2023. 161 с.
2. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одеса : Астропринт, 2012. 164 с.
3. Моль А. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Абраам\\_Моль](https://uk.wikipedia.org/wiki/Абраам_Моль) (дата звернення: 02.10.2023).
4. Осипова В. Христианско-мистериальный континуум оперного искусства: генезис, эволюция, перспективы : дис. ... канд.: 17.00.03 / ОНМА імені А. В. Неждановой. Одеса, 2003. 181 с.
5. Севільський цирюльник. URL: [uk.wikipedia.org/wiki/Севільський\\_цирюльник](http://uk.wikipedia.org/wiki/Севільський_цирюльник) (дата звернення: 02.03.2023).
6. Grempler M. *Rossini e la patria*. Kassel: G. Bosse Verlag, 1996. 241 S.
7. Kretzschmar Hermann *Geschichte der Oper*. Published by Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1919.

### *References*

1. Wang, M. (2023). *Lyrical Semantics of Female Images in Opera Works*. Odesa [in Ukrainian].
2. Markova, E. (2012). *The Problem of Music Culturology*. Odesa [in Ukrainian].
3. Moles, A. (n.d.). Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Abraham\\_Moles](https://uk.wikipedia.org/wiki/Abraham_Moles) [in English].
4. Osypova, V. (2003). *Christian-Mystery Continuum of Operatic Art: Genesis, Evolution, Prospects. Candidate's Thesis*. Odesa [in Ukrainian].
5. Barber of Seville. (n.d.). Retrieved from: [uk.wikipedia.org/wiki/Sevilckiy\\_cyrylnyk](http://uk.wikipedia.org/wiki/Sevilckiy_cyrylnyk) [in Ukrainian].
6. Grempler, M. (1996). *Rossini e la patria*. Kassel [in Italian].
7. Kretzschmar, H. (1919). *Geschichte der Oper*. Leipzig [in German].

*Стаття надійшла до редакції 18.04.2024  
Отримано після доопрацювання 16.05.2024  
Прийнято до друку 24.05.2024*