

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 75.03 (045) “18/19”

Цитування:

Бардік М. А. Монументальний живопис Великої Успенської церкви в художній критиці кінця XIX – початку XX століття. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 140-146.

Bardik M. (2020). The Great Holy Dormition Church' Mural Paintings in Art Criticism in the Late 19th and Early 20th Centuries. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 140-146 [in Ukrainian].

Бардік Марина Афанасіївна,

кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник науково-дослідного відділу історії та археології

Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

<https://orcid.org/0000-0003-3092-8929>

mb30@i.ua

МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС ВЕЛИКОЇ УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ В ХУДОЖНІЙ КРИТИЦІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета статті – аналіз художньої критики кінця 1890-х – початку 1900х рр., присвяченої розписам Великої Успенської церкви (Успенського собору) Києво-Печерської лаври. **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні герменевтичного методу, історико-культурного та мистецтвознавчого аналізу для вивчення публікацій, архівних фотографій стінопису. **Наукова новизна роботи.** Проведено комплексний аналіз публікацій 1897–1901 рр., присвячених художнім особливостям розписів Великої Успенської церкви 1770х – 1900 рр. Згідно з архівними матеріалами доведено, що керівництво Лаври було налаштовано на збереження існуючого стінопису. Виявлено проблему зіткнення прихильників українського (барокового) та академічного живопису, національної самобутності й академізму. Перші презентували художні особливості живопису в бароковому стилі, інші – академічного живопису з орнаментами у візантійському стилі. **Висновки.** Художня критика щодо старого (1770-ті рр. XIX ст.) і нового (1894–1900) стінопису Успенського собору у взаємозв'язку не була проаналізована. Прибічники національного мистецтва акцентували увагу на історичній та художній цінності композицій у бароковому стилі. Автори використовували термінологію образотворчого мистецтва для формування негативної оцінки академічному живопису 1894–1900 рр. Їхні опоненти спростували обвинувачення на фаховому рівні. Публікації, присвячені живопису Великої Успенської церкви, відобразили художнє життя Києва кінця XIX – початку XX ст.

Ключові слова: монументальний живопис, сакральне мистецтво, художня критика, Києво-Печерська лавра, Велика Успенська церква, Успенський собор.

Bardik Maryna, Ph.D. of Art Studies, a leading researcher at the Scientific-Research Department of the History and Archaeology at the National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve

The Great Holy Dormition Church' Mural Paintings in Art Criticism in the Late 19th and Early 20th Centuries

The purpose of the article is the analysis of art criticism in the late 1890s and early 1900s concerned with mural paintings in the Great Holy Dormition Church (Dormition Cathedral) of the Kyiv-Pechersk Lavra. The **research methodology** includes the hermeneutical method, historical and cultural, and art study analysis for the studies of the records and archival photographs of the mural paintings. The **scientific novelty** of the research includes several provisions. A comprehensive analysis of the publications in 1897–1901 concerned with artistic features of the Great Holy Dormition Church' murals in 1770s–1900 has been carried out. According to the archival data, the author proved that the Lavra officials wanted to preserve the murals. The author identified the problem of the clash between the supporters of Ukrainian (baroque) and academic painting, national identity and academicism. The first of them presented the artistic features of Baroque style paintings and others presented academic paintings with Byzantine-style ornaments. **Conclusions.** Art criticism concerning the old (1770s, 19th century) and new (1894–1900) mural paintings in the Great Holy Dormition has been not analyzed in its relationship. The adherents of national art focused on the historical and artistic treasure of Baroque style compositions. The authors of the publications used the terminology of the fine art to form a negative assessment of the academic painting of 1894–1900. Their opponents disposed of arguments at the professional level. The publications devoted to the mural paintings in the Great Holy Dormition Church reflected the artistic life in Kyiv in the late 19th and early 20th centuries.

Key words: mural painting, sacral art, Kyiv-Pechersk Lavra, Holy Dormition Great Church, Dormition Cathedral,

Світлій пам'яті мого вчителя доктора мистецтвознавства, професора, дійсного члена (академіка) Національної академії мистецтв України, Президента академії критики мистецтв та естетичних наук, заслуженого діяча мистецтв України, заслуженого діяча культури Польщі Михайла Олександровича Криволапова присвячується

Актуальність теми дослідження. Наші пращури, як, власне, і ми, прагнули бачити головний храм Свято-Успенської Києво-Печерської лаври у величній красі розписів та ікон, золотому сяйві куполів і хрестів. У 2020 р. виповнюється 120 років, як Велика Успенська церква отримала нове живописне оздоблення, створене професором живопису Василем Петровичем Верещагіним із художниками в 1894–1900 рр. Ці розписи пережили Першу Світову та громадянську війни, варварські роки атеїстичної тоталітарної ідеології, але майже повністю загинули в пекельному полум'ї Другої світової, під час вибуху 3 листопада 1941 р. Десятиліттями фрагменти розпису на руїнах нагадували про велич храму на честь Божої Матері, доки його відбудували у 2000 р. Живопис, що прикрашав його стіни, потрапив у поле зору авторів публікацій. Натомість недостатньо вивченими залишаються судження очевидців щодо художніх якостей цього стінопису у працях кінця XIX – початку ХХІ ст.

Аналіз досліджень і публікацій. У періодиці відносно невеликого часового проміжку кінця XIX – початку ХХ ст. були надруковані статті, у яких звучали критичні відгуки та авторські позиції з приводу знищення старого і створення нового стінопису Успенського собору. Деякі з публікацій являли собою надруковані доповіді або реферати, оприлюднені у наукових товариствах. Про цінність знищених композицій полемізували М. Істомін, О. Ертель, М. Петров, Є. Кузьмін, С. Яремич [1; 2; 3; 4; 5]. На їхні статті посилалися в своїх монографіях П. Жолтовський [6, с. 16–31] та О. Сіткарьова [7, 179–183], вивчаючи фотографії композицій, знищених у 1893 р. в процесі підготовки архітектурних поверхонь під новий розпис. Події, що супроводжували його поетапне прийняття, висвітлив їхній учасник М. Петров [8]. Основні положення його статті відобразила у статті О. Крайня, уточнивши перебіг подій створення живопису В. П. Верещагіним і доповнивши його відомостями з архівних документів [9]. Автори, таким чином, відокремлено розглядали публікації, присвячені живопису, який вони відносили до 70-х рр. ХVIII ст., і нового, виконаного В. П. Верещагіним і художниками. До того ж,

розробленість історичного аспекту зміни живописного оздоблення Великої Успенської церкви виявила відсутність дослідження художньої критики межі XIX–XX ст. у питанні образотворчої характеристики настінних композицій, які прикрашали храм з 1770-х рр. до 1941 р.

Мета статті – аналіз художньої критики кінця 1890-х – початку 1900-х рр., присвяченої розписам Великої Успенської церкви (Успенського собору) Києво-Печерської лаври.

Виклад основного матеріалу. Своєрідною точкою відліку в ознайомленні з подіями, пов'язаними зі зміною розписів Великої Успенської церкви Лаври, була стаття М. Петрова, що побачила світ у 1900 р. [3]. Від неї, образно кажучи, у ретроспективі і перспективі в періодиці з'явилися публікації з міркуваннями авторів про художні особливості старого і нового стінопису.

М. Петров описав події, які вже звершилися: старий живопис ліквідували, а новий був майже завершений; він назвав авторів замислу – членів двох комісій 1886 р., серед яких, зауважимо ми, був історик мистецтва А. Прахов; саме вони наполегливо рекомендували Духовному Собору Лаври створити у Великій Успенській церкві живопис у дусі церков ХІ–ХІІ ст. Стаття відповідала культурним потребам суспільства, яке виявляло зацікавленість цими змінами, про що свідчать статті, які вийшли кількома роками раніше. Це публікація М. Істоміним рукопису з переліком композицій (хоча і неповним) та ікон храмових іконостасів [1]. Для тих, хто бачив живопис на власні очі, текст був основою мнемонічних образів. Для нас він оживає завдяки архівним фотографіям, негативам, зокрема з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (далі – НКПІКЗ).

Критика загиблих розписів прозвучала в устах О. Ертеля і стосувалась вона не богословської програми і семантики розписів, а їхніх художніх особливостей. До речі, він і автори публікацій кінця 1890х, а потім, по інерції, також праць, що виходили друком у ХХ та ХХІ ст., помилково відносили аналізовану ним галерею ктиторів Печерського монастиря до розписів Захарії (Голубовського) 1772–1777 рр.

Ми наведемо одне із зображень благодійників (рис. 1, НКПЗ КПЛ-Ф-5636) і зауважимо, що їхнім автором був Іоаким Юрін, який в 1811 р. написав їх заново [10, 87–91]. О. Ертель намагався довести, що композиції не можна вважати історичним живописом через невідповідність історичним оригіналам у портретах і одязі, а також доволі докладно перераховував недоліки в художній майстерності: приміром, постановка частин фігури в різних площинах, однаковість фігур, до того ж, фігур неідеальних тощо [2, 521–523].



Рис. 1. І. Юрін. Оновлена галерея благодійників Печерського монастиря. Князі Георгій та Борис Ольшанські. 1811. Олія.

Розписи Великої Успенської церкви Києво-Печерської лаври. Фото 1893 р.

Яскраво виражена негативність його оцінок, зроблених без належного художнього аналізу зображень, стає зрозумілою, коли з'ясовуються обставини участі автора в історії живопису Успенського собору. Він, за свідченням М. Петрова [8, 279], був членом комісії, які 1898-го та 1900-го рр. приймали нові

храмові розписи, виконані під керівництвом В. П. Верещагіна. А це був живопис в академічній традиції; що ж до правильності рисунка і пропорцій, принципів побудови композиції академічна школа виробила «звід правил» і була вимогливою. Екстраполюючи принципи академізму на живопис у бароковому стилі, О. Ертель припустився некоректного судження про художню цінність старого живопису.

М. Петров не став удаватися до художнього аналізу і зосередився на історичному аспекті зображень. Він підкреслив, що мав місце вимисел художника в одязі князів, і зауважив, коротко, але з яскраво вираженою негативною конотацією, що живопис XVIII ст. відмічений рисами пізнього бароко [3, 582, 584–585].

Цікаво, що висловлювання О. Ертеля знайшли відгук у художній критиці. Першим був мистецтвознавець, літератор киянин Є. Кузьмін, який сміливо розмістив статтю в журналі, що видавався у Санкт-Петербурзі, і, слід зазначити, його жаль з приводу знищеного живопису, який був підтриманий цінителями старовини. Стаття надавала можливість читачеві самому скласти певне уявлення про лаврський живопис. У межах статті автор не вдавався до аналізу композицій, він виділив деякі портретні риси персонажів, докладніше зупинившись на особливостях образів російських царів-благодійників. Свої враження автор довів до узагальнення, притаманного південно-російському, тобто українському живопису, – прагнення до реалізму, до вивчення природи [4, 232–240]. Це твердження опонувало думці О. Ертеля про одноманітність персонажів.

Художник і художній критик С. Яремич, який здобував освіту в лаврській іконописній майстерні та рисувальній школі М. Мурашка, виступив у періодиці паралельно з Є. Кузьмінім. Він обрав для аналізу композиції, фото яких можна було бачити в статті його однодумця, а саме: зображення князів і царів (вельми цікавими були б і його судження про інші знищені композиції). Слушним було зауваження С. Яремича про спотворення регушню деяких фотографій, яке актуальне й нині, бо сучасні дослідники мають у своєму арсеналі зазвичай архівні фото (рідше – негативи). Незважаючи на ці вади, бачивши цей живопис, С. Яремич конкретизував, проілюструвавши певними особливостями композицій, тезу Є. Кузьміна про реалістичний напрям у трактуванні природи. Він також наголосив на прийомах, завдяки яким художник домігся емоційного зв'язку

персонажів та глядача, і відніс зображення до кращих зразків українського («південно-російського») мистецтва, щоправда помилково – другої половини XVII – початку XVIII ст. [5, 384–387].

Маємо зауважити, що лаврське керівництво спочатку не було налаштоване на кардинальну зміну живопису Великої церкви. Духовний Собор за благословення київського митрополита Платона (Городецького) виконав заходи пам'яткоохоронного характеру, про що свідчать матеріали з архіву НКПІКЗ. У 1884 р. було заплановано влаштувати опалення, вентиляцію та замінити підлогу. Проект, який коштував Лаврі 4885 руб. сріблом, склав військовий капітан-інженер І. І. Лільє (йому виплатили 500 руб. сріблом), установку та експлуатацію обладнання забезпечив інженертехнолог О. Ф. Термен у 1885 р. [11; 12]. Опалення (радіатор видно на рис. 1) і вентиляція дозволили забезпечити регульований температурно-вологісний режим і сприяли збереженню живопису. Ініціаторами зміни храмового розпису були члени згаданих комісії 1886 р. від Церковно-археологічного товариства при Київській Духовній академії, а з її членів – перш за все, А. Прахов, чия наукова діяльність була пов'язана з мозаїками і фресками київських храмів.

Міркування про втрачений старий розпис звучали в художній критиці ще й тоді, коли розписи В. П. Верещагіна і художників, які з ним працювали, уже прикрашали Велику Успенську церкву. Виконані на золотих фонах, вони викликали асоціації із золотом середньовічної мозаїки і почуття непохитності православної віри, збереженої протягом століть Києво-Печерською лаврою (рис. 2, НКПІКЗ КПЛ-Ф-3986; рис. 3, НКПІКЗ КПЛ-Н-834).

Проте на шпальтах газет почали вирувати пристрасті щодо нового стінопису в невідданих замітках і статтях, деякі з яких чомусь писали від імені усієї комісії, яка остаточно приймала живопис. Підняті питання знайшли відповідь у статті М. Петрова, який був учасником подій – членом комісії, що приймала виконання нового храмового живопису в 1898 р. і 1900 р., а також комісії 1899 р. з питання нового іконостаса. У статті названі члени комісії, серед яких, зокрема, були історики і художники, доведено до загалу маловідома, але важлива інформація про те, що кілька членів комісії після ухвалення нового стінопису пізніше написали від усієї комісії статтю з негативними оцінками розписів В. П. Верещагіна; їхні критичні

зауваження і відповіді на деякі з них М. Петров докладно виклав [8].



Рис. 2. В. П. Верещагін і художники. «Водружение креста св. ап. Андреем Первозванным на горах киевских». 1894–1900. Олія. Розписи Великої Успенської церкви Києво-Печерської лаври. Фото поч. XX ст.



Рис. 3. В. П. Верещагін і художники. «Благовещение Пресвятой Богородицы». 1894–1900. Олія. Розписи Великої Успенської церкви Києво-Печерської лаври. Негатив поч. XX ст.

Авторами критичної статті були художники М. Пимоненко та І. Селезньов, до них долучились архітектор В. Николаєв та

О. Ертель. Основним напрямом їхнього нападу були надумані недоліки в побудові композицій, пропорціях і розміщенні фігур, колориті. Закиди у непрофесійності були аргументовано спростовані, адже В. П. Верещагін, професор історичного і портретного живопису, був і монументалістом, автором розписів храмів, серед яких – Храм Христа Спасителя в Москві. На зауваження щодо одноманітності образів М. Петров відповів цитатою – висловленням імператора Олександра III, коли той затверджував проект розпису Великої Успенської церкви 14 травня 1894 р.: «Согласенъ. Надѣюсь, что не будутъ слишкомъ фантазировать» [8, 287]. На наше переконання, і типовість образів, і ретельне пророблення ескізів, а потім і композицій безпосередньо на архітектурних поверхнях являли собою особливості академічного живопису.

«Стильову партію» в живописному ансамблі храму виконували орнаменти (їх написав В. Фартусов за проектом С. Лазарева-Станицева) в стилі візантійської орнаментики XI–XII ст. Вони несли на собі декоративне і художньо-історичне навантаження, тому і критика в їхній обтяжливості виявила незгоду М. Пимоненка та І. Селезньова з основним замислом декорації – створити її в дусі візантійських і давньоруських храмів XI–XII ст. Це стало очевидним, коли автори критичної статті висловились про неясність розміщення композицій у цілому.

М. Петров розцінив такі претензії як спробу переписати тільки-но створений живопис, причому авторами критичних зауважень. І доволі іронічно зауважив, що можуть з'явитись інші експерти-художники, які, користуючись термінами живопису, очорнять їхній розпис і вимагатимуть нового.

Важливо, що була надрукована відповідь В. П. Верещагіна, надана ним у січні 1901 р. [13]. Отже, громадськість була освічена у тонкощах живописного оздоблення головного храму Києво-Печерської лаври. Звичайно, маєстро був вражений тим, що критика прозвучала не в процесі роботи, а після її завершення. Як на нас, він слушно відмітив, що у візантійському мистецтві XI–XII ст. персонажі теж були неемоційними. Фахово, зі знанням арсеналу академічної школи живопису, В. П. Верещагін відповів на зауваження по розташуванню композицій та їхніх деталей, використанню прийомів повітряної перспективи, нагадав художникам-критикам правила рівноваги фігур тощо.

Фінальним акордом у висвітленні подій, пов'язаних із новим розписом Великої Успенської церкви стала книга А. Савенка, перше окреме видання про цей шанований у всі часи храм. У книзі прослідковувалась історія церкви, історія її живопису і, звичайно, значне місце було приділено саме останньому її етапу, створенню розписів В. П. Верещагіним, С. М. Лазаревим-Станицевим, Г. І. Поповим, В. Д. Фартусовим, а також урочистому освяченню [14, 7–41]. Автор надав цікаві відомості про виконані роботи, винагороду митцям, описав головні живописні композиції. У сукупності зі згаданими статтями книга А. Савенка навіть зараз надає доволі ясну картину живописних робіт в Успенському соборі. Книга ця також наводить нас на думку, що незважаючи на перипетії розписи Великої Успенської церкви кінця XIX ст. стали значним явищем в історії українського сакрального живопису.

Наукова новизна роботи. Проведено комплексний аналіз публікацій 1897–1901 рр., присвячених художнім особливостям розписів Великої Успенської церкви 1770х – 1900 рр. Згідно з архівними матеріалами доведено, що керівництво Лаври було налаштовано на збереження існуючого стінопису. Виявлено проблему зіткнення прихильників українського (барокового) та академічного живопису, національної самобутності й академізму. Перші презентували художні особливості живопису в бароковому стилі, інші – академічного живопису з орнаментами у візантійському стилі.

Висновки. Художня критика щодо старого (1770-ті, XIX ст.) і нового (1894–1900) стінопису Успенського собору у взаємозв'язку не була проаналізована. Прибічники національного мистецтва акцентували увагу на історичній та художній цінності композицій у бароковому стилі. Авторі використовували термінологію образотворчого мистецтва для формування негативної оцінки академічному живопису 1894–1900 рр. Їхні опоненти спростували обвинувачення на фаховому рівні. Публікації, присвячені живопису Великої Успенської церкви, відобразили художнє життя Києва кінця XIX – початку XX ст.

Література:

References:

1. Истомин М. Описание иконописи Киево-Печерской Лавры // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. 1898. Кн. 12. С. 34–89.
2. Эртель А. Д. О стенописи великой Успенской церкви Киево-печерской лавры // Труды Киевской духовной академии. 1897. № 4. С. 500–527
3. Петров Н. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской Лавры // Труды Киевской духовной академии. 1900. № 4. С. 579–610.
4. Кузьмин Е. М. Несколько соображений по поводу уничтоженных и уцелевших памятников старины в Киево-Печерской лавре // Искусство и художественная промышленность. 1900. Февраль. С. 223–240.
5. Яремич С. Памятники искусства XVI и XVII ст. в Киево-Печерской лавре // Киевская старина. 1900. Июнь. С. 378–390.
6. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1988. 159 с. : іл.
7. Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської Лаври. Київ : Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, 2000. 232 с. : іл.
8. Петров Н. О новом расписании стен великой церкви Киево-Печерской лавры // Труды Киевской Духовной Академии. 1901. № 2. С. 277–296.
9. Крайня О. О. До історії монументального розпису Успенського собору кінця XIX ст. // Велика Успенська церква Києво-Печерської лаври. Слід у віках : матеріали міжнар. наук. конф. (м. Київ, 1–2 жовтня 2001 р.) / НКПШЗ. Київ: Віпол, 2002. С. 111–120.
10. Бардік М. А. Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття : монографія. Київ, 2019. 310 с. : іл.
11. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Архів. КПЛ-А-560. 1884 р.
12. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Архів. КПЛ-А-559. 1885 р.
13. Верещагин В. П. К вопросу о расписании стен великой церкви Киево-Печерской лавры // Труды Киевской Духовной Академии. 1901. № 3. С. 440–446.
14. Савенко А. И. Великая церковь Киево-Печерской лавры. Киев : Тип. И. Н. Кушнерева и Ко, 1901. 41 с.

1. Istomin, M. (1898). Description of the Kyiv-Pechersk Lavra's Icon Paintings. Chteniya v Istoricheskom obshchestve Nestora Letopistsa. Book 12. P. 34–89 [in Russian].
2. Ertel, A. D. (1897). About the Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 4, 500–527 [in Russian].
3. Petrov, N. (1900). About the Liquidated Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 4, 579–610 [in Russian].
4. Kuzmin, Ye. M. (1900). Some Thoughts About the Liquidated and Preserved Ancient Monuments in Kyiv-Pechersk Lavra. Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost. February, 223–240 [in Russian].
5. Yaremich, S. (1900). Art Monuments of the XVII–XVIII Centuries in Kyiv-Pechersk Lavra. Kievskaya starina. June, 378–390 [in Russian].
6. Zholtovskiy, P. M. (1988). Mural Painting in Ukraine in the 17th and 18th Centuries. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
7. Sitkarova, O. V. (2000). Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral. Kyiv: Sviato-Uspenska Kyievo-Pecherska lavra [in Ukrainian].
8. Petrov, N. (1901). About the New Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 2, 277–286 [in Russian].
9. Krainia, O. O. (2002). To the Hhistory of the Mural painting of the Dormition Cathedral in the end of the 19th century. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (2000) "The Grate Dormition Churh of the Kyiv-Pechersk Lavra. The Mark on Ages" (p. 111–120). Kyiv: Vilpol [in Ukrainian].
10. Bardik, M. A. (2019). Renewal of Mural Paintings in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral and Kyiv St. Sophia Cathedral in the First Part of XIX Century: monograph, Kyiv: TOV «Kyivska Drukarska Manufaktura» [in Ukrainian].
11. National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve. Records (1884). KPL-A-560 [in Russian].
12. National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve. Records (1885). KPL-A-559 [in Russian].
13. Vereshchagin, V. P. (1901). To the Issue Concerning the New Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 3, 440–446 [in Russian].
14. Savenko, A. I. (1901). Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Kyiv: Tip. I. N. Kushnereva i Ko. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 14.06.2020

Отримано після доопрацювання 19.08.2020

Прийнято до друку 25.08.2020