

УДК 792.028Станіславський

Цитування:

Москаленко-Висоцька О. М. Діалектична єдність двох надзавдань в контексті проблеми перевтілення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 4. С. 208-213.

Moskalenko-Vysotska O. (2021). Dialectical unity of two super-tasks in the context of the problem of reincarnation. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 4, 208-213 [in Ukrainian].

Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна, заслужений працівник культури України, доцент кафедри кіно,-телемистецтва факультету кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1474-7741>
film_editor@ukr.net

ДІАЛЕКТИЧНА ЄДНІСТЬ ДВОХ НАДЗАВДАНЬ В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ПЕРЕВТІЛЕННЯ

Мета дослідження – спробувати визначити природу взаємозв'язків двох надзавдань – актора і ролі – в процесі творчості актора, спираючись на аналіз сутності проблеми перевтілення в мистецтві актора школи Станіславського. **Методологія** дослідження спирається на аналітичний, загальнологічний та зіставно-типологічний методи, які дозволяють нетрадиційно осмислити концепцію діалектичної єдності двох надзавдань у процесі творчості актора в контексті проблем перевтілення. Предметом дослідження є базисні поняття всесвітньо відомої «системи» К. С. Станіславського. **Наукова новизна** полягає у тому, що теорія акторського мистецтва ніколи не вдавалася до аналізу діалектики взаємин двох надзавдань – актора і ролі – в контексті проблеми перевтілення. Її трактовка школою Станіславського підтверджує ідею діалектичної взаємодії двох надзавдань в єдиному творчому процесі. **Висновки.** В художньо завершеному акторському виконанні ми завжди маємо справу з наявністю як надзавдання самого актора, що виконує певну роль, так і надзавдання ролі (дійової особи). Попри їх різноспрямованість вони все ж становлять діалектично нерозривне єдине ціле, що перетворює процес перевтілення у високохудожній акт творчості.

Ключові слова: перевтілення, творчість актора, К. С. Станіславський, система, надзавдання, роль актора.

Moskalenko-Vysotska Olena, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor of the Department of Cinema, Telecommunications, Faculty of Cinema and Television, Kyiv National University of Culture and Arts

Dialectical unity of two super-tasks in the context of the problem of reincarnation

The purpose of the article is to try to determine the nature of the interrelationships between two supertasks - an actor and a role - in the process of an actor's creativity, based on an analysis of the essence of the problem of reincarnation in the art of an actor from the Stanislavsky school. **The research methodology** is based on analytical, general logical and comparatively typological methods, which make it possible to comprehend in an unconventional way the concept of the dialectical unity of two super-tasks in the process of an actor's creativity in the context of the problems of reincarnation. The subject of this research is the basic concepts of the world-famous "system" of KS Stanislavsky. **The scientific novelty** lies in the fact that the theory of acting has never resorted to analyzing the dialectics of the relationship between two supertasks - the actor and the role - in the context of the problem of reincarnation. Its interpretation by the Stanislavsky school confirms the idea of dialectical interaction of two super-tasks in a single creative process. **Conclusions.** In an artistically completed acting performance, we always deal with the presence of both the supertask of the actor himself, performing a certain role, and the supertask of the role (the actor). Despite their multidirectional nature, they nevertheless constitute a dialectically inseparable whole, transforming the process of reincarnation into a highly artistic act of creativity.

Keywords: reincarnation, creativity of an actor, KS Stanislavsky, system, super task, the role of an actor.

Актуальність теми дослідження. Зважаючи на те, що велика кількість теоретичних питань так і залишилися не повністю доопрацьованими К. С. Станіславським, розбіжності в тлумаченні і розумінні багатьох понять до нині

залишаються не до кінця з'ясованими і вірно трактованими. Тому, завдання вірного розуміння є надзвичайно актуальним, зокрема, коли мова йде про найсуттєвіші питання системи Станіславського такі, наприклад, як вчення про дві перспективи – артиста і ролі та

про деякі аспекти проблеми перевтілення в зв'язку з концепцією діалектичної єдності двох надзавдань в процесі творчості актора.

Певно, було б не зайвим, щоб і українська теоретична думка не знаходилась осторонь дослідження цих питань. Тим більше, що за нинішніх умов є можливість досліджувати не якась одне вузьке питання системи Станіславського, що було можливим за радянських часів, а вдатися до аналізу проблемних питань системи в цілому, на що у попередні часи існувала негласна монополія російських дослідників. Це дозволить отримати відповіді на широке коло різноманітних питань щодо змістовного аспекту системи і, тим самим, сприятиме її більш глибокому розумінні практиками театрального мистецтва України.

Мета дослідження полягає в детальному аналізі джерел теоретичних праць К. С. Станіславського для з'ясування того первинного смислу, яким автор надавав основоположним поняттям в питаннях актора і ролі. Відомо, що, починаючи з 30-х років, система Станіславського на державному рівні наполегливо насаджувалася, як єдина для всіх радянських театрів. Це не могло не викликати спротиву (в ті часи прихованого, а в кінці 50-х початку 60-х років відвертого), оскільки в той період викликало ідіосинкразію, неприйняття всього, що формувалося при сталінському режимі, тому є логічним, що система Станіславського ототожнювалася з цим режимом, оскільки ним надзвичайно активно підтримувалася.

Знадобилась велетенська робота, аби ім'я Станіславського посіло в історії культури місце, гідне зробленого ним в мистецтві. Стосовно ж рейтингу імені Станіславського у практиків театру, то нове покоління театральних діячів на пострадянському просторі найчастіше воліє обирати зовсім інших кумирів. Цю посаду вже обіймали і Бертольд Брехт, і Пітер Брук, і Єжи Гротовський, і Михайло Чехов. Вихід же у світ шеститомного зібрання режисерських екземплярів К. С. Станіславського і нового дев'ятитомного видання його основних праць, маємо визнати, фактом духовного життя сучасного акторства і режисури не став, цікавості (не кажучи вже про дискусії) до себе не викликав. Лише одне те, що у новому дев'ятитомнику збережено коментаторський апарат сорокарічної давнини, змушує погодитись з автором вступної статті до другого тому А. Смілянським, що «в плані розвитку системи і розуміння найскладніших її

галузей ми знаходимося поки у підготовчому класі» [9, 34]. Це не може не змушувати значно уважніше подивитись на теоретичну спадщину Станіславського.

Виклад основного матеріалу. Концепція наявності двох надзавдань у творчості актора, природньо, має бути розглянута з точки зору основної проблеми мистецтва переживання – проблеми перевтілення. Адже якщо погодитись з думкою про два надзавдання у творчості актора, то слід, мабуть, говорити і про особливу природу їх співіснування в процесі перевтілення. Для більш чіткої орієнтації у цьому питанні насамперед необхідно визначитись із розумінням сутності проблеми перевтілення.

Деякі дослідники вважають, і з ними не можна не погодитись, що подібний аналіз має принципове значення для усунення багатьох проблем теорії акторського мистецтва. Так, наприклад, автор книги «Путь актера к творческому перевоплощению» Ю. Стромов пише: «Чимало сьгоднішніх протиріч – свідчення нерозуміння (точніше розуміння кожним по-своєму) терміну "перевтілення". Як тільки не розшифровується цей термін! І як "здібність актора", і як "творча основа", і як "відмінна особливість» [11, 14].

Звертаючись до деяких помилок у розумінні проблеми перевтілення, автор зосереджує увагу на аналізі взаємозв'язку сценічного образу і перевтілення, оскільки на його думку не може бути перевтілення в "чистому вигляді" без сценічного образу, позаяк образ не виникає без перевтілення [11]. В цьому контексті безперечно ж доцільно прослідкувати еволюцію поглядів на проблему перевтілення.

Основи театральної естетики ХІХ століття, біля витоків якої знаходився видатний актор М. С. Щепкін, вимагали від актора: «влівай у шкуру дійової особи» [14, 250]. Знамениті слова великого актора відображають сутність розуміння проблеми перевтілення в позаминулому столітті. Ця точка зору передбачала, що сценічний образ є певна об'єктивна реальність, яка існує поза конкретною особистістю актора. Головна умова художності акторської гри вбачалась у тому, щоб, як говорив М. Щепкін, зробитися тією особою, яку створено автором [14].

Принципово новий підхід до проблеми перевтілення був запропонований К. Станіславським. Основою його підходу була наступна теза: «артист роздвоюється в момент творчості». Відомо, як часто посилався Станіславський на слова видатного

італійського актора Томмазо Сальвіні: «Поки я граю, я живу подвійним життям, сміюсь і плачу, і разом з тим, так аналізую сльози і свій сміх, щоб вони найбільш сильно могли впливати на серця тих, кого я бажаю розчулити» [10, 133].

На відміну від поглядів своїх попередників К. С. Станіславський не підтримував ідею розчинення особистості актора в процесі творчості. «Про таке перевтілення К. С. Станіславський говорив, що воно невідворотно привело б актора до психіатричної лікарні» [7, 268].

Визнаний ним двоїстий характер акторської творчості, виключав тотожність «я» актора і «я» образу, являючи собою діалектичну єдність суб'єктивного і об'єктивного в процесі творчості. Актор-творець виступає у якості суб'єктивного начала, а актор-образ у якості об'єктивного. Внутрішнє сценічне самопочуття, на думку Станіславського, полягає в тому, щоб «роздвоюватись», тобто, з одного боку виправляти те, що неправильно, а з іншого – продовжувати жити роллю. І далі, перефразуючи думку Сальвіні, він пише: «У цьому двоїстому житті, в цій рівновазі між життям і грою і полягає мистецтво» [9, 328].

Процес діалектичної єдності актора-творця і актора-образу постає як постійний внутрішній рух, у якому в якийсь певний момент домінантою внутрішнього самопочуття є «життя людського духу» ролі, а в якийсь на перший план виступає надзавдання ролі, вистави, почуття глядача. Коментуючи погляди Станіславського на проблему перевтілення, відомий знавець його спадщини В. Прокоф'єв зазначає: «Питання лише в тому, що у даний момент переважає у виконанні актора: відчуття того, що відбувається на сцені чи відчуття театру. У щасливі моменти вищих творчих злетів головний центр мозкового збудження актора завжди пов'язаний з дією, з фізичною і духовною суттю образу, а відчуття театру, глядача, гри відходить наче на другий план, у притемненні дільниці мозкових клітин, у підсвідомість, хоча й не щезають зовсім. Перевага у самопочутті актора відчуття театру відволікає його виконання у театральномумовний, ігровий план. У цьому випадку головним об'єктом творчості актора стає глядач, а не життя у художньому вимислі, не партнер в образі» [7, 270].

Погляд на проблему перевтілення як на діалектичну єдність «я» актора і «я» образу поділяв і В. Немирович-Данченко. Принциповим у його естетичних поглядах

було положення про три хвили, злиття яких утворює справжній театральний твір – соціальну, життєву і театральну. Тільки в результаті їх злиття, на думку В. Немировича-Данченка, виникає повноцінне мистецьке явище, чи то вистава чи роль.

Досліджуючи творчу практику В. І. Немировича-Данченко, М. О. Кнебель зазначала, що він у процесі роботи добивався від актора оволодіння природою почуттів героя, здійснення ним логіки дій персонажа, проникнення в індивідуальний склад мислення ролі, – але все це разом узятє «зовсім не означало для Володимира Івановича, що актор, просякнутий логікою образу, може йти в останнього на повідку, розцінювати, те що відбувається в п'єсі, лише з позиції образу і тому в усьому його виправдовувати» [2, 147].

На думку В. Немировича-Данченка світогляд актора визначає ідейну оцінку образу, ставлення до нього. А це в свою чергу позначиться на акцентах ролі, відборі фарб, вияві тих чи інших рис характеру персонажа, визначить які саме характерні особливості актору слід наживати з усією ширістю і повною вірою в запропоновані обставини. Але при усій правдивості нажитого «десь у глибині ества актора, "в мозжечку", як любив висловлюватись Володимир Іванович, обов'язково сидітиме "прокурор", і він якраз і "піддасть жару в виконання всіх тих задач, які підказуються переживанням..."» [2, 148]. Природу перевтілення В. Немирович-Данченко розумів як єдність матеріалу ролі і ідеологічного ставлення до неї. Так на репетиціях вистави «Останні дні» за п'єсою М. Булгакова він зауважував акторам: «...мало злі ви всі, дуже добродушне загальне акторське ставлення до самого твору. Добродушне акторське ставлення до долі Пушкіна. Вас мало розізлило те, як ставляться до Пушкіна і дома, і у палаці, і в літературі. Вам мало, що затравили "сонце Росії", "сонце поезії". Там, десь у мозжечку актора, де міститься ідеологічне ставлення до своєї ролі, – там інертно, не серйозно, не зло» [4, 340].

Він категорично заперечував тотожність переживань людини у житті і під час виконання актором своєї ролі. На його переконання перевтілення передбачає співіснування почуттів образу і почуттів самого актора. «Актор, актриса радіють, переживаючи на сцені страждання, що вже аж ніяк не можна сказати про людину, коли вона страждає: там немає ніякого елемента радості. Ось найбільш коренева, "зернова" різниця між

правдою театральною і правдою життєвою, природною» [3, 21].

Про двоїсту природу перевтілення В. Немирович-Данченко говорив неодноразово. Думка ця повторювалась ним так часто, що в одному з листів він буквально емоційно вигукнув: «А вже те, що актор живе на сцені "подвійним життям" це я стільки разів говорив! Чи приміром те ж переживання Міті Карамазова і Леонідова в ролі ніколи, н а ж о д н у м и т ь н е м о ж у т ь бути тотожні вже тому, що в переживаннях Леонідова є радість представлення, почуття публіки тощо» [1, 65].

Трактуючи феномен перевтілення як двоїстий момент свідомості, як єдність «я» актора і соціального, конкретно-театрального «я» актора, В. Немирович-Данченко розкриває змістовний аспект, діалектику двоїстості.

Чимало інших діячів театру також торкалися проблеми перевтілення. Надзвичайно точно, на нашу думку, досліджував це поняття А. Попов, визначаючи основну відмінність між акторами школи переживання і удавання. «Експлуатація свого таланту в ім'я негайного успіху, в самому процесі виконання ролі, вибиває актора з образу і штовхає до демонстрації, до показу способу замість життя в ньому. «Я в образі» і «я граю образ» – це балансири, з яким актор ходить ніби по дроту. Ледь-ледь – і він в образі або поза ним. Це «трохи» і розділяє акторів на прихильників двох абсолютно різних напрямків у мистецтві – перевтілення в образ і демонстрації образу» [6, 406].

Вислів А. Попова відображує не тільки його багату творчу практику (в тому числі і акторську), він є результатом спостереження за роботою відомих майстрів театру, з якими йому доводилось працювати. У книзі Вольдемара Пансо «Труд и талант в творчестве актера» автор описує епізод, який він чув від свого вчителя А. Попова. Під час вистави той проводив сцену із партнеркою, яка по ролі мусила плакати. Актриса настільки щиро виконувала свою роль, що плакала навзрид, і, таким чином, заглушала дуже важливий текст, який виголошував Попов. Режисер довго не міг добитися від Попова виголошення тексту в необхідний момент, коли плач дещо вщухав. Тоді його партнерша, яка мала чималий досвід сценічної роботи, запропонувала йому починати говорити тоді, коли вона тихенько постукає йому пальцем у груди (за мізансценою вона прихилилась до грудей партнера). Попов розказував своїм учням як він був вражений, коли бачучи справжнє переживання партнерші, яка

буквально тонула у сльозах, раптом відчув як вона обережно постукує пальчиком у груди, сигналізуючи йому про необхідність розпочинати виголошення тексту [5].

Серед найвідоміших акторських досягнень ХХ століття безперечно слід віднести роль царя Федора у виконанні Івана Михайловича Москвіна. Тим цікавіше свідчення цього актора про виконання найбільш трагічних моментів ролі, які не виключали присутності «я» самого Москвіна: «Коли я в "Царі Федорі", – розповідав він, – доходжу до драматичних переживань і ридаю на плечі в Аринушки, я завжди перевіряю, як у мене справи з наклеєним носом. Але ж самому Федору було, мабуть, не до носа, коли доля завдавала йому один удар за іншим» [12, 32].

Можна було б продовжувати приводити висловлювання видатних діячів театру з проблеми перевтілення, але й наведених прикладів достатньо для розуміння того, що перевтілення актора театру переживання – є діалектична єдність актора-творця і актора-образу. «Між актором і образом, – стверджував Г. Товстоногов, – залишається певний проміжок, який допомагає найтоншим чином (а в мистецтві ми маємо справу завжди з найтоншим, з відтінком, – і в цьому фокус), не порушуючи внутрішньої логіки, не порушуючи органіки, підкреслити думку, в і д т і н и т и с т а в л е н н я. Так, не треба лякатися, – ставлення актора до образу» [13, 122]. Зауважимо, що мова йде про двояку природу існування актора в образі, яка дає можливість «відтінити ставлення» (саме відтінити, але не грати його) до образу. І робити це треба «найтоншим чином» і саме в цьому вся складність (Г. Товстоногов називає це фокусом в тому розумінні, мабуть, що цього не повинен помічати глядач). Окрім усього іншого, відбуватися це може лише в тому випадку, якщо не порушується внутрішня логіка образу і не руйнується органіка [13].

У зв'язку з темою статті є сенс звернутися до праць психофізіолога П. Симонова, який впродовж багатьох років проводив спостереження за особливостями протікання творчих процесів у акторів. Ним було помічено, що ступінь впливовості гри акторів на глядача визначається складною сукупністю взаємопов'язаних фактів. Головний з них полягає у тому «якою мірою я, глядач, поділяю мотиви, причини, приводи, які змушують іншу людину радіти, бідкатись» [8, 322]. Однак цього, все ж, недостатньо для того, щоб виконання актора справило на глядача глибоке враження. Ось чому, зазначає П. Симонов,

привласнюючи собі потреби сценічного персонажа, актор повинен наповнити їх своєю яскраво вираженою мистецькою потребою повідомити глядачам дещо важливе про світ і людей [8].

Таким чином, і з точки зору психофізіолога цілком природне поєднання одночасно двох потреб у процесі творчості, що підтверджує думку про наявність одночасного існування у свідомості актора двох надзавдань – ролі і свого власного. Цілком справедливо П. Симонов говорить про те, що потреби актора не мають абсолютної автономії і самі по собі позбавлені естетичної цінності без здатності, вміння актора «трансформувати свою мистецьку потребу "повідомлення" в мотиви зображуваної на сцені особи» [8, 323].

Цей висновок повністю збігається з нашою думкою, що надзавдання актора може бути досягнуте лише шляхом відтворення процесу руху до надзавдання створюваного образу. Отже, ідея про два надзавдання в творчості актора театру переживання цілком органічно вписується у сутність проблеми перевтілення.

Висновки. Погляд на проблему перевтілення актора школи переживання має певну історію. У XIX столітті ця проблема розглядалась як відмова від власного «я» заради прояву «я» дійової особи. Будь-який натяк на прояв індивідуальності власне самого актора вважався проявом художньої неповноцінності. З появою мистецтва Московського Художнього театру його засновники разом зі своїми акторами утворюють новий погляд на проблему перевтілення. Він полягає у визнанні діалектичної єдності двох «я» – актора і персонажа – в процесі створення акторського образу.

К. Станіславському знадобилось майже два десятиліття пошуків для здійснення одного зі своїх найбільших відкриттів – вчення про надзавдання. Проте часу виявилось недостатньо для формулювання усіх його положень в завершеному вигляді. Зокрема, і про особливості взаємодії двох надзавдань – актора і дійової особи – в єдиному процесі створення акторського образу. Аналіз цієї взаємодії розкриває складний механізм діалектичної єдності двох надзавдань. Його розуміння сприятиме більш глибокому розкриттю сутності творчого процесу актора школи К. Станіславського.

Література

1. Захава Б. Е. Современники. Москва: Искусство, 1969. 391 с.
2. Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным : статьи, очерки, портреты : Москва: Искусство, 1971. 486 с.
3. Немирович-Данченко В. И. О простоте актера. Ежегодник МХАТ 1944. Москва: Музей Московского художественного театра, 1946. Т. 1. С. 18-24.
4. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие : в 2 т. / Составит., ред., примеч. В. Я. Виленкин. Москва : Искусство, 1952. Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. 442 с.
5. Пансо В. Х. Труд и талант в творчестве актера : автореф. дис. ... канд. Искусствоведения, 17.00.00 / Гос. ин-т театрального ис-ва им. А. Луначарского. Москва: 1965. 394 с.
6. Попов А. Д. Творческое наследие: в 2 книгах / Ред. кол.: Ю. С. Калашников (ответств. ред.), М. И. Кнебель, др. Москва: ВТО, 1979. Т. 1. 519 с.
7. Прокофьев В. Н. В спорах о Станиславском. Изд. 2-ое. Москва: Искусство, 1976. 368 с.
8. Симонов П. В. Психофизиологический подход к проблеме актерской одаренности / сб. Наука о театре. Москва. 1976. С. 318-325.
9. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Москва: Искусство, 1989. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / Ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский. Ком. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. 511 с.
10. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. / Ред. коллегия: М. Н. Кедров (гл. ред.) [и др.] ; Москва: Искусство, 1955. Т. 3. 503 с.
11. Стромов Ю. А. Путь актера к творческому перевоплощению. Изд. 2-ое, Москва: Просвещение. 1980. 80 с.
12. Творческие беседы мастеров театра. И. М. Москвин. Ред. Финкельштейн. Москва: ВТО, 1938. 64 с.
13. Товстоногов Г. А. Круг мыслей: Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. Ленинград: Искусство, 1972. 287 с.
14. Щепкин М. С. Записки. Письма : Современники о М. С. Щепкине / Сост.: А. П. Клинин ; Ред. проф. С. Н. Дурылин ; [Вступ. статьи С. Дурылина, А. Клинина и А. Фриденберга]. Москва: Искусство, 1952. 372 с.

References

1. Zakhava, B. E. (1969). Contemporaries. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Knebel, M. O. (1971). About what seems to me especially important: articles, essays, portraits. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. Nemirovich-Danchenko, V. I. (1946). On the simplicity of the actor. Ezhegodnik MХАТ 1944.

Moscow: Muzej Moskovskogo xudozhestvennogo teatra. Vol. 1. [in Russian].

4. Nemirovich-Danchenko, V. I. (1952). Theatrical heritage: in 2 volumes. Moscow: Iskusstvo. Vol. 1. [in Russian].

5. Panso, V. Kh. (1965). Labor and talent in the work of an actor. Extended abstract of the candidate's thesis, 17.00.00. State Institute of Theater Arts named after A. Lunacharsky. Moscow. [in Russian].

6. Popov, A. D. (1979). Creative heritage: in 2 books. Moscow: Vsesoyuznoe Teatral'noe Obshchestvo. Vol. 1. [in Russian].

7. Prokofiev, V. N. (1976). In the debate about Stanislavsky. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

8. Simonov, P. V. (1976). Psychophysiological approach to the problem of acting talent. sbornik Nauka o teatre. Moscow. [in Russian].

9. Stanislavsky, K. S. (1989). Collected works: in 9 volumes. Moscow: Iskusstvo Vol. 2. [in Russian].

10. Stanislavsky, K. S. (1955). Collected works: in 8 volumes. Moscow: Iskusstvo Vol. 3. [in Russian].

11. Stromov, Yu. A. (1980). The actor's path to creative reincarnation. Ed. 2nd.

Moscow: Prosveshhenie. [in Russian].

12. Creative conversations of the theater masters. I. M. Moskvina. (1938). Moscow: VTO. [in Russian].

13. Tovstonogov, G. A. (1972). Circle of thoughts: Articles. Director's comments. Recordings of rehearsals. Leningrad: Iskusstvo. [in Russian].

14. Shchepkin, M. S. (1952). Notes. Letters: Contemporaries about M. S. Schepkin.

Moscow: Iskusstvo. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.09.2021

Отримано після доопрацювання 12.10.2021

Прийнято до друку 19.10.2021