

Цитування:

Водяхін Є. В. Витоки та передумови інституалізації українського театру (кінець XIX – початок XX століття). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 3. С. 69–74.

Водяхін Єгор Владиславович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3232-8241>
vodyakhine@gmail.com

Vodyakhin E. (2022). Origins and Prerequisites of Ukrainian Theatre Institutionalisation (end of the 19th – beginning of the 20th century). *National Academy Of Managerial Staff Of Culture And Arts Herald: Science journal*, 3, 69–74 [in Ukrainian].

ВИТОКИ ТА ПЕРЕДУМОВИ ІНСТИТУАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ (КІНЕЦЬ XIX – ПОЧАТОК XX СТОЛІТТЯ)

Мета роботи – окреслення важливої ідейної взаємодії інституалізаційних чинників розвитку українського театру на межі XIX–XX століть. **Методологія дослідження** полягає в задіянні таких методів: аналізу термінології і співвідношення понять, порівняльно-аналітичного, періодизації та класифікації, візуально-аналітичного, абстрагування. **Наукова новизна** дослідження полягає в застосуванні інституційного підходу до еволюції українського театру у визначений історичний період, тобто на зламі епох (межа позаминулого й минулого століть). **Висновки.** Інституалізація українського театру відбувалася за умов, коли наприкінці XIX століття уряд Російської імперії, дозволяючи підконтрольній місцевій владі виконання українських п'єс, забороняв власне ідею одномовного й окремого українського театру. Однією з найбільш відомих труп українського театру була трупа М. Старицького, яка сформувалася з акторів молодшого покоління. Найважливішим її досягненням було ствердження М. Старицьким режисури як основного чинника у створенні вистави; вершиною української драми 80–90-х років XIX ст. вважають драматургію І. Карпенка-Карого, позбавлену фольклорно-етнографічної ілюстративності, але позначену рисами глибокого психологізму. Водночас П. Саксаганський був конгеніальним режисером, який застосував нові принципи сценічної інтерпретації п'єс драматурга, нові засоби мізансценування, докладного опрацювання кожної ролі. У період обмеження українського друку й мистецтва, заборони української освіти та науки саме театр узяв на себе місію пропаганди рідного слова, пісні, танцю серед широких кіл громадськості, хоча прямого доступу до українського села не мав.

Ключові слова: театр, театральне мистецтво, історія, інституалізація, інститути, XIX і XX століття.

Vodyakhin Egor, graduate student, National Academy of Culture and Art Management

Origins and Prerequisites of Ukrainian Theatre Institutionalisation (end of the 19th – beginning of the 20th century)

The purpose of the article is to outline the important ideological interaction of the institutionalisation factors of the Ukrainian theatre development during the end of 19th – beginning of 20th centuries. **The research methodology** consists in the use of the following methods: analysis of terminology and the relationship of concepts, comparative-analytical, periodisation and classification, visual-analytical, and abstraction. **The scientific novelty** of the research consists in the application of the institutional approach to the evolution of the Ukrainian theater in a certain historical period, that is, at the turn of the epochs (the border between two centuries). **Conclusions.** The institutionalisation of the Ukrainian theater took place under the conditions when, at the end of the 19th century, the government of the Russian Empire, allowing the performance of Ukrainian plays under the control of local authorities, prohibited the very idea of a monolingual and separate Ukrainian theater. One of the most famous troupes of the Ukrainian theater was the troupe of M. Starytskyi, which was formed from actors of the younger generation. The most important achievement of this troupe was M. Starytskyi's affirmation of directing as the main factor in the creation of a performance; the magnum opus of Ukrainian drama in the 1880s and 1890s is considered to be I. Karpenko-Kary's drama, devoid of folklore and ethnographic illustrativeness but marked by features of deep psychologism. At the same time, P. Saksagansky was a congenial director who applied new principles of stage interpretation of the playwright's plays, new means of mise-en-scène, detailed elaboration of each role. During the period of restriction of Ukrainian printing and art, prohibition of Ukrainian education and science, it was the theater that undertook the mission of propagating the native language, song, and dance among wide circles of the public, although it did not have direct access to the Ukrainian countryside.

Key words: theatre, performing arts, history, institutionalisation, institutions, XIX and XX centuries.

Актуальність теми дослідження. Наприкінці XIX – на початку XX століть у суспільстві України, яка тоді перебувала в складі Російської й Австро-Угорської імперій, спостерігається стрімкий пошук нових форм утілення ідей вільного, гармонійного життя, не скутого догмами й стереотипами сприйняття життя зазначеного історичного періоду. Вказані процеси стосуються культури українського суспільства кінця XIX – початку XX ст.: мистецтва, музики, художньої літератури й, звичайно, театру, у якому пошук нових форм відбувався від драматургії до оформлення сцени. Режисура театральних постановок, художнє оформлення спектаклів та афіш, що збереглися дотепер, формують у нас наочне уявлення про інституалізацію театру в той період. Відгуки критиків у пресі також слугують важливими джерелами для розуміння культурних основ суспільства й окремих особистостей наприкінці XIX – на початку XX ст.

Мета роботи – окреслити важливу ідейну взаємодію інституалізаційних чинників розвитку українського театру на межі XIX – XX століть.

Виклад основного матеріалу. Для розуміння становлення театральних інституцій в Україні на межі XIX – XX століть першочерговим є усвідомлення значення терміна «інституалізація». У політології, антропології, соціології, праві існує значна кількість робіт про те, як виникають інститути, як вони функціонують, зберігають стабільність і трансформуються. Однак як усередині цих дисциплін, так і між ними немає єдності навіть щодо найбільш істотних аспектів процесу інституалізації та існування інститутів.

Зокрема, під інститутами можна розуміти: спеціально створені закони й формальні правила; сукупність норм; значення, що стихійно формуються, обмеження та звички.

Перелік конотацій вказаного поняття в літературі з інституціоналізму визначає інститути як правила, моральні норми, зводи законів, регулятори поведінки, організації.

Умовно «традиційний» інституціоналізм характеризувався вивченням формальних сторін інститутів та їх внутрішніх елементів у межах описово-індуктивного підходу до формальної структури, правил, процедур та організацій. Водночас поява нового інституціоналізму була зв'язана з прагненням відновити зв'язок між теоретичними положеннями й реальністю, визнати вирішальну посередницьку роль інститутів в оформленні політичної поведінки. Інститути постали як самостійні актори культурного

процесу. Однак і сучасний інституціоналізм як течія в соціальних науках, як і традиційний інституціоналізм, являє собою мозаїку різноманітних теорій, концептів, поглядів.

Власне термін «інституалізація» в науці розглядають подвійно: по-перше, як установу, створення, формування нових інститутів; по-друге, як закріплення, укорінення і стабілізацію вже наявних інститутів. Тобто інституалізацію трактують одночасно і як установу, і як укорінення інститутів. С. Гантінгтону, якого в західній літературі називають «батьком» поняття інституалізації, належить її класичне визначення: «Інституалізація – це процес, за допомогою якого організації і процедури набувають цінності та стійкості» [2, 32]. При цьому американський автор розуміє під інститутами стійкі, значимі форми поведінки, що відтворюються.

Для інституалізації певних процесів у сфері культури й мистецтва необхідне певне інституціональне середовище як у самому суспільстві, так і у владних структурах у вигляді спеціально створених для цього або вповноважених органів чи структур. Важлива також наявність нормативно-правових актів, що передбачають механізми, форми, процедури й принципи взаємодії певних інституцій.

Переходячи власне до інституалізації театру, вкажемо, що більшість спроб її дослідити були обмежені виявленням окремих аспектів театру з використанням методів певних наукових дисциплін. Культурологи, соціологи, мистецтвознавці, філологи й навіть філософи штучно локалізували предмет дослідження, щоб застосовувати ними методи не виходили за його межі.

Інституалізація театру дає змогу виділити низку його основних структурних компонентів:

- театр як вид виконавського мистецтва, специфічним засобом вираження якого є сценічна дія, що виникає в процесі гри актора перед публікою. Як частина мистецтва театр характеризується унікальною здатністю відображати світ і порушувати проблемні питання буття;

- театр як майданчик, місце для видовищ, приміщення, будинок, у якому влаштовують вистави, спектаклі; тип архітектурної будівлі, призначеної для театральних вистав, що характеризується певною функціональною структурою. У цьому контексті важливою характеристикою театру як робочого майданчика є театральна атмосфера, у якій відбувається спільна творча діяльність режисера, акторів і глядачів;

- театр як сама дія, вистава, видовище, показ спектаклю глядачам. У цьому значенні поняття театру наближене до театру як виду мистецтва;

- театр як організація, установа, підприємство, що провадить театральну діяльність, зокрема створює постановки, формує репертуар і показує спектаклі. Поняття театру як організації пов'язане з економічними аспектами, управлінськими формами його існування, взаєминами між людиною та організацією – усе це безпосередньо впливає на результати творчої діяльності;

- театр як соціальний інститут, що виконує в суспільстві низку важливих функцій, пов'язаних з освітою, вихованням, комунікацією.

Щодо періоду межі ХІХ–ХХ століть важливою є думка П. Паві про те, що зібрані предмети, факти, документи, вислови акторів, режисерів, художників, записи, які робили в процесі підготовки спектаклю, дають змогу якнайкраще зрозуміти наміри творців спектаклю, його вплив на глядачів й усвідомити контекст постановки (місце, де відбувається спектакль, соціокультурний склад аудиторії і її очікування в кожний конкретний вечір). Усе, що реально підвладне історикові, це – відновити деякі принципові моменти, сформувати «теоретичну рамку», але аж ніяк не створити автентичне художнє явище [13, 206–207].

Стосовно розвитку українського класичного театру, іменованого «театром корифеїв» (рубіж ХІХ–ХХ століть) актуально висловився сучасний історик цього театру А. Драк: «Це – епоха в розвитку національного театру, цілий напрям, явище всієї культури. Це широке коло митців (принаймні два покоління), об'єднаних спільністю ідейних спрямувань. Це – школа, система, яка має певні мистецькі ознаки. Це – золота доба українського театру, якщо срібною добою вважати «нову генерацію» драматургів, Курбасову систему – театр розстріляного відродження. Це, нарешті, – багатющі традиції, які наш театр «перетравлював» протягом цілого сторіччя і досі опановує з драматичними перипетіями. У корифеїв, які виступали на хвилі національного відродження, пафосом творчості було пробудження національної свідомості. Утверджуючи рідну мову, звичаї, фольклор – вже тільки цим вони відкривали перед цілим світом красу і своєрідність етносу, домагалися визнання самого існування української нації. Національна ідея яскраво виявлялася у постановках музично-драматичних, де етнічні особливості давалися взнаки найяскравіше: спів, танок, обряди, фольклор, побут. Ще

цільніше національна ідея проявлялася у спектаклях на історичну тему» [4, 6–7].

Інституалізація українського театру відбувалася за умов, коли наприкінці ХІХ століття уряд Російської імперії, дозволяючи підконтрольній місцевій владі виконання українських п'єс, забороняв власне ідею одномовного й окремого українського театру. Водночас уже саме існування українського театру в такому обмеженому вигляді було в той час дозволене, хоча про це театральним антрепренерам й акторам в нашій країні стало відомо не відразу [5, 279].

Однією з найбільш відомих труп українського театру була трупа М. Старицького, яка після виходу з неї основного складу на чолі з М. Кропивницьким (1885 р.), сформувалася з акторів молодшого покоління: Є. Боярська, К. Ванченко-Писанецький, О. Вірина, Н. Волкова, В. Грицай, Ю. Касиненко, М. Маньківська, Л. Манько й ін. У подальшому до неї вступили Л. Ліницька, К. Підвисоцький, В. Розсудов-Кулябко, О. Шатковський, Ю. Шостаківська, а також вокалісти Н. Зикова, О. Зініна, У. Орлик, З. Стороженко та Ю. Шакуло.

В історії інституалізації українського театру трупа М. Старицького (1885–1891) була відома як видатне мистецьке явище, що мало чітко виражене творче обличчя, яке вирізняло її від труп М. Кропивницького й ін. Найважливішим досягненням цієї трупи було ствердження М. Старицьким режисури як основного чинника у створенні вистави. Відтак М. Старицький неформально посів друге після М. Кропивницького місце серед українських режисерів останньої третини ХІХ століття.

Нова, третя трупа М. Кропивницького, яка була організована на правах товариства влітку 1888 року, розпочала свої виступи 11 грудня 1888 року в м. Білгороді Курської губернії виставою «Наталка Полтавка». Досвідчений режисер-педагог М. Кропивницький у подальшому прийняв до трупи молодь, з якої згодом виростили такі актриси й актори, як Г. Борисоглібська, Є. Зарницька, І. Загорський, Ф. Левицький, О. Суслов. Тут працювали актори з колишніх труп М. Кропивницького: Г. Затиркевич-Карпинська, П. Карпенко, А. Максимович, Л. Манько, Ю. Шостаківська та ін. В окремих виставах брали участь Є. Боярська, М. Заньковецька, Л. Ліницька, М. Садовський [5, 298].

Репертуар трупи залишався переважно той самий, що був раніше. Причиною цього було те, що не вистачало нових п'єс; цензура забороняла ставити навіть раніше дозволені п'єси самого ж

М. Кропивницького: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» у 1893 році, «Глитай, або ж Павук» у 1894 році. Драму М. Кропивницького «Глум і помста» («Титарівна»), подану вперше до цензури 1891 року, дозволили лише після п'ятої переробки в 1896 році. Комедія «Вій» за М. Гоголем повернулася з цензури зовсім обрізаною, і в такому вигляді автор змушений був її поставити (26 травня 1896 р., Харків).

Паралельно з третьою і четвертою труппами М. Кропивницького діяла колишня друга труппа, однак тепер уже на чолі із М. Садовським як керівником товариства та режисером. Ця труппа функціонувала десять років творчого життя (1888–1898). Її основу становили І. Загорський, М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, П. Карпенко, А. Максимович, А. Переверзева, О. Пивинська, К. Позняченко (Позняков) та ін. У 1889 році до труппи повернувся із заслання І. Карпенко-Карий. У ній було й молодше покоління акторів: В. Василенко, Б. Козловська, О. Полянська, О. Ратмирова, М. Юльченко-Здановська, співаки М. Борченко, І. Райський, М. Щербина. Диригентами хору (35 осіб) працювали М. Васильєв-Святошенко та А. Вів'єн.

Вершиною української драми 80–90-х років XIX ст. небезпідставно вважають драматургію І. Карпенка-Карого, позбавлену фольклорно-етнографічної ілюстративності. Натомість вона позначена рисами глибокого психологізму й пропонувала українському театрові дві паралельні тенденції – романтичну й реалістичну, які органічно доповнювали одна одну. П. Саксаганський, ставлячи твори І. Карпенка-Карого, як конгеніальний режисер застосував нові принципи сценічної інтерпретації п'єс драматурга, нові засоби мізансценування, докладно опрацюював кожну роль.

Водночас для виявлення специфіки інституалізації українського театру важливо наголосити, що цей театр у межах Російської імперії не мав необхідних умов для свого розвитку. Про це в колективній маніфестації в обороні прав українського театру заявили К. Ванченко-Писанецький, М. Заньковецька, П. Саксаганський, М. Старицький, І. Шраг у власних виступах на Першому всеросійському з'їзді сценічних діячів (9–23 березня 1897 р., Москва).

Робота мандрівних українських професійних труп відбувалася на тлі російських професійних мандрівних труп та постійних муніципальних театрів, яких підтримувала коштами місцева влада. Це були насамперед

російські оперні труппи в Києві й Харкові, а також італійська опера в Одесі.

Історики, творці й сучасники українського театру в 1880–1890-х роках були свідомі його історичної місії не лише в мистецькому, але й у політичному житті України. У період обмеження українського друку й мистецтва, заборони української освіти та науки саме театр узяв на себе місію пропаганди рідного слова, пісні, танцю серед широких кіл громадськості, хоча прямого доступу до українського села не мав (село жилося аматорськими виставами, що іноді там ставили). Водночас театр робив усе можливе в тогочасних політичних умовах, що були позначені пригніченням національної культури з боку російського царизму.

Паралельно із цим відбувалася інституалізація українського театру в Галичині. Із початку 1880-х років на території українських земель, які входили до складу Австро-Угорщини, розпочався новий етап в історії Руського народного театру. Зокрема, товариство «Руська бесіда», що продовжувало опікуватися ним, на 1881 рік знову уклало контракт з О. Бачинським, який протягом останніх семи років мандрував Галичиною з власною польсько-українською труппою [5, 316].

Ситуація в українському театральному житті Галичини змінилася після 1893 року, коли підрозділ Товариства «Руська бесіда» перестав віддавати театр директорам за тривалим контрактом, а почав призначати управителів, які мали щотижня звітувати про стан у театрі. Спочатку це були випадкові люди, а із 1894 року керівництво театром перейшло до спілки, яка складалася з А. Стечинського, К. Підвисоцького та Т. Ольхового. У межах інституалізації керівництва театру 1895 року керівником став А. Стечинський, 1896 – Л. Лопатинський і Ю. Касиненко, 1897 – М. Ольшанський, О. Поліщук і С. Янович, 1898 – знову Л. Лопатинський, з липня 1898 року до квітня 1900 року – Т. Гембицький.

У першій половині 90-х років XIX ст. для збагачення репертуару Руського народного театру значну роль відіграв І. Франко, запропонувавши такі зразки драматургії, як «Украдене щастя», «Учитель» (обидві поставлені 1893 р.), «Рябина» (друга редакція), «Учитель» (1894 р.), «Кам'яна душа» (1895 р.), «Майстер Чирняк» (1896 р.). З-поміж них «Украдене щастя» стало перлиною української драматургії.

У 90-х роках XIX ст. до труппи Руського народного театру прийшла талановита молодь, пік таланту якої припав на перші десятиліття

XX ст.: І. Григорович, Ф. Лопатинська, А. Нижанківський, І. Рубчак, К. Рубчакова, М. Слободівна, Й. Стадник, М. Фіцнерівна, А. Шеремета, В. Юрчак та інші.

Необхідно особливо наголосити на зв'язку українських наддніпрянських труп, які неодноразово гастролювали в Австро-Угорщині зі своїми колегами в Східній Галичині. Функціонуючи в різних суспільно-політичних реаліях, зумовлених пануванням Російської та Австро-Угорської імперій, український театр на межі XIX–XX століть загалом набув різних організаційних і мистецьких форм, постійно розвиваючись та остаточно утвердившись у XX ст.

Наукова новизна дослідження полягає в застосуванні інституційного підходу до еволюції українського театру у визначений історичний період – на зламі епох (межа позаминулого й минулого століть). У статті поняття «інституалізації театру» формалізовано у вигляді кількох основних моделей:

а) система спектаклю (елементи: актор, сценічна роль, глядач, шуми, світло, декорації, простір, час);

б) простір театру (елементи: сцена, зал для глядачів, вхідна група, фое, буфет, гримерки, репетиційні зали);

в) театральна справа (елементи: суб'єкти, основні й допоміжні процеси, внутрішнє і зовнішнє середовище, норми й правила);

г) економіка театру (елементи: суб'єкти, джерела й види надходжень, види витрат, потоки, результати, ресурсний баланс);

д) відносини театру й суспільства (елементи: актор, сценічна роль, людина, суспільство, соціальна роль).

Висновки. Отже, за підсумками цієї невеликої розвідки щодо інституційних засад розвитку українського театру на межі XIX–XX століття ми дійшли таких висновків.

Інституалізація українського театру відбувалася за умов, коли наприкінці XIX століття уряд Російської імперії, дозволяючи підконтрольне місцевій владі виконання українських п'єс, забороняв власне ідею одномовного й окремого українського театру. Однією з найбільш відомих труп українського театру була трупа М. Старицького, яка сформувалася з акторів молодшого покоління: С. Боярська, К. Ванченко-Писанецький, О. Вірина, Н. Волкова, В. Грицай, Ю. Касиненко, М. Маньківська, Л. Манько й ін. У подальшому до неї вступили Л. Ліницька, К. Підвисоцький, В. Розсудов-Кулябко, О. Шатковський, Ю. Шостаківська. Найважливішим

досягненням цієї трупи було ствердження М. Старицьким режисури як основного чинника у створенні вистави.

Вершиною української драми 80–90-х років XIX ст. вважають драматургію І. Карпенка-Карого: вона позбавлена фольклорно-етнографічної ілюстративності, але позначена рисами глибокого психологізму. Водночас П. Саксаганський був конгеніальним режисером, який застосував нові принципи сценічної інтерпретації п'єс драматурга, нові засоби мізансценування, докладно опрацьовував кожну роль.

У період обмеження українського друку й мистецтва, заборони української освіти та науки саме театр узяв на себе місію пропаганди рідного слова, пісні, танцю серед широких кіл громадськості, хоча прямого доступу до українського села не мав.

Паралельно із цим відбувалася інституалізація українського театру в Галичині. Із початку 1880-х років на території українських земель, які входили до складу Австро-Угорщини, розпочався новий етап в історії Руського народного театру.

Література

1. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 392 с.
2. Гантінгтон С. Політичний порядок у мінливих суспільствах. Київ : Наш формат, 2020. 448 с.
3. Гринишина М. О. Театральна культура рубежу XIX–XX століть: реалізм, дискурс. Київ : Фенікс, 2013. 346 с.
4. Драк А. Спадщина, яку ми так і не осягнули. *Український театр*. 1994. № 1. С. 6–7.
5. Історія українського театру : у 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; редкол.: Г. А. Скрипник (гол. ред.) та ін. Київ, 2017. Т. 1: Від витоків до XX століття / редкол. тому: І. Юдкін (відп. ред.), 2017. 668 с.
6. Музика і театр на перехресті епох : зб. ст. У 2 т. Т. 2 / М. Р. Черкашина-Губаренко. Київ : Наука, 2002. 206 с.
7. Нариси з історії інонаціонального театру в Україні XX – початку XXI ст. / за заг. наук. ред. М. Гринишиної ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Київ : Фенікс, 2017. 976 с.
8. Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.) / упор. Є. О. Гулякіна. Київ : Криниця. 2015. 511 с.
9. Традиції, канони і новації українського театру: початок XIX – початок XX ст. / Р. Г. Коломієць ; ІПСМ АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2008. Кн. 1. 136 с.
10. Український театр XX століття : антологія вистав / за заг. ред. М. О. Гринишиної ; ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 944 с.

11. Pavis P. The State of Current Theatre Research //Applied Semiotics/Semiotique Appliquée 1:3. 1997.

References

1. Veselovska, G. I. (2010). Ukrainian theatrical avant-garde. Kyiv: Fenix [in Ukrainian].
2. Huntington, S. (2020). Political order in changing societies. Kyiv: Nash Format [in Ukrainian].
3. Hrynyshyn, M. O. (2013). Theatrical culture of the turn of the XIX–XX centuries: realism, discourse. Kyiv: Fenix [in Ukrainian].
4. Drak, A. (1994). The legacy we never understood. Kyiv: Ukrainian theater [in Ukrainian].
5. Skrypnyk, G. A. (2017). History of Ukrainian theater: in 3 volumes. Kyiv: NAS of Ukraine, IMFE named after M. T. Rylskyi [in Ukrainian].
6. Cherkashina-Gubarenko, M. R. (2002). Music and theater at the crossroads of eras. Kyiv: Nauka [in Ukrainian].
7. Hrynyshina, M. (2017). Essays on the history of non-national theater in Ukraine of the 20th and early 21st centuries. Kyiv: Fenix [in Ukrainian].
8. Pylypchuk, R. (2015). Ukrainian Professional Theater in Galicia (1960s). Kyiv: Krynysia [in Ukrainian].
9. Kolomiets, R. G. (2008). Traditions, canons and innovations of the Ukrainian theater: the beginning of the XIX – the beginning of the XX century. Kyiv: Intertekhnologiya [in Ukrainian].
10. Hrynyshina, M. O. (2012). Ukrainian Theater of the 20th Century: An Anthology of Plays. Kyiv: Fenix [in Ukrainian].
11. Pavis, P. (1997). The State of Current Theatre Research [in English].

*Стаття надійшла до редакції 23.05.2022
Отримано після доопрацювання 24.06.2022
Прийнято до друку 07.07.2022*