

СИНТЕЗ КАНОНІЧНИХ ТА ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ «НОВОГО НАПРЯМУ»

Аналізуються основні особливості стилю композиторів «Нового напрямку».

Ключові слова: *музична культура, православна церковна культура, духовна музика, канонічність, індивідуально-авторські особливості, синтетичність.*

Анализируются основные особенности стиля композиторов «Нового направления».

Ключевые слова: *музыкальная культура, православная церковная культура, духовная музыка, каноничность, индивидуально-авторские особенности, синтетичность.*

Analyzes the main features of the style of the composer of «New Directions».

Key words: *musical culture, orthodox church culture, church music, canonicity, individual copyrights features, synthetical.*

Початок ХХІ ст. ознаменований пильним інтересом до найбагатшої історико-культурної спадщини православної церкви. Вивчення композиторської творчості в канонічних жанрах — складний і багатогранний процес, що потребує комплексного підходу. Саме поняття «канонічності» в різні історичні епохи трактувалося неоднозначно.

Термін «Новий напрям» характеризує російську духовну музику кінця ХІХ — початку ХХ ст. як унікальне явище в національній і світовій культурі. Рух у вітчизняному хоровому мистецтві на зламі ХІХ–ХХ ст., що спочатку виник як своєрідна творча опозиція іноземному (італійському й німецькому) впливу в богослужбовому співі, згодом набув загальноросійських масштабів.

Російська духовно-музична культура означеного періоду — явище багатогранне: воно, з одного боку, убрало в себе сучасні віяння, а з іншого, повернулося до «старовини», асимілювало багатий музично-історичний досвід попередніх століть. Рух оновлення в духовній музиці, що дістав на початку ХХ ст. назву «Новий напрям», охопив багато сфер духовно-музичного життя: композиторську практику, наукові праці з історії та теорії давнього і сучасного церковного співу й нерозривно пов'язану з ними хорову виконавську школу.

Новий напрям розвивався під впливом загальних релігійних віянь тих часів і прогресом російської релігійно-філософської думки, і з деякими явищами в мистецтві. Він відображав характерний для своєї епохи феномен «розширення свідомості».

У сучасному музикознавстві під Новим напрямом розуміється цілком конкретний історичний період, приблизні межі якого відзначені, з одного боку, духовними композиціями М. О. Римського-Корсакова

й П. І. Чайковського (кінець 1870-х — 1880-і рр.), а з іншого — трагічними подіями 1917 р., що практично припинили діяльність багатьох авторів Нового напрямку, хоча творчість деяких його композиторів згодом поширювали представники Російського Зарубіжжя.

Видатними діячами в історико-теоретичній і практичній сфері Нового напрямку були: директор Синодального училища Ст. В. Смоленський, дослідники церковного мистецтва В. М. Металов й О. В. Преображенський, а також регенти Синодального хору В. С. Орлов і М. М. Данилін. Серед провідних композиторів Нового напрямку відзначимо найголовніших: О. Д. Кастальського, П. Г. Чеснокова, О. Т. Гречанінова, О. В. Нікольського, В. С. Каліннікова, С. В. Рахманінова, М. М. Іпполітова-Іванова, М. М. Черепніна, К. М. Шведова, Д. В. Аллеманова, М. І. Компанійського. Основне творче завдання цих композиторів полягало в «примиренні» міцно вкоріненої традиції багатоголосного співу з мелодійним матеріалом давньоруського співочого мистецтва, відродженні давньоруських розспівів у вільних духовних композиціях.

Зазначимо, що Новий напрям у російській духовній музиці не був монолітним. З одного боку, прагнення збереження канонічних традицій (твори в т. зв. «строгому стилі» з їх практичною «прикладною» спрямованістю). З іншого — вільні духовно-концертні композиції, написані в «національному» дусі, насичені інтонаціями давньоруських розспівів і народно-пісенного мистецтва. Важливим було й опанування народної (переважно селянської) творчості в її автентичній формі.

Природне сприйняття композиторами набутого досвіду у сфері богослужбового співу й міцна опора на класичну російську і західну традиції вивели духовно-музичне мистецтво на високий художньо-естетичний рівень, поставивши його на один щабель із такими жанрами світської музики, як опера й симфонія.

Музично-історичний синтез, що виник у Новому напрямі як наслідок впливу різних тенденцій, став головною особливістю нової духовної музики і сприяв виникненню унікального явища не тільки вітчизняної, але й світової музичної культури.

Після скасування столітнього цензурного диктату Петербурзької співочої капели до духовних жанрів почали звертатися багато композиторів світської музики (П. І. Чайковський, С. І. Танєєв, М. О. Римський-Корсаков, О. К. Лядов, М. О. Балакіреві).

Розпочинаються нові дослідження церковно-співочої палеографії, які надали для композиторського переосмислення багатий матеріал древніх церковних розспівів.

До 1917 р. опубліковано немало праць провідних критиків і композиторів про Новий напрям: О. В. Нікольського, О. Д. Кастальського, О. Т. Гречанінова, М. І. Компанійського, свящ. М. О. Лісціна, О. В. Преображенського й ін. Гостра полеміка, що супроводжувала

діяльність прихильників Нового напрямку наприкінці XIX — початку XX ст., продовжилась і в наш час: у книгах, статтях, главах у колективних працях О. І. Кандинського, Н. С. Гуляницької, М. П. Рахманової, С. Г. Зверевої й ін., що стосуються як творчості окремих композиторів, так і загальних теоретичних і практичних питань.

Представники Нового напрямку — теоретики й практики, історики й публіцисти, композитори й регенти — мислили рух оновлення як демократичний. У церковному співі вони наголошували на духовно-виховних основах, вважали його засобом морального й художнього освічення народу. Наприклад, М. І. Компанейський писав: «...Музыка в повседневной жизни народа всегда была и будет могучим двигателем народного чувства... она воспитывает нравственные принципы и поднимает нравственную энергию... В жизни народа наибольшее значение, конечно, имеет музыка церковная» [12]. Один із видатних діячів Нового напрямку О. Т. Гречанінов уважав, що розвиток «народного вкуса» слід розпочинати тільки із церковного мистецтва, яке зрозуміле кожному.

Духовний спів дійсно був набагато доступнішим народу, ніж опера або симфонія, і духовні концерти поряд із храмом відвідували представники різних соціальних верств. Але кращі твори композиторів Нового напрямку, найчастіше складні й «вишукані» за музичною мовою, не могли відразу бути доступні широкому колу слухачів. Цю проблему вирішували активним поширенням і професійним розвитком концертно-хорового руху: створювалися нові хорові колективи, навчальні регентсько-співочі заклади; проводилися з'їзди хорових діячів, на яких обговорювалися загальні проблеми хорового руху, важливого значення набули духовно-історичні концерти тощо.

Найголовніша мета Нового напрямку — створення національного стилю в духовній музиці — стала продовженням пошуків авторів церковних композицій попередніх епох. Представники Нового напрямку простежували взаємодію канонічної церковно-співочої традиції з багатоголосими структурами піснеспівів, намагаючись вивести універсальну «формулу» обробки древніх мелодій. Тому необхідно відродити давній слов'янський розспів як основу для сучасних духовно-музичних композицій і знайти нові прийоми й методи в обробках статутних мелодій, які б відповідали національним особливостям давньоруської мелодії православного богослужіння.

Принципи реорганізації музичної мови, які проголошували представники Нового напрямку, можна узагальнити так: звукоряд, акордово-гармонійна основа та форма сучасних духовних хорових композицій не слід уподібнювати до класичних схем, а «виводити» з особливостей давньоруської монодії (ладової структури й специфіки текстових і музичних зв'язків).

Синтез ідей і засобів, що визначив творчу особливість композиторів Нового напрямку, виявився як у техніці композиції, так і в

оригінальних інноваціях у сфері музичної форми (перевага принципу варіантності, характерного як для російської народної, так і для церковної творчості).

У праці «Александр Кастальский. Идеи, творчество, судьба» дослідниця С. Г. Зверева пов'язує стиль Нового напрямку з «московською композиторською школою» («школою О. Д. Кастальського»), творчий результат діяльності якої вона називає «новим русским стилем», або «неорусским стилем» [8, с. 12].

О. Д. Кастальський створив перші обробки розспівів наприкінці 1890-х рр. під впливом діяльності співробітників по Синодальному училищу — регента В. С. Орлова й директора Ст. В. Смоленського. Його перекладання відкрили нові бачення і слухове відчуття розспівів. Композитор переніс у багатоголосну тканину внутрішні ресурси древньої мелодії.

Історично склалося так, що «московська школа» наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. стала ідеологічним і творчим центром Нового напрямку. Але навіть серед композиторів «московської школи» не було твердої стилістичної єдності. Нові ідеї та принципи кожен автор пересмислювався по-своєму: для одного головним орієнтиром слугувала народна підголосна манера селянської протяжливої пісні (О. Кастальський), для іншого — народнопісенна творчість в осмисленні російських класиків і сучасних композиторських пошуків (О. Гречанинов), для третього — міський романс (П. Чесноков). Тісно переплелися у творчості московських авторів також епічні традиції та «московський» ліризм, успадкований від П. Чайковського. Ті ж тенденції спостерігаються й у представників «петербурзької» духовної композиторської школи цього періоду.

Безпосередньо вплинули на стилістичні тенденції в духовній музиці Петербурга й Москви також різні виконавські традиції: Придворної співочої капели (орієнтовані на загальноєвропейські музичні принципи) і Синодального хору (манера співу Патріарших співочих дяків).

Хронологічно «петербурзький стиль» оформився в період домінування Придворної співочої капели й передував «московському стилю» Нового напрямку.

Дослідник загальної історії богослужбового співу І. О. Гарднер «петербурзьку школу» поділяє на дві: «стару школу» (головний представник композитор Д. С. Бортнянський) і «нову школу» (О. Ф. Львов і його послідовники). Стилю «старої петербурзької школи» характерні: «явное преобладание свободных сочинений — их характерные черты: сравнительно простая гармония, при которой используются главные трезвучия, умеренно — доминантсептаккорд, допускаются простейшие модуляции, широкие мелодические ходы, а также употребление мелодических украшений (форшлаггов, группетто и т. п.), «симметричное тактирование» (и, как следствие, повторение слогов

текста); применение минора исключительно гармонического вида; включение соло, дуэтов и трио, перемежающихся с хоровым тутти, где два голоса двигаются большей частью параллельными терциями или секстами» [4, с. 523]. Стилю «нової петербурзької школи» притаманні: «строго выдержанное сплошное четырехголосие при напеве в верхнем голосе, правильное голосоведение, строгая гомофония, подражание протестантскому хоралу и понимание хора как инструмента одного тембра (например, органа, фисгармонии)» [4, с. 524].

Духовно-музичній творчості М. О. Римського-Корсакова, Е. С. Азеєва, Г. Ф. Львовського, О. А. Архангельського (представники «петербурзької школи») притаманні дещо вільні прийоми голосоведення, в яких оригінально поєднуються правила західноєвропейського контрапункту й прийоми народнопісенного багатоголосся.

Сучасники Е. Азеєва й О. Архангельського, петербуржці М. І. Компанійський, С. В. Панченко, свящ. М. О. Лісіцин, М. О. Гольтісон, сприйнявши ідею «російського контрапункту», у своїй композиторській техніці так чи інакше відходять від принципів попередньої «петербурзької школи»; деякі з них приєднуються до стилю Нового напрямку.

Реформаторські ідеї були притаманні як «московській», так і «петербурзькій» композиторським школам Нового напрямку. Але якщо стосовно духовної музики московських авторів уже розпочато певні дослідницькі пошуки, то докладний аналіз спадщини петербурзьких композиторів залишається поки що поза увагою вчених.

Але не слід недооцінювати й «петербурзьку» композиторську школу Нового напрямку. По-перше, Петербург теж був центром духовно-музичного життя: проходили з'їзди хорових діячів, проводилися духовні концерти, виходили друком періодичні видання «Музыка и пение», «Русская музыкальная газета», «Хоровое и регентское дело», обговорювалися практичні та теоретичні проблеми церковно-хорового життя. Нарешті, в Петербурзі працювали талановиті, яскраві автори духовної музики: М. Римський-Корсаков, С. Панченко, Е. Извеков, О. Лядов, М. Лісіцин, М. Компанейський, М. Черепнін.

До початку ХХ ст. сформувалася основа для появи в російській церковній музиці фігури такого масштабу, як П. Г. Чесноков, котрий поєднав у своїй творчості всі характерні ознаки попередніх епох: інструментальність партесного співу, поліфонію італійської музики, гармонію німецького протестантського хоралу. Усе це він поєднавав із глибоким знанням і внутрішнім відчуттям національного підґрунтя давньоруського церковного розспіву.

Незважаючи на політичні катаклізми й гоніння, все життя композитора було пов'язане з регентською діяльністю. П. Г. Чесноков не мислив себе поза церквою, залишаючись вірним цьому служінню до кінця своїх днів.

У 1913 р. П. Г. Чесноков виступив до Московської консерваторії, в якій навчається в М. М. Іпполітова-Іванова (композиція й диригування), а також у С. І. Василенка (інструментування). П. Чесноков до 1917 р. (року закінчення консерваторії) мав 36 духовних опусів (усього до цього моменту їх було 50 — разом зі світською музикою).

Події 1917 р. змінили як суспільно-політичне, так і культурне життя радянської держави. Православні храми закривали один за іншим, Синодальне училище спочатку було перетворено на Хорову академію, а потім ліквідовано. Усі, хто оточував П. Чеснокова, або емігрували, або, як і він сам, відійшли від справ. Як приклад можна навести О. В. Нікольського, котрий, підписавши угоду «не поширювати своїх культових творів», аж до 1925 р. працював у Пролеткульті, складаючи нові «пролетарські пісні». Була зламана доля М. М. Даниліна (регент Синодального хору), який намагався реалізувати себе як хормейстер Великого театру, Державного хору СРСР, але ніде не затримувався.

Не був винятком і П. Г. Чесноков, котрому довелося заново будувати своє життя. Цей період біографії композитора чітко відображений у радянській пресі, у ній можна довідатися, що П. Г. Чесноков «активно долучився до роботи з розвитку радянської хорової культури» [20] і «його діяльність слугує народові, наповнюється новим змістом» (К. Б. Птица). У 1917–1922 рр. він керував другим Державним хором, у 1922–1923 рр. — Московською академічною капелюю, в 1931–1933 рр. працював головним хормейстером Великого театру й одночасно керував капелюю Московської філармонії.

У 1923 р. «Народна хорова академія», створена замість ліквідованого Синодального училища, припинила своє існування. У свою чергу, замість неї був організований підвідділ при інструкторсько-педагогічному факультеті Московської консерваторії. П. Чесноков керував хоровим класом підвідділу з 1924–1926 рр. У ці ж роки він працював над головною теоретичною працею свого життя — книгою «Хор и управление им» [23]. У первісному задумі ця праця мала підбивати підсумки й робити узагальнення церковно-співочого досвіду життя композитора й регента, але через агресивну атеїстичну політику радянської влади П. Чесноков був змушений написати просто про хор. Єдиний приклад із церковної музики в цій книзі — уривок із хорового концерту М. С. Березовського «Не отвержи мене во время старости» (без церковно-слов'янського тексту). Творча діяльність композитора духовних творів також давно завершена: останні опуси були світськими. Після 1917 р. він написав тільки 20 духовних творів, деякі з них були видані, а інші, що залишилися в рукописах, увійшли в опуси № 51 і № 53.

П. Г. Чесноков — один з найбільших майстрів російської хорової культури. Маючи великий педагогічний і виконавський досвід, П. Г. Чесноков як керівник хорів вимагав від колективів досконалої

техніки виконання, бездоганного ансамблю, точної передачі задуму композитора. Він написав понад 500 хорових творів. Популярності набули хори на слова Ф. І. Тютчева, О. В. Кольцова, О. М. Островського, І. С. Нікітіна, М. А. Некрасова, Г. Гейне. Багато учнів П. Г. Чеснокова стали відомими хоровими диригентами: О. Б. Хазанов, І. Г. Ліценко, Г. П. Лузенін.

Композитор, публіцист і музичний критик М. Лісіцин характеризує П. Г. Чеснокова як «талантливого перелагателя, стремящегося сочинять в духе церковно-обиходных мотивов». Визначаючи П. Чеснокова з технічної сторони як «музыканта с чистым стилем», М. Лісіцин критикує його за «увлечение по местам... светским романсным или оперным стилем» [14, с. 2].

Стосовно долі російського церковного співу вважаємо доцільним проаналізувати працю свящ. М. Лісіцина «О новом направлении в русской церковной музыке» (1909), у якій він на прикладі творчості своїх сучасників формулює основні принципи Нового напрямку, поєднуючи їх провідною концепцією синтезу. М. Лісіцин історично обґрунтовує сучасні йому пошуки діячів Нового напрямку, обстоюючи думку, що застосовувані терміни «декаданс» і «модерн» означають не «занепад» у мистецтві, а новий історичний «виток», на якому відбувається злиття древніх ідей із новими віяннями.

Як доказовий метод критик використовує гегелівський «план ідей» (теза-антитеза-синтез), за допомогою якого розглядає закономірності історичного розвитку церковної музики. Його результатом і є, на думку М. Лісіцина, мистецтво Нового напрямку — «пятый синтез» у ланцюжку історичних подій. Цей синтез критик описує так: «Оно [Новое направление] взяло от «потуловского» периода его уважение к церковно-обиходной мелодии, любовь к ней, проникновенность ею на этих самых основах. Оно взяло от эпохи Д. Бортнянского умелое пользование церковным текстом, а также самостоятельное творчество в духе церковно-обиходных распевов, но научилось более органически выделять в этих распевах существенное от несущественного. Оно заимствовало из эпохи западных мастеров западную технику, причем, следуя этому принципу, Новое направление не отстает от техники современных западных мастеров. Оно усиленно занялось изучением распевов как нашего северного знаменного, так и других. Оно интересуется отношением нашего знаменного распева к его протцу — распеву греческому, изучает их связь между собою и отмечает эту связь в своих композициях [17, с. 4].

М. Лісіцин визначає форми синтетичності в музиці Нового напрямку:

1) поєднання давньоруського знаменного розспіву, а також грецького, сербського, болгарського із сучасними засобами, їх обробка з органічним художнім узагальненням, не властивим аналогічним спробам композиторів попередніх епох;

2) синтез неросійських наспівів (грецького, болгарського) з національними елементами й прийомами гармонізації, які притаманні російській народній пісні;

3) поєднання архаїчних музичних прийомів (наприклад, таких, як ісон) із сучасними способами гармонізації;

4) створення композиторами Нового напрямку «оригінальних творів»;

5) синтез форми в композиціях Нового напрямку (форми для церковних композицій, які синтезують і пов'язують нас із попередніми епохами).

Крім ідеї синтезу, М. Лісіцин приділяє пильну увагу й іншим інноваціям, виявленим у творчості діячів Нового напрямку. Серед них важливу роль відіграє злиття європейської техніки композиції, притаманної композиторам з консерваторською освітою, з різними формами церковного співу й засвоєного ними народнопісенного мислення.

Важливу роль М. Лісіцин відводить питанню про національний характер Нового напрямку («народні каданси», особливий характер гармонічного й контрапунктичного голосоведення, характерний для народно-пісенної творчості): «Гармонізації обиходних мелодій у сучасній церковній музиці Нового напрямку стали багаті мелодичністю, рухом, звуковими фарбами, а головне — набули національного колориту, якого раніше не мали» [17, с. 20].

Заслугове на увагу думка М. Лісіцина про «абстрактне вираження» «богослужбового містицизму» в композиціях Нового напрямку: «Церковне богослужіння наше має багато sacramentalних моментів, які потребують для свого засвоєння умозрительного методу. Музика повинна ці моменти поглиблювати». Лісіцин відзначає дві музичні форми вираження, що сприяють такому «sacramentalному поглибленню»: це — «вагнерізм», який надає можливості, на думку критика, «виражати глибокі філософські ідеї» та повсякденні мотиви» [17, с. 21].

М. Лісіцин також висловлює цікаву думку про використання рідної мови «для молитви», яка починає набувати в духовній музиці Нового напрямку цілком конкретних зовнішніх форм — розмаїтості і синтезу — двох факторів, які являють собою суть нового творчого явища: «Композитори Нового напрямку в руській церковній музиці сягнули небаченої свободи як у стилізації, так і в зовнішніх прийомах викладу. Вони стали творити вільно й водночас так синтетично, що складно відрізнити, де закінчується запозичення та де починається власна творчість. ...Різноманітність у єдності та єдність в різноманітності — ось принцип нового напрямку в церковній музиці» [17, с. 24].

Ця найважливіша в критичній творчості М. Лісіцина робота стала своєрідним маніфестом Нового напрямку, що підсумовує пройдений

шлях та надає нових можливостей для розвитку православної духовної музики.

Список літератури

1. Асафьев Б. В. [подписано В'ас]. А. Кастальский. Духовно-музыкальные сочинения : нотография // Музыка. — 1916. — № 248.
2. Бойко В. Г. Православна духовна музика у творчості послідовників «московської» композиторської школи / В. Г. Бойко // Культура України: Зб. наук. пр. Вип. 17. Серія: Мистецтвознавство. Філософія / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2006. — С. 209–215.
3. Бойко В. Г. Богослужбово-співоча культура Православної церкви (традиції та сучасність) / В. Г. Бойко // Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. пр. Вип. 30. Педагогіка, психологія. Мистецтвознавство. / Київськ. нац. лінгвістичн. університет. Київськ. муз. акад. України. — К. : Вид. центр КНЛУ, 2006. — С. 229–233.
4. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. II. / И. А. Гарднер. — М. : Моск. дух. акад., 1998. — 640 с.
5. Гречанинов А. Т. Где и как пробить брешь. // Хоровое и регентское дело. — Спб., 1910. — № 6. — С. 5.
6. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.
7. Зверева С. Г. А. Д. Кастальский // История русской музыки: в 10-ти т. Том 10 А. — М. : Музыка, 1997. — С. 274–306.
8. Зверева С. Г. Александр Кастальский. Идеи, творчество, судьба. М. : Вузовская книга, 1999. — 239 с.
9. Иванов М. М. История музыкального развития России, т. 2 / М. М. Иванов. — СПб. : тип. А. С. Суворина, 1912. — 448 с.
10. Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы / А. Д. Кастальский. — М. : Музгиз, 1961. — 92 с.
11. Компанейский Н. И. А. Д. Кастальский. По поводу 4-го выпуска его духовно-музыкальных сочинений // Русская музыкальная газета. — Спб., 1902. — № 13–14.
12. Компанейский Н. И. Забытое обязательство. // Музыка и пение. — Спб., 1910. — № 6. — С. 4.
13. Лисицын М. А. прот. Москва и Синодальный хор. // Музыка и пение. — Спб., 1906. — № 11. — С. 4–5.
14. Лисицын М. А. прот. Москва и Синодальный хор. // Музыка и пение. — Спб., 1906. — № 12. — С. 1–3.
15. Лисицын М. А., прот. Новая и новейшая церковная музыка // Музыка и пение. — Спб., 1904-1905. — № 1-9.
16. Лисицын М. А., прот. Новости духовно-музыкальной литературы // Музыка и пение. — Спб, 1907. — № 2. — С. 2.
17. Лисицын М. А. прот. О новом направлении в русской церковной музыке // Музыка и пение. — Спб., 1909.
18. Лисицын М. А., прот. Очерки из истории русской церковной музыки // Музыка и пение, 1899. — № 1-12.1900. — № 1-12.

19. Мартынов В. И. История богослужебного пения : учеб. пособ. / В. И. Мартынов. — М. : РИО Федеральн. Архивов ; Русские огни, 1994. — 240 с.
20. Музыкальная энциклопедия : в 6 т./ ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Совет. энциклопедия. — 1974.
21. Рахманова М. П. Русская духовная музыка в XX веке//Русская музыка и XX век. — М., 1997. — С. 371.
22. Финдейзен Н. Ф. Синодальное училище церковного пения в Москве // Русская музыкальная газета. — 1898. — № 4.
23. Чесноков П. Г. Хор и управление им : пособие для хоровых дирижеров / П. Г. Чесноков. — М. : Музыка, 1952. — 224 с.

Надійшла до редколегії 18.12.2012 р.