

УДК 378.147:785.161

КЛЄЩ Аліна Олександрівна –

аспірант кафедри теорії та методики музичної освіти,  
хорового співу і диригування факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського  
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова  
e-mail:alinkakleshch@gmail.com

### МЕТОДИКА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВОГО НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ

**Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.** Ансамблеве музикування грає особливу роль у формуванні професійних і індивідуально-особистісних якостей музиканта. Для навчального процесу піаністів музично-інструментальний ансамбль має ряд привабливих якостей, які вирізняють їх із інших спеціальних дисциплін. Ансамблеве виконавство безпосередньо впливає на професійне становлення студентів, а й формує людські якості: почуття взаємної поваги, такту, партнерства, самодисципліни, комунікативні навички тощо. Гра в ансамблі неможлива без прийняття особистості іншого, толерантності, взаєморозуміння партнерів, уважного ставлення до висловлювань колег, принциповості та переконаності у відстоюванні власної художньої позиції, вміння поступати ініціативу. Досягнення означених вимог не можливе без цілеспрямованого методичного забезпечення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Сучасні науковці (Н. Гуральник, О. Олексюк, О. Рудницька, Г. Падалка, М. Мойсеева) зазначають що, ансамблеве музикування – це система навчання, яка ґрунтується на теоретичних положеннях психології з формування ансамблевої компетентності студентів. З дослідницьких праць, у яких розглядається відповідне коло питань, пов'язаних з інструментальним ансамблевим виконанням, науковці вивчають загальні для ансамблевого виконання проблеми: психологічний клімат у колективі (В. Березін, Д. Благой, В. Вілюнас, А. Востріков, Л. Ганелін, Є. Федоров), виховання навичок сценічної поведінки (А. Алексєєв, Л. Бочкар'єв, О. Блох, Л. Виготський, Л. Ганелін, Р. Давидян, Ю. Капустін), сценічна взаємодія партнерів (Т. Вороніна, В. Григор'єв), педагогічна дія в колективі (В. Кузнецов, І. Польська, Т. Самойлович, В. Чабанний), розвиток навичок тембральної синхронності (А. Грігорян, В. Мотов, Ю. Ястребов), формування єдиного інтонаційного і акустичного простору (Г. Андрюшенков, А. Бірмак, Н. Гарбузов, М. Мільман, Л. Раабен, Н. Різоль), робота над ансамблевою артикуляцією (Л. Болковський, А. Готліб, М. Імханіцький, Ю. Акимов), формування ансамблевої техніки (О. Бичков), формування синхронності звукових фраз (П. Гвоздєв,

Ф. Ліпс, В. Максимов, Б. Потеряєв), робота над динамічним балансом (Л. Гінзбург, Г. Нейгауз, Г. Прокоф'єв, С. Савшинський), над темповими співвідношеннями (Р. Давидян, П. Казальс), над метроритмічними структурами (Л. Ауер, Я. Мільштейн, К. Мострасс, О. Паньков, А. Чиняков) тощо.

Однак, проблему формування у студентів виконавських та музично-педагогічних факультетів саме специфічних ансамблевих якостей не можна вважати достатньо розробленою. Відсутні спеціальні дослідження, спрямовані на обґрунтування структури вказаних якостей та конструювання системи педагогічних завдань з їхнього формування. Індивідуальне навчання музично-виконавським дисциплінам, що є невід'ємним компонентом професійної підготовки вчителя-музиканта, має потенційно великі й водночас невикористані можливості для розвитку в студентів специфічних ансамблевих якостей.

**Мета статті** – розкрити зміст та визначити основні методи спільної музично-виконавської діяльності партнерів у інструментально-ансамблевому навчанні.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Ансамблеве музикування зароджувалось у єдності співацької та музично-інструментальної діяльності. Мистецтво співу і мистецтво гри на музичному інструменті розвиваються як самостійні форми творчої діяльності та у їхній взаємодії, оскільки за своєю природою вони тісно пов'язані та удосконалювалися в процесі взаємовпливу і взаємозбагачення. Наприклад, найхарактернішою рисою класичного симфонізму є його пісенність, що походить від народної пісенної культури, тобто однією з ознак стилю музично-інструментального виконавства – є співучість. З другого боку, гра на музичних інструментах впливала на народну пісенну творчість і на вокально-хорову творчість композиторів; в зв'язку з цим відрізняють мелодії вокального характеру й інструментального. Поєднання звучання музичних інструментів і співу (наприклад, в опері) значно збагачує можливості створення художніх образів.

Ансамблеве музикування в XIX ст. було характерно не тільки для професійних музикантів, а й для культурного життя в цілому. Традиції спільного домашнього музикування були особливо сильні в Австрії та

Німеччині. Спільне музикування, відображаючи романтичне прагнення до задушевного дружнього спілкування, стає неодмінним атрибутом епохи, невід'ємною складовою та частиною європейського буття, потребою і нормою життя людей. Ансамблеве музикування домашнє, салонне стає масовим явищем до середини XIX ст.

Безсумнівно, що визначальний вплив на інструментально-ансамблеву культуру XIX століття надала естетика романтизму. Романтичний період ознаменований найвищими досягненнями в сфері ансамблевого концертного виконавства. Багато відомих артистів, композиторів і виконавці об'єднувалися для спільного концертної діяльності. Прикладами такої співдружності є найбільш відомі ансамблі цієї епохи: Ф. Ліст і Ф. Шопен, Ф. Мендельсон і К. Шуман, К. Шуман і А. Гензельт, К. Шуман і І. Брамс, І. Брамс і Й. Йоахім, І. Брамс і Д. Поппер, Ф. Ліст і Т. Делєр, К. Шуман і А. Рубінштейн, А. і М. Рубінштейни та інші.

У час романтизму семантизація камерної музики досягає максимального ступеню. Інструментальний ансамбль стає однією з найважливіших, найхарактерніших і поширених моделей особистісного спілкування, та ансамбль як такий, свого роду «парадигмою» романтичної культури. У ній знаходять відображення пов'язані з широким розповсюдженням спільного музикування демократичні тенденції до емоційної відкритості, серцевої задушевності і змістовної доступності. У той же час в інструментальному ансамблі цієї епохи відбувається подальше посилення глобально-філософських тенденцій до інтелектуального та етичного загальнення духовного змісту людського буття. Ці тенденції ансамблевої культури XIX століття знаходять своє втілення в особливому тяжінні інструментально-ансамблевої музики до занурення в глибини людської психології.

Романтики всіляко розширюють семантичне поле інструментально-ансамблевих жанрів, де на перший план виступає суб'єктивно-особистісний початок, пов'язаний з відкритим проявом індивідуальності, інтелекту, емоцій.

Ансамбль у цей час сприймається як взаємодія особистостей, волі, їхнього суперництва або взаєморозуміння і стає свого роду уособленням ідеального співзвуччя душ, живим втіленням романтичної мрії, чином гармонійного життєвого співіснування у взаємній згоді, дружби і кохання. По-перше, під ансамблем розуміють чітко узгоджене виконання музичного твору. Відчуття ансамблю необхідне кожному виконавцеві – як співакові, так і інструменталісту. Основне

значення слова «ансамбль» досить поширене поняття, яке має декілька значень (ансамбль (фр. Ensemble – разом), єдине злагоджене ціле).

Ансамблеве виконавство є одним з видів професійного та аматорського музикування. Вагомим значенням являються формування культурного, духовного, освітнього потенціалу учнівської та студентської молоді. В музичній практиці воно набуло широкого поняття. В музичному виконавстві цей термін означає будь-яке спільне виконання музичного твору. Тому такі сполучення, як тріо, квартет, квінтет та інші, називають ансамблями. У спільному музичному виконавстві є поняття ансамблевого виконання. Це мистецтво спирається на вміння виконавця розміряти свою художню індивідуальність відповідно до індивідуальності партнерів, що забезпечує злагодженість і гармонійність виконання в цілому.

Ансамбль – необхідна школа самонавчання і самовиховання, і водночас при навчанні інструментального ансамблю значно виявляються найважливіші соціально-психологічні функції музичного мистецтва – комунікативна та педагогічна.

Під час заняття ансамблем формуються навички та прийоми ансамблевої гри. В сучасній ансамблевій педагогіці ще не до кінця сформовано наукову традицію в дослідженні питань удосконалення прийомів і способів ансамблевої гри, розвитку ансамблевих навичок, формування комплексу виконавських здібностей ансамбліста, знижує загальний рівень ансамблевої інструментальної виконавської культури. У педагогічному процесі недооцінюється значення існуючих суперечностей між взаємовпливом виконавських традицій колективних музикування і новаторськими прийомами ансамблевого виконання, сталою структурою інструментального складу і практикою введення експериментальних ансамблевих форм. Залишається неопрацьованою структура педагогічних дій, спрямованих на формування та вдосконалення багаторівневих виконавських навичок ансамбліста.

Слід зазначити, що, хоча оволодіння технікою фортепіанного ансамблевого виконання є не менш складним, ніж опанування техніки сольного виконання, цю проблему в науково-методичній літературі висвітлено недостатньо. Важливо зауважити, що сучасний рівень викладання музики у загальноосвітній школі висуває до вчителя-музиканта високі вимоги, а саме бути творчою особистістю. Одна з форм творчої роботи, що застосовується в навчанні – це ансамблеве виконання. Зауважимо, що різноманітність форм практичної діяльності, яка чекає на випускників навчальних закладів України,

вимагає різнобічної підготовки до неї. Створення інструментального ансамблю у фортепіанному навчанні студентів – це творче завдання кожного педагога. «Бажаних результатів можна досягти, спрямовуючи діяльність учасників на розвиток їхніх сенсорних, рухових, інтелектуальних, вольових, емоційних і мотиваційних сфер. Для цього, крім формування знань і спеціальних умінь, треба вжити заходи із загального розвитку учасників і, перш за все, посилити творчий потенціал усього процесу навчання в ансамблі» [1, с. 215]. У зв'язку з цим стають актуальними пошук і розробка нових педагогічних принципів, форм і методів, що сприятимуть максимально ефективному здійсненню процесу формування ансамблевих навичок студента-музиканта та становить відповідну методику.

Ансамблеве виконання – одна з форм творчої діяльності, яка недостатньо розсовується на факультетах мистецтв у навчанні майбутніх учителів музики. Ансамблеве музикування обумовлюється специфічними завданнями так званої малої групи-спілки, головна мета якої – узгодити дії кожного її члена у потрібному напрямі та у зацікавленості всіх. Психологи кваліфікують малу групу як стійке соціально-виробниче утворення, що функціонує з установкою на мету. У нашому випадку метою є виконання ансамблевого твору. Ансамблева гра є формою діяльності, що відкриває найсприятливіші можливості для всебічного й широкого ознайомлення студентів із музичною літературою. Перед музикантами проходять твори різних художніх стилів, авторів, переклади оперної і симфонічної музики. Для освітнього процесу жанр фортепіанного ансамблю має низку привабливих якостей, що виділяють його із загального списку спеціальних дисциплін.

Система ефективного викладання інструментально-виконавської гри заснована на комплексній взаємодії індивідуальної та ансамблевої форм навчання та може забезпечити найвищу продуктивність праці майбутнього фахівця, а також сприятиме підвищенню рівня зацікавленості та самостійності студентів. Розвиток навичок ансамблевої гри посідає чільне місце в практичній діяльності музиканта. «Гра соліста багато в чому відрізняється від гри в ансамблі. Соліст здатний виконати твір у цілому, тоді як ансамбліст озвучує тільки свою партію. При цьому володіння, хоч і досконало, тільки своєю музичною партією не дає цілісного слухового уявлення про музичний твір. Таке уявлення виявляється в процесі кропіткої спільної роботи й ансамблевих репетицій з іншими учасниками, що дозволяє їм не просто

грати, але слухати й аналізувати свою гру, проєктуючи її на ансамблеву специфіку» [3].

Саме слово «ансамбль» (що, як відомо, означає французькою «сукупність, стрункість цілого, разом, гармонійна єдність частин») ставить перед виконавцями завдання суворого узгодження сумісного виконавського задуму. Т. Молчанова пише: «Звертаючись до художніх і виконавських аспектів спільної гри, бачимо, що ідея творчої рівноправності втілюється музикантами у щоденній професійній діяльності. Їхня активність визначається не лише характером обдарування, набутих досвідом, але й самою формою участі у спільному виконавському процесі, яка поєднує чутливе та уважне ставлення до намірів соліста з обов'язковим проявом власної індивідуальності» [4, с. 17]. «У зв'язку з цим необхідно зазначити, що клас ансамблю сприяє вихованню в майбутнього вчителя музики таких професійно значущих якостей, як творча взаємодія і взаєморозуміння, вміння вести рівноправний діалог. Отже, і власне процес навчання фортепіанного ансамблю повинен будуватися так, щоб при вирішенні вузькоспецифічних завдань, що стосуються грамотного виконання музичного тексту, штрихів, нюансування тощо, творча індивідуальність кожного виконавця, об'єднана ансамблевою виконавською технікою, повною мірою виявлялася в конкретних звукових образах, у конкретній художній інтерпретації» [3].

Отже, головна складність ансамблевого виконання – це вміння слухати не тільки те, що граєш сам, а одночасне загальне звучання обох партій, що зливаються в органічно єдине ціле. При виконанні ансамблевого твору, так само як і сольної п'єси, необхідне вдумливе, детальне вивчення авторського тексту. Для успішного звучання фортепіанного ансамблю характерною є і низка специфічних труднощів у процесі навчання. Під час заняття ансамблем в класі формуються та розвиваються навички і прийоми ансамблевої гри.

З точки зору створення відповідної методики починати роботу потрібно з визначення розміщення студентів за одним інструментом при виконанні ансамблю, коли у кожного є тільки половина клавіатури. На думку О. Сорокіної, «близьке сусідство піаністів за однією клавіатурою сприяє їхній внутрішній єдності» [6, с. 4], і з цим важко сперечатися. Але така єдність виникає у тому випадку, коли партнери мають чималий досвід у музикуванні подібного роду, в іншому ж випадку, у партнерів часом виникають деякі фізичні ускладнення. Під час виконання ансамблю на одному інструменті виникають складності у педалізації, адже педалізує завжди виконавець партії *Secondo*. Поступово

розвивається «відчуття ліктя», «бічний зір»; для сумісного вступу деколи достатньо ледве чутного зітхання. У класах для музичних занять інструменти зазвичай стоять поряд один з одним, і студенти звикають до певної системи комунікації при виконанні ансамблю на двох фортепіано. Але часто на концертах «класична» розстановка роялів – «валетом», коли в одного з інструментів знімається кришка, завдає спочатку великих труднощів, на усунення яких потрібна не одна репетиція. Необхідно дуже ретельно стежити, за розвитком іншої партії, слухати свого ансамбіста, враховуючи його виконавські «інтереси» та можливості. Студенти повинні встановити, кому з партнерів, залежно від зайнятості рук, вигідніше перегортати сторінку. У разі, коли не виявиться вільної руки, слід визначити, що можливо пропустити у нотному тексті, щоб це було найменшою втратою (швидко перегорнути сторінку у потрібний момент вільною рукою, продовжуючи грати другою, не проста навичка, якій необхідно навчитися, довго спеціально тренуючись).

Найважливішою умовою спільного виконавського процесу є дисципліна ритмічного руху, відсутність якої виявляється: у зміні темпів зі зміною динаміки; під час переходів зі *staccato* на *legato* (чи навпаки), чергування музичних речень, періодів, змін фактури; у перетримуванні нот, пауз, фермат; в обумовленості розпочинання (якщо є спільний вступ), виконання та закінчення твору разом. Особливого значення у спільному вступі набуває ауфтакт (спільний «подих») та момент атаки (початок звучання). На допомогу має прийти умовний жест. Це може бути – кивок голови, що складається з двох моментів: ледь помітного руху вгору (ауфтакт, вдих), а після – чіткого руху донизу (видих). «Гра в ансамблі вимагає від кожного його учасника серйозного перегляду звичних уявлень про силу і тембр звучання. Як відомо, реальне значення кожного нюансу нотного тексту визначається, перш за все, загальним характером твору і сенсом того чи іншого фрагмента» [2].

Методика інструментально-ансамблевого навчання передбачає: – доскональне вивчення кожним студентом своєї партії та ознайомлення з партією партнера з ансамблю; – виявлення епізодів, які потребують додаткового відпрацювання, у період роботи над своєю партією кожного з партнерів (різні пасажи із дрібною технікою, арпеджіо з визначенням правильної аплікатури) зі застосуванням адекватних аналітичних методів; – окреме відпрацювання на етапі розуміння музичного твору кожним ансамбістом сумісного виконання акордів, що вимагає особливих навичок; – вдосконалення

навичок читання з аркуша та транспонування на прикладі музичних творів із легкою фактурою при самостійному опрацюванні ансамблевих творів; – винайдення спільних, так званих «орієнтовних», акцентів для збереження єдності звучання, (не вказаних у нотному тексті, проте практично значущих); – коригування своїх дій студентами-піаністами у репетиційному процесі, вміння йти на компроміс, виходячи з об'єктивних можливостей або потреб партнера та безперервне контролювання його партії; – збереження загального емоційного настрою й у сольних місцях, дотримання цілісності музичної форми, підпорядкування частин в цілому, єдиному художньому задуму.

З методичної точки зору важливим є відбір репертуару, в якому має враховуватись інтерес до матеріалу, що вивчається, його доступність та досягнення конкретних ансамблів. Для цього чималого значення набуває така форма навчання ансамблевого виконання, як ескізне вивчення музичних творів. Ескізна форма роботи в ансамблі надає майбутньому вчителю музики можливість збагатити свої знання та досвід, ознайомившись із максимальною для себе кількістю музичних творів (у т. ч. не тільки спеціально фортепіанних текстів).

Методика вивчення нотного матеріалу для ознайомлення передбачає: вивчення твору, що не потребує доведення його до повної завершеності та демонстрації його на естраді. Ескізна форма навчання може бути проміжною між читанням нот з листа і ретельним художнім відпрацюванням твору і дозволяє достатньо швидко, за декілька занять, не тільки опанувати технічно не складний музичний текст, але і творчо попрацювати над його художнім втіленням. Пізнаючи історію виникнення ансамблю як жанру, ознайомлюючись зі значним обсягом ансамблевої літератури, яка написана для чотириручних фортепіанних дуетів і для двох фортепіано, майбутній вчитель музики помітно розширює і збагачує свій музичний кругозір, що є актуальним для його майбутньої музично-педагогічної діяльності.

Велике навчально-виховне значення має також концертна практика. Її спрямовано на розвиток артистичності, творчої уваги, розуміння відчуття відповідальності [7, с. 63]. Оригінальні дуетні п'єси і концертні транскрипції, призначені для концертного виконання, потребують досить докладної роботи над їхнім довершенням. Вивчення цих творів допомагає зрозуміти різноманітність їхніх виконавських можливостей та художнього розмаїття, творчо збагачує виконавців і вдосконалює їхню піаністичну майстерність. Сумісна гра приносить велику

користь стосовно виховання естрадної витримки, під час якої студенти ніби «заряджаються» упевненістю та радістю творчості.

Під час навчання вмінням виконання у фортепіанному ансамблі виявляється й важлива соціально-психологічна функція музичного мистецтва – комунікативна. Роль спілкування в ансамблі зростає до рівня духовних, особистісних взаємин. Окрім розвитку професійних умінь і навичок, гра в ансамблі вчить розуміти партнера, прислухатись до нього. У зв'язку з цим, вельми переконливо звучить думка І. Польської про те, що «суть ансамблевого виконання складає процес людських духовних стосунків, особливої психологічної взаємодії людей за допомогою сумісного виконання (інтерпретації) музики» [5, с. 33].

**Висновки та перспективи подальших розвідок напряму.** Таким чином основними методами інструментально-ансамблевого навчання студентів було визначено отриманий майбутнім учителем музики музично-слуховий досвід у процесі навчання фортепіанного ансамблю з фортепіано, а також досвід колективної творчості, який має практичне значення не тільки для успішного оволодіння художньо-виконавською технікою ансамблевої гри. Він дозволяє майбутньому вчителю музики набути навичок, актуальних для сучасної професійної музично-педагогічної діяльності. У свою чергу, досвід взаємодії в діалозі, вміння аргументувати власну художньо-виконавську позицію дозволяє підпорядковувати свої музично-образні уявлення загальним виконавським цілям і завданням інструментально-ансамблевого навчання студентів. Ансамблева гра, здійснювана в рамках малого колективу є шляхом інтенсивного надбання студентами необхідних виконавських компетентностей і відповідних навчальних умінь, які ми представили у змісті нашої методики.

Перспективи оволодіння інструментально-ансамблевою грою передбачають можливість введення ансамблевих творів у індивідуальні навчальні програми з фортепіано студентів педагогічних університетів.

#### СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Андрущенко І. Д. Педагогічні принципи і методи виховання естетичної культури учасників ансамблю ложкарів / І. Д. Андрущенко // Проблеми мистецької освіти: Збірник науково-методичних статей. Вип. 3. / Відп. ред. О. Я. Ростовський. – Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2008. – 315 с.

2. Казахватова Л. А. Теоретические аспекты профессиональной подготовки будущего педагога-музыканта в классе ансамблевого исполнительства / Л.

А Казахватова, Г. Г. Сибирякова // Молодой ученый. – 2013. – №8. – С. 395–402.

3. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посібник. / Т. О. Молчанова. – Львів: ДМА, 2001. – 216 с.

4. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика / И. И. Польская. – Харьков.: ХДАК, 2001. – 396 с.

5. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра / Е. Сорокина – М.: СГИИ, 1988. – 266 с.

6. Тачкова Е. М. Работа с ансамблями / Е. М. Тачкова // Музыка в школе. – № 4. – 2001. – 88 с.

7. Шубіна В. Б. Роль фортепіанного ансамблю у формуванні професійних музичних умінь та навичок / В. Б. Шубіна // Педагогічний дискурс: зб. наук. праць / гол. ред. І. М. Шоробура. – Хмельницький: ХГПА, 2011. – Вип. 9. – 407 с.

#### REFERENCES

1. Andrushchenko, I. D. (2008). *Pedahohichni pryntsypy i metody vykhovannia estetychnoi kultury uchashnykh ansambliu lozhkariv*. [Pedagogical principles and methods of education of the aesthetic culture of the participants of the ensemble of spoleriums]. Nizhyn.

2. Kazaxvatova, L. A. (2013). *Teoreticheskie aspekty professional'noj podgotovki budushhego pedagogamuzykanta v klasse ansamblevogo ispolnitelstva*. [Theoretical aspects of vocational training of a future music teacher in the class of ensemble performance]. Moscow.

3. Molchanova, T. Z. (2005). *Z istorii ansamblevogo muzykuvannia*. [The art of a pianist-concertmaster]. Lviv.

4. Pol'skaya, I. I. (2001). *Kamernyj ansambl': istoriya, teoriya, estetika*. [Chamber ensemble: history, theory, aesthetics]. Xarkov.

5. Sorokina, E. G. (1988). *Fortepiannyj duet: Istoriya zhanra*. [Piano duo. History of the genre]. Moscow.

6. Tachkova, E. M. (2001). *Rabota s ansamblyami*. [Work with ensembles]. Moscow.

7. Shubina, V. B. (2011). *Rol fortepiannoho ansambliu u formuvanni profesiynnykh muzychnykh umin ta navychok*. [The role of the piano ensemble in the formation of professional musical skills and skills]. Khmelnytskyi.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**КЛЄЩ Аліна Олександрівна** – аспірант кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування, факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

**Наукові інтереси:** розвиток інструментально-ансамблевої діяльності майбутніх викладачів музичного мистецтва

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

**KLIESHCH Alina Oleksandrivna** – Post-graduate Student of Department of Theory and Methodology of Music Education, Choral Singing and Conducting, Faculty of Arts named after Anatolii Avdiievskiy, National Pedagogical Dragomanov University.

**Circle of scientific interests:** development of instrumental and ensemble activities for future teachers of musical art.

*Дата надходження рукопису 12. 04. 2018 р.  
Рецензент – д.п.н. професор В. Ф. Черкасов.*