

В. М. Тростогон

Київський університет імені Бориса Грінченка

**КРИТИКА АВТОНОМНОГО СУБ'ЄКТА
У ТВОРЧОСТІ ФІНО-ШВЕДСЬКИХ ПОЕТІВ-МОДЕРНІСТІВ
(Е. СЕДЕРГРАН, Г. БЙОРЛІНГ, Е. ДІКТОНІУС)**

Розглянуто певні аспекти творчості фіно-шведських поетів – представників доби модернізму – крізь призму руйнування і відтворення ліричного «Я». Картезіанський автономний суб'єкт імпліцитно підлягає критиці, адже не відповідає вимогам нової модерності. Застосовуючи техніки плюралізації, декомпозиції, партикуляризації, поети намагаються сконструювати таке нове «Я», що повинно було вкластися у рамки загальномодерної програми «нової людини».

Ключові слова: модернізм; «нова людина»; експресіонізм; суб'єктивність; «Я»; плюралізація; постгуманізм.

Рассмотрены конкретные аспекты творчества финно-шведских поэтов – представителей эпохи модернизма – сквозь призму разрушения и восстановления лирического «Я». Картезианский автономный субъект имплицитно подлежит критике, поскольку не соответствует требованиям новой модерности. Используя техники плюрализации, декомпозиции, партикуляризации, поэты пытаются сконструировать такое новое «Я», которое бы адекватно функционировало в рамках концепции «нового человека».

Ключевые слова: модернизм; «новый человек»; экспрессионизм; субъективность; «Я»; плюрализация; постгуманизм.

The article considers specific aspects of body of work finlandssvenska poets – representatives of the modernism – through the prism of destruction and recreation of the lyrical «I». Cartesian autonomous subject is implicit to be criticized for it does not comply with the demands of the new modernity. Using the techniques of pluralization, decomposition, particularization the poets are trying to construct the new «I» to function adequately within the framework the «new human».

Keywords: modernism; «new human»; expressionism; subjectivity; «I»; pluralization; post-humanism.

У 2016 р. фіно-шведському модернізмові виповнюється сто років. Прикметник фіно-шведський (finlandssvensk) позначає літературу, написану шведською мовою на території Фінляндії; це – погранична література, з якої, проте, модернізм переходить до сусідньої Швеції і сягає свого розквіту у 30-х роках ХХ ст. та, за твердженнями певних дослідників, наприклад, А. Стенпорт, триває і досі, а одним із продовжувачів модерністської традиції вона називає нещодавно померлого поета, лауреата Нобелівської премії з літератури 2011 р., Тумаса Транстремера [16, с. 478–498].

За точку відліку фіно-шведського модернізму взято першу збірку поезії Едит Седерган (1892–1923), яка називається просто і не революційно – «Поезії», 1916 р. [13]. Збірка, однак, стає скандальною, по-перше, вона написана жінкою, по-друге, ані теми, мотиви, ліричне «Я», ані форма віршів не відповідають уявленню більшості тогочасних читачів про поезію. У збірці переплітаються французький символізм, німецький експресіонізм, техніки російського футуризму, однак головним аспектом обурення стає те, що у ній намічається образ нової жінки («den nya kvinnan»). Проект «нової людини» взагалі є центральним у декількох модерних дискурсах – від християнських дивергенцій до комунізму і фашизму – звісно, змісти поняття відрізняються, спираючись на Бога, колективізм, націю і

т. ін. Не зважаючи на радикальну відмінність між цими поглядами, їх об'єднує ідея про тотальну зміну психології та умов існування людини, з надією на інакше майбутнє [15, с. 11]. «Нова людина» у скандинавському сенсі могла з'явитися шляхом акту волевиявлення, а також раціональної позитивної залученості суспільства.

Проект «нової людини» – це характерно модерний хід, *«нав'язлива ідея про остаточне досягається через деструкцію. Нова людина – деструкція старої. ... Сучасне мистецтво руйнує відносний світ репрезентації. Деструкція та остаточне нерозривно пов'язані. ... остаточне породжує не деструкція; це означає, що перед нами постає два різних завдання; зруйнувати старе, створити нове. ... «Завершити» та «розпочати» – два терміни, що залишаються в столітті непримиренними»* [1, с. 60]. Обидві тенденції визначатимуть рамки функціонування цієї «нової людини», а остання означає витворення нового типу суб'єктивності – абстрактного або загального принципу, що кидає виклик нашому поділу на окремі «Я» і підштовхує нас до розуміння, чому наш власний досвід потребує переживання та включення інших «Я» [2, с. 408].

Своєю творчістю поети, про яких йтиметься далі у статті, сигналізують завершення ери картезіанського раціонального суб'єкта як автономного центру знання і само-свідомості, адже із фігури замовчання темні, незрозумілі і неконтрольовані сили перетворюються на константи модерністського світовідчуття. «Я» переходить у модус незавершеності, ненадійності, а література, і поезія зокрема, перетворюються на пошук цього «Я». Починаючи з романтизму, лірична поезія була експліцитно пов'язана з вираженням почуттів, домінуючою думкою було те, що поет виражає себе через це «Я» і є реальним поетом, який існує за рамками цього тексту (емпіричне «Я») [14, с. 169–170]. Не дивно, що поезія модернізму наче у дзеркалі відбила нові ідеї про суб'єкт, який став розщепленим, ненадійним, непостійним, позбавленим єдності. Сформульована А. Рембо теза «Я – це хтось інший» [2, с. 321] обрамляє майбутні модерністські пошуки; яким має бути «Я», чи існує воно взагалі, чим є суб'єкт, лірична персона поезії?

Едит Седергран є першою європейською жінкою, мисткинею, яка написала маніфест, в якому чітко окреслила коло своїх читачів – лише інтелектуали, які стоять найближче до кордону майбутнього. Важливою також є коротка передмова до другої збірки своїх поезій «Вереснева ліра», 1918 р. [13] – як легітимація своєї творчості, намагання утвердити дієвість та інтенціональність теперішнього, яке відбувається тут і зараз. *«Те, що мої тексти – поезія, ніхто не може заперечувати, однак, що це вірші, я не скажу. Я намагалася вмістити відповідні вірші у ритм і усвідомила, що я володію силою слова та образу лише за умов повної свободи, тобто пожертвувавши ритмом. Мої вірші потрібно сприймати як позбавлені цінності замальовки. Стосовно змісту – я дозволяю своєму інстинкту будувати те, що передбачає інтелект у своєму пориві. Моя впевненість у собі залежить від розкриття своїх вимірів. Це змушує мене не применшувати себе і своє значення»* [13, с. 56]. У цих кількох рядках, які значно поступаються своєю кількістю маніфестам Бретона або Маринетті, Едит Седергран визначає основні вектори модерністського естетичного руху: розглядаючи два кити поезики – форму та зміст – вона їх визначає, не даючи їм дефініції, або применшуючи їхню значущість. Однак у своїй творчості, яка є актом свідомим, чи принаймні усвідомленим, поетка виписує себе як автора, як творця, але цей творець не є цілісним, він розкривається не лише через письмо, і уможлиблюється шляхом розвитку усіх можливих вимірів себе. Це уже плюралізоване, рефлектуюче «Я», воно натякає на неоднорідну структуру особистості, адже процес творення підлягає дії трьох регуляторів – інстинкту (несвідоме), інтелекту (свідоме) та пориву (підсвідоме), що лягають в рамки фрейдистської парадигми, з якою поетка ознайомила завдяки своїм численним та вимушеним подорожам довоєнною і післявоєнною Європою [18].

Один із програмних віршів поетки, з яким найчастіше асоціюється її ім'я, називається "Vierge moderne" [13, с. 24]. Це асертивний вірш, утвердження множинного «Я», який починається із заперечення: «Я не жінка. Я середній рід» [13, с. 24] – заперечення статі і надання «Я» граматичного роду; у шведській мові існує два роди – загальний (до якого входять наші чоловічий і жіночий) та середній. Жінка, як конструкт на перетині тілесності, плоті, статі – переважно матеріальних і фізіологічних утворень – переходить у площину граматики, тобто мови, натякаючи цим самим на необхідність переосмислення і навіть реорганізації статі, декомпозицію шляхом мовного переродження. Проте, після довгих і виснажливих дебатів з приводу інтерпретацій та надінтерпретацій поезії, сьогодні ключові дослідниці творчості Едит Седергран – Е. Вітт-Братстрем [17], А. Рахікаїнен [12], У. Ліндквіст [10] – сходяться на тому, що цей вірш поспішно сприйняли як агенду і пропаганду «нової жінки». У своєму дослідженні Урсула Ліндквіст пише: «У той час як Седергран вочевидь деконструє фігуру «жінки» у цьому вірші, вона не пропонує єдиного альтернативного бачення того, як би виглядала ця нова жінка. Замість цього її екстатичні описи різко і непередбачувано мутують, як кольори і форми у калейдоскопі, підштовхувані рухатися далі миттю повторюваного як мантра «Я є». Відмовляючись побудувати уніфіковану фігуру жінки для заміщення тієї, яку вона руйнує на початку поезії, вона знову утверджує свою позицію суб'єкта тим, що фігуру репрезентації неможливо описати і визначити для того, щоб перемістити її на позицію об'єкта» [10, с. 828]. Слова Ліндквіст видаються справедливими хоча б тому, що ця лірична персону, ця елюзивна фігура постійно розщеплюється, відштовхуючись від однієї точки «Я є» і нагромаджуючи предикати: «дитина», «струмочок, що сміється», «тост за честь всіх жінок», «стрибок у свободу і самостійність», «шепіт крові у людському вусі» [13, с. 24] тощо. Можна навіть стверджувати, що Едит таким чином вводить фігуру андрогіна, нового типу людини, нового типу суб'єктивності на порозі нового світу.

Інший цікавий дискурс, який не є домінантним, але чітко простежується у творчості Едит Седергран – постгуманістичний, на початкових стадіях свого функціонування. У поемі «Полон» [13, с. 177], яка увійшла до збірки «Країна, якої немає», виданої посмертно, досвід проживання свого «Я» тісно пов'язаний із тілесним досвідом, записаним у плоті (відмінний від попереднього полюс перебування «Я»). Перші рядки дійсно заохочують спекуляції, адже «ланцюги» провокують багато ситуативних розстановок, однак виступають означником «неволі, обмеження» у найзагальнішому значенні цих слів. Досвід закованого у ланцюги – це одна із постгуманістичних метафор плоті, яка обмежує істинну природу людини – безсмертну душу (або інформацію), стаючи додатком, вторинною природою. Однак, функціонуючи як обмеження можливостей, цей ланцюг насправді підсилює можливість людини, оскільки вона вчиться жити не зважаючи на них [9, с. 247].

Ситуації, які переживає тіло, і які проводить плоть, ведуть до подальшого творення першого, його складають численні «провалля», до яких звертається лірична персону, ніяк їх однак не називаючи. Ці непозначені провалля позначають Іншість ліричної персони, яка виростає у «Я», утворюючи певну пористу структуру, де акумулюється досвід. Тіло ззовні компонується таким чином: «Бронза приєднується до бронзи і стає людиною, // і людина ходить із залізом у своєму серці» [13, с. 177]. Людина, зроблена з бронзи, це референція до статуї, мистецького об'єкта, і в той же час – монумента пам'яті, того, що може існувати впродовж століть, тож водночас це дань минулому і погляд у далеке майбутнє, і така лінія міфологічної вічності вкладається в рамки бачення часу постгуманізмом, адже основу цього бачення складає усунення категорії часу взагалі: відсутність часу і простору, як обмежень, знімає напругу і дозволяє інформації свого носія – людини – існувати у вільному і завжди доступному стані. Таким чином, суб'єкт за-

знає змін, лірична персона навряд чи людина, це дещо, що з'являється після власне народження.

Поетка намічає універсальний цикл життя людини – імпліцитна поява на світ, усвідомлення своїх обмежень, модифікації тіла / способу життя. Наступні рядки розкривають суть і вектор цього циклу – декомпозицію: «*Я кидаю своє серце на дорогу, // нехай круки розділять – // повний місяць народить мені нове*» [13, с. 177]. Серце, обтяжене залізом, що метафорично можна читати на різні смаки, викидається, а нове з'являється суперечливо природним методом. У контексті теоретичного постгуманізму кінця ХХ ст. ці рядки можна прочитати як прорив у трансплантаційній медицині; загалом, тіло не є остаточною стадією розвитку людини, а лише тимчасовим рішенням основних потреб людини, тому частини тіла не є безцінними і незамінними, тіло розпадається на свої складові, кожна з яких втрачає свою символічну і актуальну значущість, адже людина може прожити період до повного місяця без найважливішого органу – серця [8, с. 134]. У цьому випадку конституюється суб'єктивність як віднесення повної інклюзивності суб'єкта у світ органічної природи, яка неорганічним шляхом прямує до повторних творень і репродукцій оригіналу.

Поетка надихає наступні покоління поетів-модерністів, за нею шляхом бунту і оновлення слідує земляки Гуннар Бйорлінг (1887–1960) та Елмер Диктоніус (1896–1961). 1922 р. на сторінках журналу «Ультра» з'являється вірш-портрет під назвою «Едит Седергран» авторства Г. Бйорлінга, у якому він називає її «*провидицею*», яка «*розтоптана і в серці // геніальна! // Ти даєш мужність їти цим шляхом де ясних // очей // стріли, // де є день щоб, у нестачі, // вивільнялись, – // вічні секунди!*» [7, с. 232]. Власне, коментарі зайві, не лише співвітчизники бачать у Едит сміливу геніальну поетесу, пророчицю, такої самої думки дотримується і гордість шведського сюрреалізму та авангарду Гуннар Екелеф, якому за життя не вдалося особисто познайомитися із поетесою, та їх естетична фікціоналізована зустріч відбулася у поезії останнього під назвою «*Я пишу тобі*» [6, с. 65–66].

Гуннар Бйорлінг прагнув вивернути поезію наспід і створити нову мову для передачі поетичного досвіду; виходячи з ідеалізму, з яким він познайомився через тексти Ніцше і Бергсона, та ідилічних зображень природи, які можна зустріти, зокрема, у Якоба Фрезе, Бйорлінг шукав нові способи означення місця людини у світі, не в останню чергу через переживання простору, часу, світла. Політична активність поета у таборі лівих часто відображається у його поезії, сингулярне я і колективне, суспільне ми однаково переживають тиск з боку опозиції старе-нове, традиція-прогрес, і часто поет знімає опозиції радикальним шляхом у душі Томазо Марінетті – війною, боротьбою до смерті чи зникнення одного із членів такої опозиції [8, с. 46].

Один із віршів, що входить до збірки «Кігі-га!», змальовує ситуацію «*наної людини*» у процесі її появи, тобто боротьби: «*Мої сильні мізки, мої нерви, // або – мене відслідкували. // І я у сумнівах самотній. // Я виграю цю боротьбу // за довгі роки, розбите щент чоло. // – Я шукаю в тому, що жовтітиме*» [4, с. 15]. Перший рядок окреслює «Я» свідоме своєї раціональності, розсудливості, сповнене витримки, це натяк на цілісне «Я», або принаймні те, яким його уявляли раніше, однак така впевненість підривається пасивом – «*мене відслідкували*», вводячи нову точку фокалізації, погляд згори, всевидяче око, яке знає і бачить більше, ніж «Я», котре закупорене у своєму внутрішньому світі і покладається на органи відчуття у вибудові своєї суб'єктивності. Змінена перспектива приносить сумніви і самотність – екзистенційні мотиви, котрі підсвідомо поширюються у колах скандинавської інтелігенції з легкої руки датського філософа Сьорена К'єркегора [7, с. 78]. Я у світі не один, однак я не знаю, що таке це «Я», чи це лише мозок і нерви? Перспективи зсередини і згори накладаються одна на одну, вступають у конфлікт, який лірична персона намагається вирішити радикально, проте якою

б сильною не була внутрішня конституція, зовні тіло пошкоджене, воно не здатне втримувати ані розум, ані свідомість, у цій експресіоністичній розбитій жовтій черепній коробці, у фатальному вердикті картезіанському cogito «Я» шукатиме себе. Поезія не дає програми дій, не визначає нічого, а лише констатує ситуацію модерності першої третини ХХ ст.

Інша поезія, що входить до цієї самої збірки, також вводить Іншого у цікавій, іронічній формі, залучає рефлексію над континуальністю людського існування: *«Я хочу загубити свою голову, йти із людиною, // таксою й пуделями, // я нещасний необізнаний чоловік, // у мене немає історії, // і маю я –.»* [4, с. 27]. Гуннар Бйорлінг, поезію якого його сучасники так само не сприймали і засуджували, як це було із Едит Седергран, хоча пройшло вже 14 років від першої шокової хвилі модернізму, вочевидь карикатурно передає нам портрет людини його часу, яка ходить без голови, тобто не думає, не аналізує, і, звісно, обов'язковий атрибут міщанства – маленька домашня собачка, гордість і улюбленець бездушної, неінтелектуальної найменшої чарунки суспільства.

Поет, інтелектуал, як Бйорлінг, який стоїть на порозі змін, на кордоні майбутнього, за словами Седергран, вважає себе занапащеним у світі, де панує міщанська ментальність, лірична персону відокремлює себе від колективного «Ми», виходить із загального потоку історії, однак замість того, щоб досягнути себе у моменті власної історичності, «Я» заперечує своє існування до моменту поетичного мовлення, воно з'являється в останньому рядку, до якого потрібно придивитися уважніше. Шведською він звучить так: *«och har jag –.»* Дослівний переклад *«і маю я –.»* передбачає безкінечну множину атрибутів, того, що можна мати і через що себе ідентифікувати, однак за умов подібного синтаксису та відсутності другорядних членів речення цей рядок можна прочитати як початок запитання у теперішньому чи теперішньому завершеному часі. У першому випадку твердження і зупинка, у другому – рух і водночас зависання в моменті історії, у теперішньому як єдино можливому часовому модусі існування модерної людини.

Сучасник і колега Г. Бйорлінга Елмер Діктоніус теж заангажований у політичній діяльності, однак надає перевагу музиці та поезії і є одним із провідних гештальтів фіно-шведського модернізму. У поезії «Мій вірш» лунають ніцшеанські обертони, які об'єднують діонісійські пориви та мотив вічного повернення [11, с. 50]. *«Вічно живу я. // Якщо людина або нерухома зірка, // сонячна система або карликова сосна // на безлюдній скелі над морем, // є тим самим»* [5, с. 34] – мотив абсолютної єдності усього живого насправді вказує на партикулярність об'єктів, які з'являються у переліку ліричної персони, все є тим самим у своєму повторенні, появі безкінечну кількість разів, до того ж людина – вінець природи – знаходиться у горизонтальній площині із неодухотвореними об'єктами, це натякає на «Я», котре не вирішує, не переживає, воно існує, майже розчиняється у космосі. *«Ті ж сили проходять крізь мене, // те саме бажання змушує мене цвісти, // ті самі бурі убивають мене, // одяг новий одяг на моє найпотемніше»* [5, с. 34] – момент діонісійського екстазу, коли людина усвідомлює свою єдність із процесом творіння, переживаючи біологічний цикл, що торкається усього живого. Однак ліричне «Я» відділяється від природного, констатує наявність чогось власного, внутрішнього, найпотемнішого. *«На вершині погляду // стою я і кричу: це радість – жити і перетворюватися!»* [5, с. 34], де крик може символізувати віталізм у душі В. Вітмана, з творчістю якого поет був знайомий ще з 1918 р., або ж характерний маркер експресіонізму – крик Е. Мунка, крик розірваного рота, або *«напружений, відкритий в екстазі рот»*, за визначенням І. Бехера [3, с. 5–6].

Інший програмний вірш Діктоніуса, написаний у 1920 р., «Ягуар» є надзвичайно експресіоністським, а у самій назві поезії приховано ключовий елемент усього – ліричне я (шв. Jaguaren – ягуар, jag – я), поет пропонує гру із суб'єктом, екзотизуючи його. Спочатку яскраво подається образ цього хижака, який висуває

червоного носа із зеленого листя, трикутні очі, що фіксують дійсність, а далі ягуар виявляється таким, що належить серцю цього «Я», яке спочатку наче дивилося на ягуара, «Твоя-моя мораль: вбивати!» [5, с. 66], однак це не знищення заради знищення, а знищення заради творення нового, адже ягуар швидко трансформується у вірш, а разом із «Я», що промовляє у поезії, вони стають «машиною, що вбиває» [5, с. 67]. Диктоніус підкреслює, що ягуар має ніжне серце, він має сльози і сентиментальність. Слабке і м'яке набуває конкретного образного вираження. Те, що робить ягуар для поеми, називається крайньою акцентуацією емоційної інтенсивності, стилізація зображення гіперболізованого ягуара, який кидається на сосни, урівнює емоційну напругу між розщепленим «Я» та екстеріоризує чуттєвість як насильницьке бажання жити.

Звісно, наведені приклади дають дуже приблизне уявлення про розмах поезії фіно-шведського модернізму, однак, судячи з представлених фрагментів, можна зробити висновок, що ця поезія майже не виходить за рамки загальноєвропейської літературної активності, трохи відстаючи у часі від континентальних маніфестацій певних модерністських течій. Тяжючи переважно до експресіонізму, сюрреалізму та футуризму, розглянуті вірші додають свою контрибуцію у подальший розвиток і оформлення базису постмодерного способу мислення і толерування дійсності – плюралізму. У нашому випадку плюралізм проявляється у різних підходах до розуміння та відчуття «Я», себе, суб'єкта, який розщеплюється, розпорошується, або навпаки, приходять до уявної цілості лише для того, щоб потім розчинитися в оточуючому світі. Працюючи над агендою «нової людини», Едит Седергран конструює андрогіна, Гуннар Бйорлінг відмовляється від історичності і протяжності існування, а Елмер Диктоніус заганяє «Я» своїх поезій у домодерні, майже ідилічні часи.

Бібліографічні посилання

1. Бадью А. Століття / А. Бадью ; пер. з фр. А. Репа. – Львів : Кальварія; К. : Ніка-Центр, 2014. – 304 с.
2. *Енциклопедія постмодернізму* / за ред. Чарльза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора. – К. : Основи, 2003. – 504 с.
3. *Becher J. Ein Mensch unserer Zeit* / J. Becher. – Berlin, 1930. – S. 5–6.
4. *Björling G. Kiri-ra!* / G. Björling. – Helsingfors : A.-B. F. Tryckeri, 1930. – 111 s.
5. *Diktonius E. Stenkol* / E. Diktonius. – Helsingfors, 1927. – 96 s.
6. *Ekelöf G. Skrifter* / G. Ekelöf ; utges under redaktion av Reidar Ekner. Del 2. – Stockholm : Albert Bonniers Förlag, 1991. – 224 s.
7. *Friberg L. Från sonett till drömtext. Gunnar Björlings väg mot modernismen* / L. Friberg. – Stockholm : Almqvist & Wiksell International, 2004. – 436 s.
8. *Halberstam J. Posthuman Bodies* / J. Halberstam, I. Livingston. – IN : Indiana University Press, 1995. – 288 p.
9. *Hayles K. N. How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics* / K. N. Hayles. – Chicago : The University of Chicago Press, 1996. – 426 p.
10. *Lindqvist U. The Paradoxical Poetics of Edith Södergran*. // *Modernism/modernity*. – Vol. 13. – 2006. – № 1. – P. 813–833.
11. *Martens G. Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive* / G. Martens. – Stuttgart, 1971. – 148 S.
12. *Rahikainen A. Kampen om Edith. Biografi och myt om Edith Södergran* / A. Rahikainen. – Bokförlaget Atlantis, 2014. – 465 s.
13. *Södergran E. Samlade dikter* / E. Södergran. – Wahlström & Widstrand, 2014. – 188 s.
14. *Subjectivity* ed. by Willem van Reijen, Willem G. Veststeijn. – GA : Rodopi, 2000. – 260 p.
15. *Svedjedal J. Spektrum. Den svenska drömmen. Tidskrift och förlag i 1930-talets kultur* / J. Svedjedal. – Wahlström & Widstrand, 2011. – 480 s.
16. *The Oxford Handbook of Global Modernisms* ed. by Mark Wollaeger and Matt Eatough. – Oxford University Press, 2012. – 752 p.

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ. 2016. Випуск XX

17. *Witt-Brattström E.* Ediths Jag / E. Witt-Brattström. – Nordsteds, 2011. – 340 s.
18. *Mier-Cruz B.* Edith Södergran's Modern Virgin: Overcoming Nietzsche and the Gendered Narrator / B. Mier-Cruz. – UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations, 2013 [Електронний ресурс]. – Retrieved from: <https://escholarship.org/uc/item/25g410tv>

Надійшла до редколегії 04.02.2016 р.