

ОЛЕНДАРЬОВ А. УКРАЇНСЬКА СЮЇТА З МУЗИКИ ДО ДРАМАТИЧНИХ ВИСТАВ ТА ЇЇ ЕВОЛЮЦІЯ ПРОТЯГОМ ХХ ст. У центрі уваги знаходяться кращі зразки цього жанру, котрі дають уявлення про його еволюцію протягом ХХ ст. В полі зору структурний, мовний та оркестровий аспекти, що дозволяють обґрунтувати правомірність включення цього типу сюїти до вітчизняної виконавської практики.

Ключові слова: сюїта, оркестр, вистава, циклічна форма.

ОЛЕНДАРЕВ А. УКРАИНСКАЯ СЮИТА ИЗ МУЗЫКИ К ДРАМАТИЧЕСКИМ СПЕКТАКЛЯМ И ЕЁ ЭВОЛЮЦИЯ НА ПРОТЯЖЕНИИ ХХ в. В центре внимания находятся лучшие образцы этого жанра, дающие представление о его эволюции на протяжении ХХ в. Анализ структурный, языковых и оркестровых аспектов позволяет обосновать правомерность включения данного типа сюиты в отечественную практику.

Ключевые слова: сюита, оркестр, спектакль, циклическая форма.

OLENDAREV A. UKRAINIAN SUITE FROM MUSIC TO DRAMA PERFORMANCES AND ITS EVOLUTION DURING XX century. At the centre of attention are the best examples of this genre, which give an idea of its evolution throughout the XX century. In the field of view are structural, linguistic and orchestral aspects of the study, which allow to prove the rightfulness of including this type of suite in the practice of our country.

Key words: suite, orchestra, performance, cyclic form.

УДК 787.2.082.4(477) Станкович

Юлія Дедюля

КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ Є. СТАНКОВИЧА ЯК ПРИКЛАД ВТІЛЕННЯ ЖАНРУ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

На зламі століть альтовий концерт в українському музичному мистецтві переживає процес бурхливого розвитку. У цей час написані два альтових концерти Євгена Станковича, альтові концерти Володимира Пацери, Віталія Кірейко, Наталії Босєвої, Ганни Гаврилець, Фантазія для альту зі струнним оркестром Миколи Стецюна. Твори Є. Станковича – самобутнє значуще явище альтового мистецтва. Його концерти неодноразово виконувалися, як в нашій країні, так і за кордоном, де їх сприйняття відзначалося бурхливим вибухом слухацьких симпатій.

Є. Станкович чудово відчуває природу струнних інструментів. Як відомо, майбутній композитор протягом двох років навчався у музичному училищі в класі віолончелі і згодом написав для цього інструменту Концерт та три Сонати. Його взагалі захоплюють тембри струнних. Згадаємо, що Є. Станкович також є автором Симфонії для скрипки та симфонічного оркестру. У зрілому віці майстер створив Концерт для альту з симфонічним оркестром і Концерт-симфонію для альту і симфонічного оркестру. Отже, «спробувавши» всі інструменти струнного квартету, композитор, нарешті, вельми вдало звернувся до оксамитового тембру альту.

Жанрове різноманіття концертів для струнних інструментів, створених Є. Станковичем, вражає. Наприклад, у Концерті для віолончелі з оркестром дві різнохарактерні контрастуючі між собою частини, в яких інтонаційні кольори національного застосовуються поряд із всебічним вживанням додекафонної техніки. Відсутність розгорнутої мелодії та використання нетрадиційної ладовості стають головними засобами музичного викладу [4]. А, зокрема, Сьома камерна симфонія для скрипки з оркестром «Шлях і кроки» поєднує ознаки симфонії, програмної сюїти та концерту. З приводу Концерту-симфонії для альту та симфонічного оркестру (2004) можна зазначити, що ним збагачено галерею видатних творів, емоційно глибокий тембр сольного інструменту породжує характер пристрасних роздумів, настроює сприйняття на ностальгічні «ноти».

Жанровим та образним резонансом до цього твору фахівці вважають Концерт для скрипки з оркестром № 2 (2006). Музикознавці відносять його до шедеврів сучасної української музики: як влучно сказала Олена Зінькевич, це «твір, що перевертає душу» [5]. Трагічні настрої, похмуре забарвлення образної сфери концерту, за спостереженням Олени Корчової, відсилають до таких жанрових прототипів, «як сповідь, оплакування, навіть реквієм» [цит. по: 4]. Партитура концерту особлива, насичена виразними семантичними знаками академічної і фольклорної традиції, універсальними мелодичними зворотами.

Концерт для альту та симфонічного оркестру видатного сучасного композитора Євгена Станковича, створений 1999 р., привертає пильну увагу виконавців. Достатньо назвати тільки двох з них: концертмейстер групи альтів Лондонського Королівського театру «Ковент Гарден» Андрій Війтович та усесвітньо відомий альтист Данило Райський (Голландія).

Великою зацікавленістю виконавців цим твором не лише в Україні, але й далеко поза її межами обумовлена **актуальність** обраної

нами теми. Втім, музикознавці поки що не приділяли належної уваги неординарному опусу, який на це, безумовно, заслуговує. Отже, жанр концерту для альтя є *об'єктом* даної розвідки, її *предметом* – особливості втілення цього жанру в Концерті для альтя з оркестром Є. Станковича, який є *матеріалом* дослідження. *Мета* статті – виявити різноманітні властивості жанру, притаманні саме цьому концерту.

Тлумачення композитором жанру концерту відповідає пізньо- та постромантичним традиціям ХХ ст. Це, перед усе, одночастинна композиція, що відходить від традиції тричастинного циклу, притаманного класичному концерту. Великий склад симфонічного оркестру з арфою і значною групою ударних є одним із свідoctв симфонізації жанру. Для того, щоб дослідити докладніше специфіку втілення жанру в творі Є. Станковича, звернемось до аналізу нотного тексту.

Відкривається твір невеликим монологом-епіграфом соліста на динаміці *piu f*, в якому експонуються ключові експресивні інтонації: широкі дисонантні стрибки по малих септимах, що їм гостроту та напруженість додає вишуканий метроритм (чергування розмірів, дуолей та триолей, пунктир, синкопи).

Драматичному монологу альтя відповідає оркестр (*Molto lento*), окреслюючи нову образну сферу ліричної медитації. Холодний тембр альтової флейти, яка обіграє низхідні секундні інтонації на фоні низьких струнних, немов сковує, заморожує динамічний рух музики, запропонований солістом. Ніби блиск криги або далеких зірок, з'являються звуки челести (остинатна квартова вертикаль, тт. 15–16 партитури), доповнюючи образ холодної статички.

Контрастним протестом стає наступна поява сольного альтя у 17 такті, повертаючи початковий темп та ключові драматичні інтонації монологу-епіграфу. Оркестрові барви (педалі струнних, вкраплення літавр та челести) додають цьому монологові суворого колориту. Інтимний характер висловлювання соліста підкреслюється авторською ремаркою *rubato*. Тема активно розвивається, набуваючи то ліричних відтінків, то драматизуючись до стану гострого напруження. Так, у тт. 32–35 партитури завдяки використанню дзвонів нібито створюється образ героя, котрий перебуває у стані безпорадності та не в змозі протистояти долі.

Драматизм епізоду в монолозі віолончелі змінюється у верхньому регістрі партії соліста надривною лірикою (тт. 36–37). До експресивного висловлювання альтя в т. 44 приєднується солюючий гобой. Але перебування в сфері лірики недовге. Соліст знов повертається до

ключового драматичного мотиву, напруженість та дисонантність звучання якого зростають завдяки подвійним нотам (тт. 45–47). Оркестр відповідає драматичним реплікам соліста «хвилями» лірики, на гребні котрих лунають жалісні гліссандо альта (тт. 49, 52).

Час панування лірики настає зі зникненням партії соліста. Англійський ріжок співає задушевну мелодію (*molto cantabile*, тт. 53–56), її підхоплює солюючий фагот. В 57 такті до оркестру приєднується соліст, немов намагаючись порушити власними драматичними репліками загальний ліричний настрій. Таким чином, створюється специфічна двопланова драматургія, що стає своєрідним деструктивним елементом. Образні пласти розподіляються між двома групами виконавців: оркестр є носієм лірики, а сольний альт, звучання якого підсилюється арфою, – драматизму. В процесі розгортання музика поступово драматизується. До розвитку цієї образної сфери підключається флейта, вступаючи у діалог із солістом, а потім – і весь оркестр, зводячи лірику нанівець.

І знов музична естафета продовжується монологом альта (тт. 78–90). Хоча в його основі ключовим є дисонуючий мотив, в даному проведенні з'являється нова інтонація низхідної терції. Це вже не протест, а ліричне висловлювання, причитання, пронизане почуттям безнадійності.

Репліка оркестру *Molto lento* (тт. 91–94) резюмує відповідь на безпорадний монолог соліста. Слідом за нею в оркестрі (*piu mosso*, тт. 95–107) повертаються і драматично розвиваються мотиви жалю та плачу, повторюючи висхідні репліки соліста з попереднього монологу.

В свою чергу, своєрідним підсумком драматургічного розвитку, постскриптумом, є проведення висхідних реплік сольним альтом *pizzicato*. Складається враження, що герой у своїй безпорадності втратив голос, можливість висловлюватися (*Largo*, тт. 107–110). Але заціпеніння соліста триває недовго. Завершує *Largo* стверджуюча низхідна репліка *arco*, знаменуючи початок нового етапу боротьби.

Дієвий розділ *Allegro* (т. 111) розпочинається ударними та струнними *pizzicato*, що обіграють ключову інтонацію з висхідною та низхідною септимами. З цією інтонацією (у збільшенні) в т. 117 вступає і солюючий альт. Виразність та значущість появи соліста підкреслено авторськими ремарками *rubato*, *molto espressivo*. Монолог має лірико-драматичний характер. Солісту вторить естафета реплік гобоя, англійського ріжка, кларнета та флейти (тт. 130–139), схожих на вигуки

«золотого півня» з третього акту опери «Золотий півник» М. А. Римського-Корсакова.

З появою соліста (*marcatissimo*) в ансамблі з *pizzicato* струнних розпочинається наступний етап драматургічного розвитку дійової, драматичної образної сфери (т. 140 партитури). Розвиток триває за хвильовим принципом: кульмінацією першої хвилі є перегуки струнних та дерев'яних духових на пронизливому мотиві «золотого півня».

Друга хвиля приводить до більш значної та сумбурної кульмінації, в якій трелі соліста, струнних та дерев'яних духових пронизує тритоновна тема валторн (т. 176). Оркестрове *tutti* перетворюється на єдиний сонорний звуковий пласт. Поступово напруга знижується, хроматичні пасажі флейти пікколо та кларнета розчиняються в педалі струнних та зникають, ніби залишаючи соліста на самоті підсумовувати наслідки попереднього розвитку (тт. 193–195). Жалісна репліка гобою в короткому оркестровому епізоді *Largo* (варіант епізодів *Largo* тт. 97 та 107) надає музиці барв безпорадності, відчуття безглуздості боротьби.

Але це заціпеніння короткочасне – починається наступна, розгорнута та більш агресивна, третя хвиля драматичного розвитку (*Allegro*, т. 202). Механічність оркестрового руху підкреслено тембром маримби та дисонуючими співзвуччями, що нагадують сигнали поїзда. Несподівано рух зупиняється, немов зустрівши на своєму шляху перешкоду (т. 227). Спроба виконавців подолати перешкоду (паузи, сигнальні репліки) призводить до появи емоційно напруженого речитативу соліста (т. 240) на мотиві кружляння. Поступово рух поновлюється, але втрачає єдність та механістичність. Репліки виконавців перетворюються на діалог. В кульмінації оркестр вже без участі соліста проголошує ключовий мотив концерту (інтонація септими, тт. 280–293).

Tutti обриває діалог сольного альтя з флейтою пікколо (*meno mosso*, т. 294). Використання великої різниці між регістрами виконавців ансамблю надає додаткову напруженість музиці та відчуття просторової порожнечі. Нове розгортання цього діалогу призводить до чергового ствердження ключового мотиву оркестром (т. 305), що не припиняє драматургічного розвитку, підводячи до його наступної сходинки – ліричної кульмінації (*Andante*, т. 324). Подібна драматургія, побудована як сходинки драматичних хвиль, котрі призводять до кульмінації – ліричного апофеозу, нагадує, зокрема, драматургію *Adagio* Спартака та Фрігії з балету А. Хачатуряна «Спартак».

Підсумовує ліричну кульмінацію епізод *Largo* сольних дерев'яних духових (т. 337–340). Після цього несподівано та короткочасно повертається механістичний поступ, на тлі якого мідні духові проголошують ключовий мотив септими, що набуває рокового значення (*Moderato*, т. 342).

Вельми співучим та експресивним є соло альтя (*Largo*, т. 351). Йому вторять репліки струнних та дерев'яних духових, створюючи образ розгубленості і роздумів про минулу боротьбу та її наслідки. Він може бути аналогом до образності Третьої симфонії Б. Лятошинського, друга частина якої асоціюється з картинами повоєнної спустошеності країни.

В т. 377 обережно, на *pp*, немов не бажаючи порушити хід монологу, до нього приєднуються репліки струнних та дерев'яних духових, перетворюючи соло соліста на своєрідний діалог; провідну роль в ньому продовжує грати лірична мелодія альтя. Поступово в партії віолончелей вимальовується ключова інтонація септими, яка набуває активного розвитку в струнній групі оркестру після закінчення монологу соліста (епізод *Moderato*, т. 394). Це – остання коротка хвиля драматизму в концерті. Її розгортання призводить до туттійної кульмінації *piu mosso* (т. 396), що на п'ять тактів повертає механічний рух, якій нагадує про невідворотність долі. Після чого знов лунають ліричні висхідні репліки альтя, віолончелі, кларнета, гобою, флейти, скрипок, завмираючи у височині. І, ніби блищання зірок, в партії високих дерев'яних духових з'являється остинатний рух, пунктиром окреслюючи коло. Оберти зоряного колеса швидко наближуються завдяки поступовому вступу інструментів та зростанню динаміки від *pp* до *ff*. Завершується концерт проголошенням солістом ключової інтонації септими. Таким чином, фінал твору нібито стверджує ідею рокової зумовленості та непримиренності боротьби, яка буде тривати нескінченно. Зазначимо, що у творі Є. Станковича можна углядіти деякі паралелі з творчістю Ф. Ліста, зіставляючи Концерт для альтя з оркестром з симфонічними поемами останнього: це і одночастинність, і синтез рис різних форм (сонатної і циклічної) [2; 3]. Але саме концерт є домінуючим, заявленим Є. Станковичем жанром, тому і позиціонується цей твір саме як концерт.

Вкажемо ще на одну спільну рису – програмність. Втім, вона не позначена ні у Ф. Ліста, ні у Є. Станковича і є типізованою, збірною, а не сюжетною, де в осередкові домінує одна-єдина героїчна особа. Присутність «головного героя» передбачає використання принципу монотематизму. Як відомо, музика не зображає предметів, явищ

дійсності, вона змальовує почуття, переживання, емоції, внутрішні відчуття людини, її відношення до реальності. Протягом розгортання твору музика спроможна віддзеркалювати різні настрої, думки, погляди, але вона не здатна досягнути предметної конкретності відображення. Інколи, для більшої наочності, композитори відсилають слухача до художньої літератури або мовних вказівок. У нашому випадку композитор вирішив інакше – не полегшуючи сприйняття музики аудиторією та не обмежуючи образну сферу твору, він намагається дати спробу сучасному виконавцю та слухачу самому домислити відтворюваний образ. Тому програмність і не є позначеною.

В епоху Ф. Ліста стимулом до створення одночастинної форми була «широта художнього кругозору..., втілення великих життєвих картин всіх контрастних сторін в існуванні людини» [6, с. 48]. І в наш час можна провести своєрідну паралель з тією епохою: в нестандартну одночастинну форму вкладається філософський зміст – пошуки власного «Я» та шляхів до об'єднання індивіда з соціумом. Якщо в сонатно-симфонічному циклі кожна частина виконує свою відособлену функцію, то в одночастинній формі функціональний розподіл не надто виявлений. Вважаємо, композитор тому і обрав для втілення своїх музичних образів якраз одночастинну форму, в якій зміст подій викладено більш узагальнено. Втілення усього різноманіття яскравих картин людського буття і є головним напрямом творчого нахнення композитора в цьому опусі.

Підсумовуючи проведений аналіз, зробимо деякі **висновки**.

Вибір сольного інструмента обумовив провідні мотиви твору – образи самотності, рокової зумовленості. Похмурий тембр альти в музиці з кінця ХІХ ст. використовувався композиторами для створення саме такої образності. Будова драматургії твору підпорядкована головній ідеї: розлад між внутрішнім світом героя та дійсністю, боротьба особистості з роком – типовою для романтичної музики. Притаманне жанру концерту протиставлення груп виконавців в творі Є. Станковича посилюється наданням солісту та оркестру певних смислових характеристик, розподілом на дві конфліктуючі між собою образні сфери – суб'єктивне висловлювання героя та об'єктивний суворий соціум. Головні образні сфери концерту експонуються та починають взаємодіяти в умовно виділеному першому розділі твору – *Largo*. Носієм лірико-філософського та рокового образів виступає сольний інструмент – самотній герой, монологи-роздуми та речитативи якого протиставляються оркестру – безликій масі, соціуму.

Власне, боротьба розгортається в розділі *Allegro*. Три хвили розвитку змінюють одна одну, поступово підсилюючи драматизм та напруженість протиборства, з кожним разом переносючи його на більш високий рівень емоційної та нервової напруги. В процесі боротьби герой досягає піднесення, але перемога виявляється примарою.

Таким чином, в драматургії одночасної композиції можливо умовно виділити три великі розділи: філософські – експозиція та кода, наповнені міркуваннями героя-соліста, та дієвий центральний розділ, з активним тематичним розвитком та хвильовою будовою драматургії, що надає йому рис розробки сонатного *Allegro*.

Ідея боротьби двох образних сфер від початку закладена в жанрі концерту, до якого звертається композитор. Принцип концертування виконавців в творі яскраво заявлений з перших тактів концерту. Чергування фрагментів концертування соліста та оркестру – типове для *concerto grosso* співставлення епізодів *tutti-soli*. Але партії виконавців, хоча й експонуються по черзі, з перших звуків з'являються з власним тематично-інтонаційним комплексом, що єднає твір інтонаційно-тематичними арками. Таким чином, формування всього тематизму з ключових лейт-інтонацій-ідей дозволяє говорити про наявність рис монотематизму.

Будова тематизму з поспівок, мотивів, інтонацій та його розвиток (остинатна повторність, варіантність) відповідає традиціям народної музики. Тобто, звернення до класичного жанру, використання елементів класико-романтичної драматургії поєднується в концерті з фольклорними засобами створення та розвитку тематизму, що дозволяє віднести твір до неофолькlorного опусу. Цікаво, що композитор приділяє увагу графічному малюнку запису партитури: коло, висхідний та низхідний рух, хвиля, спіраль, ламана лінія тощо – відповідають змісту драматургічного розвитку. Особливої значущості набуває метроритм, на що вказує часта зміна розміру, темпових позначок (їх важливість підкреслюється наявністю вказівок за метрономом), різноманітність ритмічного малюнку.

Слід зупинитись на функції оркестрової партії – вона напрочуд різноманітна. Перш за все, оркестр – носій контрастної до солюючого інструмента образної сфери. Але в залежності від музичної ситуації, оркестр грає акомпануючу, звукозображальну роль, виконує функцію коментаря подій, вступає в діалог з головним героєм-солістом. Тлумачення оркестру в концерті, безумовно, наближується до ролі хору в оперній музиці. Композитор використовує різноманітні техніки

письма, зокрема, сонорні пласти, дисонуючі співзвуччя, елементи поліфонії.

Однією з важливих ознак концертного жанру є демонстрація виконавцями певної майстерності та віртуозності. Партія солюючого альту насичена різноманітними технічними труднощами, але головна проблема, що стає перед виконавцем, полягає у вірному осмисленні драматургії твору. Складність форми, його видима подрібненість на маленькі епізоди *tutti-soli* медитативного, драматичного та ліричного характеру в невдалій інтерпретації може призвести до перетворення глибокого за філософським змістом опусу на невиправдано розтягнуту сюїту з калейдоскопу окремих контрастних епізодів. Тому виконавцю слід дуже уважно віднестися до наскрізної ідеї твору – боротьби протилежних сил – та прагнути цілком осмислити і відтворити її.

Витончена композиторська техніка, глибока поліфонічна фактура та тонкий ліризм викликає до споминів стиль епохи Бароко, а власне постромантична оркестровка надає музиці теплоти та виразності. Творчий доробок митця винятковий – з точки зору почуттєвої незалежності, віртуозної технічної майстерності, різноманіття форми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лісецький С. Й. Євген Станкович [Текст] : наук. видання / Степан Йосипович Лісецький. – Київ : Музична Україна, 1987. – 64 с. – (Творчі портрети українських композиторів).

2. Мильштейн Я. Ф. Лист [Текст] : в 2 т. / Яков Мильштейн. – М. : Музыка, 1970. – Т. I. – 864 с.

3. Мильштейн Я. Ф. Лист [Текст] : в 2 т. / Яков Мильштейн. – М. : Музыка, 1971. – Т. II. – 600 с.

4. Сіренко Є. Євген Станкович. Концерт для скрипки з оркестром № 2: особливості авторської трактовки жанру [Електронний ресурс] / Євгенія Сіренко. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum/ktmuz/20-10_31/Sirenko.pdf

5. Цитата [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://nsou.com.ua/stankovich.html>

6. Цуккерман В. А. Соната си минор Ф. Листа [Текст] / Виктор Абрамович Цуккерман. – М. : Музыка, 1984. – 112 с.

ДЕДЮЛЯ Ю. КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ Є. СТАНКОВИЧА ЯК ПРИКЛАД ВТІЛЕННЯ ЖАНРУ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ. Розглядаються особливості жанру концерту в українському музичному мистецтві на рубежі ХХ–ХХІ ст.

на прикладі Концерту для альту з симфонічним оркестром Є. Станковича у загальному контексті концертних творів композитора для струнних інструментів.

Ключові слова: альт, концерт, жанр, сучасне українське музичне мистецтво, Є. Станкович.

ДЕДЮЛЯ Ю. КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА С СИМФОНИЧЕСКИМ ОРКЕСТРОМ Е. СТАНКОВИЧА КАК ПРИМЕР ВОПЛОЩЕНИЯ ЖАНРА В СОВРЕМЕННОМ УКРАИНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. Рассматриваются особенности жанра концерта в украинском музыкальном искусстве рубежа XX–XXI вв. на примере Концерта для альту с симфоническим оркестром Е. Станковича в общем контексте концертных сочинений композитора для струнных инструментов.

Ключевые слова: альт, концерт, жанр, современное украинское музыкальное искусство, Е. Станкович.

DEDULA J. CONCERT FOR VIOLA WITH SYMPHONIC ORCHESTRA BY E. STANKOVICH AS AN EXAMPLE OF EMBODIMENT OF THE GENRE IN MODERN UKRAINIAN MUSICAL ART. In the article the features of the concert genre in the Ukrainian musical art of XX–XXI centuries boundary are examined on the example of Concert for Viola with a symphonic orchestra by E. Stankovich. They are viewed in general context of the composer's concert works for stringed instruments.

Key words: viola, concerto, genre, modern Ukrainian musical art, E. Stankovich.

УДК 78.071.2 : 786.8 (477)

Сергій Пташенко

ЧАРДАШ У БАЯННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ

Актуальність теми. Останнім часом дослідники музичного мистецтва майже не звертають увагу на еволюцію творів у жанрах малої форми для баяна, а тим більш – на танцювальну музику. Однак цей пласт баянного мистецтва є багатограним у стильовому і жанровому контекстах. Танцювальна музика може нести як прикладну так і концертно-розважальну функцію. Але переважна більшість музикознавців не звикла вважати її як таку, що має вплив на розвиток мистецтва, і не відносить подібні твори до академічних жанрів. Тому досліджен-