

metamachines, has even become the most relevant and demanded today, representing a constructive and effective element of the dissipative system of the contemporary art.

Keywords: *comic, metamachines, kinetic art, laughter, irony, grotesque.*

References

- Ku, K. (2019) *Raspad. Sut sovremennogo iskusstva*. [The essence of modern art] Moskva; Berlin: Direktmedia Publishing, 131 p. Retrieved April 18, 2020, from <https://books.google.com.ua/>
- Kulik, I. (2015) *Zhan Tengli — Roman Zigner* [Jean Tinguely-Roman Signer]. Obrazovatelnyj centr Muzeya «Garazh», lekciya № 7, cikl lekcij: nesimmetrichnye podobiya. [Videozaps]. Retrieved April 18, 2020, from https://www.youtube.com/watch?v=ut_WP1LJMc0&vl=ru
- Obrist, H.-U. (2012) *Kratkaya istoriya kuratorstva* [A brief history of supervision]. Moskva: Ad Marginem, Retrieved April 18, 2020, from <https://artguide.com/posts/251-khans-ul-rikh-obrist-kratkaia-istoriia-kuratorstva-m-ad-marginem-2012-281>.
- Pigulevskij V. (2002) *Ironiya i vymysel: ot romantizma k postmodernizmu* [Irony and Fiction: From Romanticism to Postmodernism]. Rostov-na-Donu: Foliant, 418 p. Retrieved April 18, 2020, from: <http://www.urgi.info/urginfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/>
- Herrmann, H.-K. (2010) *Meta-mehanika. Teatr mashin Zhana Tengli* [Meta mechanics. Car Theater Jean Tinguely], v: *Logos*, Moskva, № 1 (74), p. 137. Retrieved April 18, 2020, from http://www.logosjournal.ru/arch/31/art_271.pdf.
- Shnajder E. (2015) *Anish Kapur. Moya alaya rodina* [Anish Kapoor. My scarlet homeland], v: *Katalog vystavki v Evrejskom muzee i centre tolerantnosti*, Moskva: Evrejskij muzej i centr tolerantnosti, pp. 22–23.
- Kuh, K. (1965) *Recent Kinetic Art. In Nature and Art of Motion*. New York: Studio Vista, p. 116.
- Conil-Lacoste, M. (1989) *L'Energie de l'insolence*. Paris: Edition de la Difference, p. 33.
- De Saint-Phalle, N. (2010) *et Jean Tinguely: les Bonnie and Clyde de l'art* [Videozapis], dokumentalnyj film, rezh. Faure, Louise, Zorn Production; DVD video (55 min): couleur (PAL), sonore; En ligne. Retrieved April 18, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=3y-I-KpxiG8>.

Стаття надійшла до редакції 20.04.2020

Стаття прийнята 20.04.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211977](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211977)

УДК 130:2

Ніна Ковальова, Віктор Левченко

АБСУРД І ОПТИКА КОМІЧНОГО В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРИ ХХ СТ.

В статті проаналізовано сучасна художня діяльність музичного театру, що базується на ідеї абсурду. Абсурдистська настанова розглядається як естетична позиція, що передбачає в якості невід'ємної складової іронічну компоненту. Досліджено актуальні мистецькі практики, що за допомогою трансгресії трансформують естетичні канони раціоналізму, ставлячи під сумнів засади традиційного конституювання глядацької ідентичності. Виявлено наслідки нової оптики комічного, що спричинена деконструкцією традиційного естетичного бинару «сміхове – серйозне». Аналіз зроблений на матеріалі актуальних музичних вистав та композиторської творчості другої половини ХХ ст. та початку ХХІ ст.
Ключові слова: *абсурд, комічне, музичний театр, глядацька ідентичність, трансгресія, деконструкція, іронія, естетичний шок, гротеск.*

Взаємодія комічного і трагічного, що є характерною для традиційного мистецтва, на початку ХХ століття трансформується на нову настанову. Остання висвітлює світоглядну позицію на сприйняття світу в новій оптиці ХХ століття як своєрідної «комедійної трагічності» або «трагічної комедійності». Абсурдність життя тепер трактується як незаперечний онтологічний факт. Відповідно в ХХ столітті набувають поширення художні практики, які спираються на ідею абсурду як на свій регуляторний механізм. Абсурдистські художні практики ґрунтуються тепер на філософії абсурду, яскраво представленої в інтелектуальних розвідках екзистенціалістів, особливо у Альбера Камю. У своїй аргументації філософ застосовує естетичний критерій: за його міркуваннями неминуча абсурдність існування може бути компенсована лише красою, що робить життя гідним продовження. Естетична позиція іронічної відстороненості зазначається Камю як необхідна для виживання в абсурдному світі [Camus 1955].

Відповідно до філософії абсурду нові мистецькі практики відкидають естетичні канони раціоналізму, засоби універсальної логіки, оголюють зворотній бік сенсу і через сміх відкривають людині абсурдні сторони його існування.

Засновник так званого «театру жорстокості» Антонен Арто в своїй книзі «Театр і його Двійник» формулює основні закони нового драматичного мистецтва. Драматург піддає різкій критиці розважальний «дігістивний» театр, і закликає повернутися обличчям до жорстокого життя, відмовитися

від гуманістичної і психологічної спрямованості традиційного театру. На сцені, по Арто, відбувається проживання подій, засноване на спогадах, до яких через колективне несвідоме підключається і глядач, перетворюючись таким чином на співучасника вистави [Artaud 1994]. Оскільки проживання спогадів по визначенню включає дистанцію, воно неминуче передбачає, як і у Камю, іронічну відстороненість.

Якщо звернутися до практики музичного театру, то виявляється, що протягом усього ХХ століття абсурдистські ідеї були надзвичайно затребувані і знайшли різноманітне втілення в ньому.

В кінці 20-х років такі ідеї знаходили реалізацію в численних авангардних музичних практиках. Так, в опері Дмитра Шостаковича «Ніс» абсурдистські інтенції літературного джерела народжують його нову інтерпретацію, в якій «неможливе» фантастичного сюжету Гоголя перетворено Шостаковичем в дійсне і актуальне. «Ніс» стає гострою сатиричною виставою, що демонструє абсурдність сучасного життя. Це перетворення відбувається за допомогою нових музичних засобів і форм. Композитор міксує різноманітні музичні стилі, техніки і матеріали: спів під балалайку з атональніми фрагментами, галопи з фугами, класичний склад оркестру з народними інструментами. Ексцентричні елементи опери мали гротесковий характер. В експериментах з вокальними партіями автор виходив за межі нормальних вокалістських регістрів: численні актори на сцені кашляли, верещали, схлипували, чхали. Метушливість і абсурдність того, що відбувається, підкреслювалася постійною, майже кінематографічною, зміною картин і музичних антрактів. Гоголівська проблема пошуків ідентичності майором Ковальовим перетворюється у Шостаковича в засіб підризу ідентичності у приголомшеного глядача.

Абсурдистські мотиви, що провокують публіку, супроводжують музичний театр протягом усього ХХ ст. Глядачеві задається нова оптика сприйняття вистави, що змушує його до співучасті, залученню до захоплюючого квесту, що ставить під питання не тільки систему усталених диспозицій, а й уявлення про стійкість власного Я. Абсурд етимологічно пов'язаний з глухотою (ad absurdum), неможливістю сприйняття сенсу, і в цьому відношенні межує з безглуздя. Абсурд, таким чином, здатний забезпечити трансгресивний перехід від нестерпної пороженчї нісенітницї до набуття нових смислів.

Підкреслено перебільшена абсурдність того, що відбувається на сцені та вводить глядачів в стан дискомфорту, є стрижневим прийомом опери Альфреда Шнітке «Життя з ідіотом». Засобами гротеску Шнітке і автор лібрето Віктор Єрофєєв, провокуючи публіку грубістю і жорстокістю, того, що відбуваються, шокують глядача і переводять його з ситуації

відстороненого спостереження в стан стурбованості і пошуку своїх внутрішніх конфліктів, пошуку «ідіота в собі», а не серед персонажів вистави.

«У вокально-інтонаційному плані композитор переважно використовує різку, зламану стрибками мелодику – інтервали тритона, секунди і септими, фактично утворюють окрему семантично значиму групу, призначення якої в опері ускладнювати, посилювати, у дію своїм різким, нестійким звучанням» [Самохвалова 2011]. Руйнування звичних моральних і естетичних глядацьких стандартів змушує глядачів шукати нові пояснювальні схеми, змінюючи їх уявлення про власну ідентичність і художню нормативність.

Міксування гостро гротескових, сатиричних і абсурдистських виразних засобів сприймається в культурі ХХ століття як універсальна художня норма. Це різко змінює зміст і ієрархічний статус класичних естетичних категорій: потворне заміщає собою прекрасне, піднесене зливається з нищим, трагічне розчиняється в комічному, смішне розкриває виворіт серйозного.

Такі смислові трансформації неминуче супроводжуються руйнуванням класичних музичних канонів. Показовим в цьому сенсі є опера відомого угорського композитора Дьордя Ліґеті (Ligeti György) «Le Grand Macabre», що написано за мотивами п'єси бельгійського драматурга-авангардиста Мішеля де Гельдерода (Michel de Ghelderode) «Вітвіка Великого Мертвіарха» («La Balade du grand macabre»). Твір Ліґеті побудовано як антитеза соціальному і музичному догматизму. «Опера ідко висміює політичні системи, які тероризували Ліґеті все його життя: головного героя (антигероя) її звать Некроцарь – той самий Мертвіарх, в якому легко вгадуються риси одержимих смертю тоталітарних диктаторів ХХ століття» [Кан 2017].

Свободі та веселощам казкового Брегельленда протистоїть смертельно і жахливо серйозний Некроцарь, для якого і веселощі, і радість, і свобода становлять головну загрозу його владі. І тільки весела стихія карнавалу рятує цю країну від загибелі. В такій карнавальній стихії, як годиться у карнавалі все стає до гори дригом. Те, що в зричайному житті є сутто негативними явищами туг обертається на позитив: рятувними засобами порятунку країни від влади Мертвіарха для мешканців Брегельленда стають корупція, пияцтво та розпуста. У музиці опери іронічно обігрується як традиційні оперні кліше класиків жанру (Моцарта, Россіні, Верді, Оффенбаха), так і раціоналістично серйозні висловлювання його сучасників – авангардистів (Штокхаузена, Булеза). Композитор використовує незвичні і шокуючі публіку музичні прийоми: на початку опери, наприклад, звучить какофонічний хор безлічі автомобільних клаксонів. У трактуванні сучасного американського режисера Пітера Селларса смішне – музичне хуліганство

Лігеті, що наповнене шокуючим лихослів'ям і витонченою дотепністю лібрето – розкриває апокаліптичний виворіт сучасного постіндустріального світу і лунає як застереження про можливу ядерну катастрофу.

Трендом сучасної оперної та балетної режисури стає актуалізація сюжетів, перенесення дії в реалії сучасної культури, покликані епатувати глядача. Наприклад, в 2008 році на Зальцбурзькому фестивалі була здійснена Клаусом Гутом і Брайаном Ларджем постановка опери Моцарта «Дон Жуан», де всі події розгорнулися в просторі сміттєзвалища і де Дон Жуан, донна Анна та інші аристократичні персонажі з'являлись в образах бомжів. Дії персонажів при схожих режисерських рішеннях підкреслено вступають в дисонанс з традиційним текстом лібрето, що лунає зі сцени. Таке навмисне зіткнення аудіо- та відеоряду виштовхує «традиційного» глядача зі звичних добрих консервативно-академічних очікувань, продукуючи народження нових сенсів. Головною метою аналогічних провокацій є введення глядача в стан повної невизначеності та естетичного шоку. Глядач виявляється подібним учаснику сократичної бесіди, що описана в діалозі «Менон» Платона. Співрозмовник Сократа, введений в ступор його питаннями, скаржиться, що відчуває себе як ніби ужалений скатом [Платон 1990: 587–588]. Для платонівського Сократа – це, мабуть, єдиний можливий шлях пізнання істини і, відповідно, пізнання самого себе.

Така ж модель досягнення істини в художньої рецепції застосовується в сучасній арт-критиці та філософії мистецтва. Наприклад, С. Сонтаг, розмірковуючи про еротичність мистецтва, відтворює цю ж модель наступним чином: об'єкт мистецтва повинен безпосередньо постати перед рецепієнтом, позбавлений будь-яких інтерпретаційних одеж [Sontag 2013: 10]. Така «оголеність» вводить глядача в ступор, коли він, «ужалений скатом», не може ні дивитися на об'єкт мистецтва, ні відвести від нього погляд. Але саме такий ступор неминуче виводить людину на зустріч з істиною мистецтва і внаслідок цього дарує можливість нового розуміння самого себе.

Цей стан естетичного шоку, як ми вважаємо, перебуває саме на межі смішного та серйозного. Провокація виступає як трансгресія, тобто подолання кордонів і деконструкція класичних бінарних опозицій: високе – низьке; духовне – тілесне, серйозне – смішне. Згідно з концепцією трансгресії, трансгресія – це поняття, що «фіксує феномен переходу непрохідної межі, і перш за все – кордони між можливим і неможливим: “трансгресія – це жест, який звертається до граничності” (Фуко), “подолання непереборної межі” (Бланшо)». З цієї концепції, «світ емпірично даного, що окреслює сферу відомого людині “можливого”, замикає його в своїх кордонах, припиняючи для нього будь-яку перспективу новизни. Цей

обжитий і звичний відрізок історії лише множить вже відоме; в цьому контексті трансгресія – це неможливий (якщо залишатися в даній системі відліку) вихід за її межі, прорив того, хто належить емпіричному, назовні» [Грицанов 2001: 842].

Сучасне музично-драматичне мистецтво функціонує саме в такому режимі. Наприклад, в постановці опери М. І. Глінки «Життя за царя» трагічні обставини загибелі Івана Сусаніна від рук польських окупантів, пояснюються нарочито приземленими сутто повсякденними причинами: виявляється, в лісі, куди він завів поляків, відсутня зона покриття мобільних телефонів. Цей режисерський хід вступає в конфлікт з очікуваннями публіки, що задає можливість іронічного прочитання відомого наративу, руйнуючи героїчний пафос вихідного музичного джерела.

Як результат, сучасна музична вистава транспонірується з семіотичного простору вихідного жанру в поле смислів і знаків, що вагаються, є нестійкими, відкритими, такими, що містять в собі і передбачають безліч інтерпретацій, в тому числі і іронічних.

Характерне для сучасного мистецтва іронічне обігрування, в першу чергу, спрямоване їм на себе і виступає як самоіронія. Наприклад, в міні-моноопері «Сьогодні ввечері Борис Годунов» (2008) одеської композиторки Кармелли Цепколенко дія відбувається за лаштунками сцени. Герой – оперний співак, який готується до виходу на сцену в партії Бориса Годунова. Він розмірковує про історичну долю свого персонажа, вибудовуючи аналогію між його і своєю особистою долею. Виокремимо два ігрових моменти. По-перше, піддається іронії традиційна миметична модель, згідно з якою художня реальність відображає дійсність. У виставі ж, навпаки, художня реальність сама визначає дійсність: роль, що виконується, задає можливі лінії долі актора. Актор приміряючи на себе долі основних персонажів – Годунова, самозванця, Шуйського, юродивого – в результаті відмовляється від таких ігрових ідентичностей і від участі в грі. Іронічний ефект подвоюється подоланням традиційної дихотомії, актор – персонаж, ігровим їх переплетенням, анекдотичним сплутуванням, коли актор приміряє ідентичність персонажа, а персонаж привласнює ідентичність актора.

Така гра розхитує романтичний пафос примата художньої реальності над емпіричною дійсністю. Впевненість Актора в тому, що його доля може повторити долю персонажа, піддається іронічному зниженню. Ця ж іронія простежується і в музичному тексті: в музичну тканину міні-моноопери майстерно вплетені з пародійної метою цитати оригінального музичного тексту М. П. Мусоргського.

Вистава стає атракцією із занурення глядача в шоківий стан і

розхитування його власної ідентичності.

При цьому сміх в сучасній культурі виступає як тінювий механізм, що забезпечує найкоротший шлях до філософського розуміння серйозних проблем, артикуляція яких без комедійного елемента виявляється неможливою.

Види комічного, такі як гумор, іронія, сарказм, (само)пародія сьогодні піддаються трансформації, вписуючись в стилістику абсурду, піддаючи деконструкції кордон між смішним і серйозним. Власне засобом цього і виступають провокації. Це неминуче виводить глядача на нову інтерпретацію об'єкта мистецтва і створює можливість конструювання нового (само) наративу.

Така провокація виступає як трансгресія, тобто подолання кордонів, що змінює відносини між актором і глядачем, серйозним і смішним, етичними і естетичними цінностями, емпіричною дійсністю і художньою реальністю.

Таке розмивання кордонів ставить питання про межі дозволеності свободи як авторських, так і глядацьких інтерпретацій. Адже при такій настанові виникає хибне враження, що автор вистави не повинен обтяжувати себе детальним знайомством з першоджерелом і тим більш культурним контекстом, в якому він створювався. Це, в свою чергу, може народжувати ситуацію ненавмисно абсурдистську, коли режисерське слабке розуміння культурного контексту або буквалістське прочитання першоджерела входить в клініч з глядацькими очікуваннями. Наприклад, особливо «щастить» в цьому плані постановкам опери П. І. Чайковського «Євгеній Онегін». У постановці німецької режисерки Андреа Брет на Зальцбургському фестивалі 2007 р. перша картина відкривається абсурдною сценою. Глядач спостерігає чоловіків, що вишикувалися в чергу перед Ларіною. Вона за допомогою машинки для стрижки волосся виголоє їм половину голови. А поруч акуратно складені великі купи волосся. До такого сценічного рішення режисера спонукало буквально прочитання місця з поетичного першоджерела («...брила лоби», що насправді має значення – «віддавати на 25-річну солдатську службу» [Пушкін 1950: 51]). У глядачів, які добре уявляють реалії онегинської доби, такий режисерський хід народжував острах. Тобто, ситуація абсурда виникала не як навмисний прийом, а як результат зіткнення глядацьких і авторських інтерпретацій. Такий абсурд не сприяє нарощуванню смислів і виникає питання про його правомірність та межі авторського свавілля.

Вихідним розумінням комічного і смішного завжди було спотворення, переставлення, розрив звичного і усталеного. Саме ці характеристики комічного ефективно використовуються сучасним мистецтвом, роблячи

провокацію його ефективним і невід'ємним елементом. Найсмійніше в цій ситуації втрачає і свою стійку визначеність, і чіткість своїх кордонів, просочуючись в усі пори культури.

Список використаної літератури

- Грицанов, А. (2001) *Трансгрессия*, в: *Постмодернизм. Энциклопедия*. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, с. 842.
- Кан, А. (2017) *Le Grand Macabre – опера для эпохи Трампа*, 19 января 2017. Дата звернення: 2.04.2020. Режим доступу: <https://www.bbc.com/russian/features-38669895>.
- Плагон (1990) *Менон*, в: *Платон. Сочинения в 4 тт.*, т. 1, Москва: Мысль, сс. 575–612.
- Пушкин, А. С. (1950) *Евгений Онегин*, в: *Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти тт.*, т. 5, Москва-Ленинград, Изд-во Академии наук СССР, сс. 9–214.
- Самохвалова, А. (2011) *Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом»*. Москва. Дата звернення: 2.04.2020. Режим доступу: <https://www.dissercat.com/content/fenomen-teatra-absurda-na-muzykalnoi-stsene-opera-shnitke-zhizn-s-idiotom>.
- Artaud, A. (1994) *The Theater and Its Double*. New York: Grove Press.
- Camus, A. (1955) *The Myth Of Sisyphus And Other Essays*. Translated from the French by Justin O'Brien. Retrieved October 1, 2019, from <https://postarchive.files.wordpress.com/2015/03/myth-of-sisyphus-and-other-essays-the-albert-camus.pdf>
- Sontag, S. (2013) *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Нина Ковалева, Виктор Левченко

АБСУРДИ ОПТИКА КОМИЧЕСКОГО В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ XX ВЕКА

В статье проанализирована современная художественная деятельность музыкального театра, базирующаяся на идее абсурда. Абсурдистская установка рассматривается как эстетическая позиция, предусматривающая в качестве неотъемлемой составляющей ироническую компоненту. Исследованы актуальные арт-практики, с помощью трансгрессии трансформирующие эстетические каноны рационализма, ставя этим под сомнение основы традиционного конституирования зрительской идентичности. Выявлены последствия новой оптики комического, базирующейся на деконструкции традиционного эстетического бинара «смеховое – серьезное». Анализ сделан на материале актуальных музыкальных спектаклей и

композиторского творчества второй половины XX в. и начала XXI века.
Ключевые слова: абсурд, комическое, музыкальный театр, зрительская идентичность, трансгрессия, деконструкция, ирония, эстетический шок, гротеск.

Nina Kovaleva, Viktor Levchenko

ABSURD AND OPTICS OF COMIC IN THE MUSICAL THEATER OF THE XXth CENTURY

The article analyzes the contemporary artistic activity of the musical theater, which based on the idea of absurdity. The absurdist attitude is viewed as an aesthetic position that includes an ironic component as an integral part of it. New artistic practices rejected the aesthetic canons of rationalism, the means of universal logic, exposed the inside of meaning and opened the absurd sides of man's existence through laughter. Throughout the twentieth century absurd ideas were in a great demand and found themselves in a variety of embodiments in the practice of the musical theater.

Absurd motifs that provoke the audience are accompanied by the musical theater throughout the twentieth century. The spectator is given a new optics of perception of the performance, forcing him/her to participate, to be involved in an exciting quest, which puts into the question not only the system of well-established dispositions, but also the idea of the self stability. The absurdity is etymologically connected with deafness (ad absurdum), impossibility to perceive sense, and in this respect it borders with nonsense. The absurd is thus capable to provide a transgressive transition from the intolerable emptiness of nonsense to the acquisition of new meanings.

The article explores the actual art practices that transform the aesthetic canons of rationalism with the help of transgression, thus calling into question the foundations of the traditional constitution of the viewer's identity. The author reveals the consequences of the new optics of the comic, based on the deconstruction of the traditional aesthetic binar «laughter – serious». The analysis is made on the basis of the material of current musical performances and composer creativity of the second half of the 20th century. and the beginning of the XXI century.

Keywords: absurdity, comic, musical theater, audience identity, transgression, deconstruction, irony, aesthetic shock, grotesque.

References

- Gritsanov, A. (2001) *Transgressiya* [Transgression], in: *Postmodernizm. Entsiklopediya*. Minsk: Interpressersvis; Knizhnyiy Dom, p. 842.
 Kan, A. (2017) *Le Grand Macabre – opera dlya epokhi Trampa* [Le Grand

- Macabre - Opera for Trump era], 19 yanvarya 2017. Retrieved April 2, 2020, from <https://www.bbc.com/russian/features-38669895>.
 Platon (1990) *Menon* [Menon], v: *Platon. Sochineniya v 4 tt.*, t. 1, Moskva, Mysl, pp. 575–612.
 Pushkin, A. S. (1950) *Evgenij Onegin* [Eugene Onegin], v: *Pushkin, A. S. Poln. sobr. soch. v 10-ti tt.*, t. 5, Moskva-Leningrad, Izd-vo Akademii nauk SSSR, pp. 9–214.
 Samohvalova, A. (2011) *Fenomen teatra absurda na muzyikalnoy stsene. Opera A. Shnittke «Zhizn s idiotom»* [The phenomenon of the absurd theater on the music scene. Opera A. Schnittke «Life with an Idiot»], Moskva. Retrieved April 2, 2020, from <https://www.dissercat.com/content/fenomen-teatra-absurda-na-muzyikalnoi-stsene-opera-shnitke-zhizn-s-idiotom>.
 Artaud, A. (1994) *The Theater and Its Double*, New York, Grove Press.
 Camus, A. (1955) *The Myth Of Sisyphus And Other Essays*. Translated from the French by Justin O'Brien. Retrieved April 2, 2020, from <https://postarchive.files.wordpress.com/2015/03/myth-of-sisyphus-and-other-essays-the-albert-camus.pdf>
 Sontag, S. (2013) *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux.

Стаття надійшла до редакції 28.04.2020

Стаття прийнята 28.05.2020