

**ІНТЕРЕС ДО „ІНШОГО” ЯК ОБҐРУНТУВАННЯ ІДЕЇ
КУЛЬТУРНОЇ БАГАТОМАНІТНОСТІ:
„ВЕРДІ. РОМАН ОПЕРИ” ФРАНЦА ВЕРФЕЛЯ ТА „РЕНЕСАНС ВЕРДІ”**

Розглянуто „Ренесанс Верді”, який відбувся в німецькій культурі в 20-х рр. ХХ ст., як феномен “європейської культурної діалектики” (Т. Манн). Представлено інтерпретаційну модель, суть якої полягає у тлумаченні посиленого інтересу до італійського композитора Дж. Верді в німецькому культурному просторі як реакція на культ Р. Вагнера, наслідком чого було різке протиставлення обох композиторів та їхніх концепцій мистецтва. Відтак проаналізовано оригінальну естетичну позицію австрійського письменника Ф. Верфеля, який у творі “Верді. Роман опери” наполягав на легітимності гетерогенних концепцій, чим, з одного боку, сприяв позитивній переоцінці творчості італійського композитора, з іншого – оновленню сучасного мистецтва та обґрунтуванню ідеї культурної багатоманітності.

Ключові слова: „Ренесанс Верді”, Ф. Верфель, дихотомія „Верді-Вагнер”, культурна багатоманітність.

У німецькій музично-критичній літературі феномену „Ренесанс Верді” приділено значну увагу. Він не втрачає своєї вагомості й дотепер, свідченням чого є ґрунтовне дослідження Г. Маутнер „Кітч стає мистецтвом. Про значення Франца Верфеля у німецькому „Ренесансі Верді”, яке вийшло друком 2000 р. [5]. Оскільки цей музикальний феномен має загальнокультурне значення, він викликає інтерес і літературознавців, і філософів, і мистецтвознавців. Саме прикладом такого міждисциплінарного вивчення предмета є книга Г. Маутнер. Авторка зазначає, що для позначення посиленого інтересу до творчості італійського композитора Джузеппе Верді (1813-1901) у 20-х роках ХХ ст. у німецькому культурному просторі загальноприйнятим стало поняття „Ренесанс Верді”, під яким розуміють розширення репертуару композитора на німецькій сцені, а також проблеми рецепції, композиції та музичної естетики [5, с. 82]. Його важливим аспектом, однак, була зміна образу композитора, що, своєю чергою, стало передумовою того, що знову введені в репертуар німецьких театрів опери Дж. Верді мали надзвичайний успіх. Прикметно, що в зміні образу мизиканта чи не найважливішу роль відіграв літератор. У 1924 р. австрійський письменник Ф. Верфель (1890-1945) опублікував біографічний твір „Верді. Роман опери” („Verdi. Roman der Oper“). Автор переклав німецькою та опрацював лібрето опер „Сила долі”, „Симон Бокканеґра” та „Дон Карлос”. Разом із П. Штефаном він підготував до друку німецькомовне видання листів Дж. Верді, яке з’явилося у 1926 р. До

того ж Ф. Верфель написав низку статей та есе про Дж. Верді. Цікаво, що предствлені Ф. Верфелем у художній формі музично-естетичні ідеї та позиції стали важливою складовою музично-теоретичного дискурсу того часу. Так, у зв'язку із постановкою „Сили долі” у Дрездені Л. Шмідт писав: „Привід до репетицій подав Франц Верфель, який з моменту появи свого відомого Верді-роману виявляє живий інтерес до великого італійця й має на меті щонайменше відродження його пізніх творів на німецькій сцені. Обробка ним „Сили долі” є першим кроком на цьому шляху й заслуговує на схвалення в ім'я порятунку музики” [цит. за: 5, с. 83]. На велике рецептивно-історичне значення досягнутого Ф. Верфелем вказує також Г. С. Робінс Ландон, який зазначає у вступі до своєї „Невеликої книги про Верді”: „Авторитет Верді був щонайменше в німецькомовних країнах перемінним. Але тепер після піонерської роботи Ф. Верфеля вже не буде нікого, хто б заперечував виняткове становище Верді” [8, с. 24]. При однозначному визнанні заслуг австрійського письменника у популяризації творчості італійського композитора дослідники окреслюють низку питань, пов'язаних передусім зі створенням Ф. Верфелем образу митця, його естетичною позицією та на цій підставі – критикою тогочасної культури. Концептуальною проблемою, порушеною в романі, слід вважати нове розуміння мистецтва. Враховуючи передумови „Ренесансу Верді” у Німеччині 20-х рр., особливості музично-естетичного дискурсу ХІХ ст. та вплив літературно-філософської традиції, важливо продемонструвати здобуток австрійського письменника, який через зображення панівної у німецькій музично-естетичній думці дихотомії „Верді – Вагнер” зумів не лише критично представити сучасну йому культурну епоху, а й запропонувати продуктивний шлях її розвитку завдяки взаємозбагаченню національних культур. По суті значним досягненням Ф. Верфеля в романі „Верді. Роман опери” було формулювання ідеї „європейського мистецтва” в умовах його різко визначеної національної своєрідності.

Очевидно, що необхідність змін у самому музичному мистецтві того часу була зумовлена комплексом причин: кризою опери, плюралізмом мистецьких стилів як симптомом кризи, соціально-історичною ситуацією. У статті „Опера в Америці” К. Вайль із цього приводу писав: „Музиканти, критики і публіка раптом пізнали, які несподівані цінності були приховані у цій музиці, в якій неповторний спосіб була розв'язана формальна проблема опери. Вплив відродження Верді на композиторів повоєнного часу відбувався паралельно з усвідомленням того, що опера має знову знайти зв'язок із театром і з цією метою має повернутися до простішої, прозорої, прямої музикальної мови” [11, с. 25]. Подібну думку формулює також П. Штефан: „Нерозумні напади на Вагнера впродовж років шкодили розумінню того, ким є Верді. Але тоді прийшла війна, туга за простішим щастям, з'явилася нова музика, яка знову прагне бути мелодією та оперою” [10, с. 25]. Ці зауваги пояснюють, чому італійського композитора в Німеччині проголосили ідеалом. Великою мірою йшлося про нове розуміння мистецтва та його функцій у цілому, оскільки пафос

Р. Вагнера, який до того часу був панівним у німецькій культурі, у кризовій ситуації, що склалася після Першої світової війни, став сумнівним. „У Німеччині, де в результаті поразки та економічної кризи повернення до життя було запеклішим та рішучішим, витоками Ренесансу Верді стала реакція на героїчну риторику вагнеріанства й на манірну вишуканість музичного імпресіонізму. Розкрити велич Верді означало викрити іншу оману зарозумілої культури, яка призвела до війни”, – зазначає італійський критик М. Міла [6, с. 89].

Відтак наслідком зусиль, спрямованих на естетично-драматургічну переоцінку Дж. Верді у 20-х рр., стало загострення дискусії навколо „двох найбільших володарів музичної драми їхньої епохи” (Р. Шпехт) – Дж. Верді та Р. Вагнера. Панувало уявлення, що Верді як протилежність до Вагнера міг бути реабілітованим лише тоді, коли Вагнер втратить свою однозначну позитивну оцінку та його перестануть розглядати як єдиного музичного генія недосяжного естетичного рангу. Важливу роль при цьому відіграла критика Вагнера Ф. Ніцше, який у праці „Випадок Вагнера” („Der Fall Wagner”, 1888) окреслює позицію не лише супроти вагнерівського ідеалу, але й німецької музики у цілому, виступаючи за „легшу” південнішу музику, яка відрізняється від важкої музики Півночі. Центральною у розумінні „Ренесансу Верді” як реакції на культ Р. Вагнера була інтерпретаційна модель „або-або”, яка лише поступово втратила своє значення. І у цьому також полягає велике надбання Ф. Верфеля, який у своєму романі вдало інтерпретує „різницю” поміж двома митцями й на цьому ґрунті переконливо констатує „різноманітність” у культурі та її продуктивність для „європейської культурної діалектики” (Т. Манн).

Дихотомію як мисленнєву модель Г. Маутнер розглядає як типову в історії компаративістичних студій італійської та німецької музики. Більше того, мислення на основі чітко окреслених протилежностей дослідниця називає характерним німецьким феноменом. Саме за принципом дихотомії побудований важливий документ італійської музичної естетики ХІХ ст. – праця „Філософія музики” („Filosofia della musica“, 1835) Джузеппе Мадзіні, до якої як до парадигматично важливої щодо формулювання нової концепції мистецтва в 20-х рр. ХХ ст. звертається Г. Маутнер. Та й сам Ф. Верфель у романі згадує Дж. Мадзіні як суспільного діяча, засновника „Молодої Італії” та борця за національну єдність. Буудчи не лише людиною активної суспільної позиції, а й видатним музикознавцем, Дж. Мадзіні вважав гармонію типовою ознакою німецької музики, яка знаходить своє вираження переважно в інструментальній музиці. Гармонія здатна передати соціальну думку та ідею, вважає автор, проте існує небезпека наголошення на ідеальному, відтак німецька музика має нахил до містицизму. Натомість італійська музика, яка передусім базується на переданій людським голосом мелодії, втілює індивідуальність. „У досконалій гармонії цих двох основоположних понять будь-якої музики – у посвяті цієї гармонії високій меті, священній місії – полягає таємниця мистецтва, концепт справжньої європейської музики, якої ми

всі, свідомо чи несвідомо, палко бажаємо” [цит. за: 5, с. 36-37]. Так Дж. Мадзіні проголошує ідею європейської музики як синтезу італійської та німецької, що означало б об’єднання індивідуального й універсального. У Німеччині така ідея синтезу була неможливою саме в результаті панівного тут дихотомічного мислення, чіткого протиставлення мелодії та гармонії й естетичного принципу „або-або”. Із поширенням праць Р. Вагнера уявлення про синтез італійської та німецької музики стало взагалі неприйнятним. Як наслідок, у музикально-естетичному дискурсі ХІХ ст. встановилися чіткі пари протилежностей: „штучність” – „природність”, „правдивість” (вираження) – „краса” (приємність, насолода), „дух” (розум, ідея) – „чуттєвість”. „У межах музикальної естетики категорія „духу”, унаочнена образами „висоти” й „глибини”, стала знаком для музики, фактура якої пов’язана із раціональними роздумами й яку слід сприймати, активно інтерпретуючи. Натомість „чуттєвість” описує вид музики, яка виникла в результаті натхнення й має насамперед розважати й радувати слухача. Відповідною до цієї музики рецептивною позицією є пасивна насолода”, – пояснює Г. Маутнер [5, с. 39-40]. У контексті порівняння італійської та німецької музики категорію „духу” приписували німецькій музиці, пов’язаній із поняттям освіти, яке було обґрунтовано і філософськи, й літературно. Саме у цьому й полягала складність, як вказує історик культури В. Г. Ріль: „У Німеччині до неповторної індивідуальної школи додається ще одна визначна риса – загальна естетична освіта. Однак пізнання та його продукт освіта остаточно руйнують стан невинності й призводять до надзвичайно складного внутрішнього розколу” [7, с. 40]. Музику Верді ототожнювали не просто з „італійською”, а з „мелодією”, „чуттєвістю” й „насолодою” та водночас протиставляли категоріям „гармонії”, „духовного мистецтва”, „свідомій рецепції мистецтва”. У 1913 р. у статті з нагоди сторіччя з дня народження Дж. Верді Р. Шпехт писав: „Мистецтво Верді не такого високого рівня, як мистецтво Бетховена чи Вагнера, воно – не молитва, не релігія, не звільнення. Воно повністю по цей бік, повністю втілює земну любов поряд із тою небесною. Субстанцію його зовсім не спекулятивної музики, яка цілком виходить від чуття й до нього повертається, часто відхиляють. Вона, звичайно, не завжди „чиста”, часто містить надто багато решток землі. Однак колодязь, з якого вирує цей мелодійний струмінь, не живить жодна штучна помпа. А лише природна сила. І тому він ще не скоро вичерпається” [9, с. 46]. Поняття, які використовує Р. Шпехт для характеристики музики Дж. Верді, є напрацюванням філософсько-літературного дискурсу про музику ХІХ ст. Вони слугували для обґрунтування музики як „високого”, ідеального, абсолютного мистецтва, наголошуючи на тому, чому деякі композитори до нього не належали. Отже, порівняння Вагнера й Верді було не лише протиставленням двох митців, двох творчих особистостей. Воно розширилося до об’ємного культурного протиставлення, яке включало думку про національно визначені стилі, так що антитезу „Верді –

Вагнер” розглядали в контексті ідеї гегемонії німецької музики. Відтак роман Ф. Верфеля був написаний у специфічній німецькій культурній ситуації, для якої характерною була кризова свідомість, представлена через сферу музичного мистецтва. У літературній формі письменник звертається до естетичних дебатів ХІХ ст., норми якого втратили свою обов’язковість поступово лише у 20-х роках ХХ ст. Саме у контексті потужної мисленнєвої традиції у Німеччині „Верді. Роман опери” Ф. Верфеля заслуговує на особливу увагу.

За задумом автора, „роман про митця” мав віднайти вищу „містичну правду” Верді. Із цією метою письменник розширює протиставлення „Верді-Вагнер” до основоположного культурного напруженого зв’язку. Йдеться не лише про діалектику опери й музичної драми, але також про діалектику Півночі й Півдня, гуманізму й науково-природничого мислення. „Тим самим роман відзначається схрещенням біографії й музичної естетики, у своїй основі схожій до дихотомічної мисленнєвої моделі німецької музичної естетики, яка впродовж ХІХ ст. спричинилася до розколу музичної культури на „мистецтво” й „не-мистецтво” [5, с. 158]. Згідно із законами жанру, основна увага у творі приділена Дж. Верді. Р. Вагнер зображений лише в декількох епізодах і фактично перетворений на антипода Дж. Верді здебільшого в уяві італійського митця, тому протиставлення „Верді-Вагнер” мотивоване передусім психологічно. Німецький композитор у романі є антитезою і фоном водночас. Принципово, що в основі пошуків вищої правди лежить принцип дихотомії. В одному з листів 1928 р. Ф. Верфель характеризує свій роман як такий, що „прагне зобразити запеклу боротьбу духовних сил, це діалектичний твір. Такий твір може відбутися й зацікавити лише тоді, якщо гра цих духовних сил не сфальсифікована, якщо автор не представляє жодну з тенденцій, якщо кожна із сил протистояння озброєна правдою, якщо панує чиста справедливість” [цит. за: 5, с. 159]. Отже, обидва герої в романі є парадигматичними для протилежних тлумачень мистецтва. Щодо створення музики та проблем рецепції вони представляють дві різні позиції. У такий спосіб Ф. Верфель презентує цілу культуру, поділену, однак, на дві полярні мисленнєві системи. Різко критикуючи практику порівнювати творчість Верді з Вагнеровою, письменник закликає „зазирнути під поверхню”: „Безперечно, Вагнерова творчість – це тисячогранний поетико-музично-філософський сплав. Але його автор загодя відкидає будь-які межі; розвиваючи своє обдаровання, він немовби відокремлюється від світу. Піднісшись до високості, вільна від усяких обмежень та принизливих тенденцій практичного мислення, підкорена тільки своїм власним законам, творчість ця придбала невимірної форми. Власне кажучи, Вагнер ніколи не поривався по-справжньому боротися за світ людський, хоча він і домагався визнання своїх творів. Бо він, коли писав, зовсім не намагався писати для якогось реального народу. Він був німець. А бути німцем означає: „Тобі все дозволено, бо тебе ніщо не зв’язує – жодне співвідношення, жодна форма”. Щоправда, він зібрав силу-силенну прихильників. Але то були

не його співвітчизники, як він бажав і сподівався, а духовні авантюристи всіх націй, оригінали та романтики, що з усього світу посунули до Байрейта” [1, с. 110]. Натомість Дж. Верді типізований і стилізований як останній представник національного традиційного мистецтва. „Ми – італійці. Засади нашої музики докорінно відрізняються від німецької. Німецька музики базується на так званих темперованих інструментах, як фортепіано і орган, на абстрактних, майже уявних нотах. А наша італійська – на вільному голосі, на співі, на вокальності. Ми повинні знати, хто ми такі” [1, с. 59]. Ф. Верфель вказує на те, що вже у своїй основі творчість Верді є іншою: „У молодого Верді, скромного композитора, що писав на замовлення, до сезону, для тієї чи іншої трупи, слово „мистецтво” (пишномовне звучання якого він ненавидів до кінця свого життя) не мало нічого спільного з такими романтичними поняттями, як обраність, мансардний ідеалізм, місія, надлюдина – одне слово, з усією отою штучною премудрістю, яка, на жаль, ще й досі баламутить голови. Мистецтво посідає своє місце в життєвій структурі людства, бо воно вдовольняє потребу найвищої насолоди. І Верді також був частиною цієї структури, мав служити їй так само, як служили художники в усі епохи розквіту живопису, – адже вони малювали картини не задля того, щоб вирішувати проблеми світла або форми, а тому, що благочестиві потребували картин для ока й серця. Верді писав для людей, а не для витончених умів, – саме для тих людей, що переповнюють теаральні зали Італії... Не відкидаючи старого, освяченого традицією, не йдучи на поступки високоорганізованому новому мистецтву, він відтворював у простодушно-захопливих формах, з яких часто глузували, справді людський світ. Вагнер, позбавлений коренів, міг ширяти у вільному леті. Верді, в’язень з ядром біля ноги, маленьким терпужком підпилював ґрати своєї тюрми” [1, с. 110-111]. Письменник зображає німецьку музику як раціональну, а італійську – як ірраціональну, але при цьому обидва види музичного мистецтва, на його думку, асоціативно так тісно пов’язані між собою, що без урахування цього зв’язку їх не можна схарактеризувати повноцінно. Так поступово окреслюється мисленнева спіраль самого автора. У процесі роздумів (а він був інтенсивним, що засвідчують різні редакції роману) складається власний творчий принцип: „Справа не в поліфонії, – розмірковує Верді в романі, – а в полівокальності. Кожен голос повинен народжуватися із співу, а отже – бути в розумінні співу справді голосом... Чудо музики полягає в тому, що вона може говорити про багато що відразу. Але головна мета все та сама: щоб із одночасного звучання багатьох голосів народжувався єдиний новий голос, із різнорідності – вища гомофонія, тобто мелодія. Чи ж не в такий спосіб поліфонія семи кольорів дає гомофонію єдиного світла?” [1, с. 116]. На полівокальності побудований Верді-роман. Концептуально можна вважати, що цей принцип основоположний і для нового розуміння мистецтва Ф. Верфеля. Про це свідчить той факт, що в редакції роману 1930 р. автор виступає за толерантність і відкритість естетичних позицій. Із цією метою він дещо по-іншому, ніж у першій редакції роману, узагальнює сцену читання

Дж. Верді фортепіанного уривка з Вагнерового „Трістана”. В результаті сприйняття музики німецького композитора Дж. Верді приходить до переконання, що: „Є дуби й кипариси. Ох, чому дивовижне існування поряд ми завжди сприймаємо як антагонізм” [цит. за 5, с. 164]. Цим образом, пояснює Г. Маутнер, Ф. Верфель модифікує проголошену в першій редакції роману ідею неподібності Верді й Вагнера. „Завдяки образам північного дуба й південного кипариса категорію протиставлення змінює категорія різниці: з пари протилежностей Верді й Вагнера постають два незалежних один від одного типи митців, які можуть існувати поряд один з одним, не виключаючи один одного” [5, с. 164]. У такий спосіб Ф. Верфель пропонує проект легітимності існування різних концепцій мистецтва. Саме ця естетична позиція Верді-героя пояснює слова сенатора, друга митця в романі: „Бо він – не одиниця, він – усе! Це ключ до мистецтва” [1, с. 455]. Саме таку вищу правду міг мати на увазі австрійський письменник, пишучи роман про італійського митця, естетична програма якого принципово відрізнялася від тої, яка була панівною в Німеччині початку ХХ ст.

„Верді. Роман опери” Ф. Верфеля, безумовно, знаходиться в контексті німецької традиції естетичних дискусій про музику, особливо інтенсивних в епоху романтизму. Послугуючись установленою системою понять і типовою практикою викладу та аргументації, письменнику вдалося щонайменше поставити під сумнів панівну концепцію мистецтва. Цьому сприяли його велике зацікавлення творчістю італійського композитора ХІХ ст. Дж. Верді, її рецепція, інтерес до особистості митця. Раціоналізоване, абстраговане, позначене досвідом розколотої свідомості й усвідомленням власної неперевершеності, німецьке мистецтво вимагало оновлення й перегляду естетичних позицій. У такій ситуації роздуми над проблемами „іншого” стали підставовими для формування ідеї багатоманітності мистецтва, особливо важливої у німецькому культурному просторі. Ф. Верфель віддає перевагу естетиці натхнення, мистецькій рецепції, в основі якої лежить насолода, мистецтву, пов’язаному з народною традицією, супроти закостенілих норм, успадкованих від музичної естетики ХІХ ст. Йому, як і його кумиру, йдеться про те, щоб залишатися людиною свого часу, нести відповідальність за творчість, бути скептиком, мати сумніви. Тому культурно-критична позиція в романі спрямована також проти раціональності як фундаменту сучасної цивілізації. Відтак проголошена Дж. Мадзіні ідея синтезу італійської та німецької музики як проект європейського мистецтва, очевидно, надихала й австрійського митця.

1. *Верфель Ф.* Верді. Роман опери. – Київ: Дніпро, 1989. – 480 с.
2. *Fähnrich H.* Verdi in der Deutung Franz Werfels // *Neue Zeitschrift für die Musik*, 1959. – S. 258-261.
3. *Janke P.* Zwischen Verdi und Wagner. Franz Werfels Beziehungen zu Giuseppe Verdi // *Literatur in Bayern*. – 1994. – № 38. – S. 24-30.
4. *Mann Th.* Franz Werfel // *Mann Th. Gesammelte Werke*. – Frankfurt am Main, 1974. – Bd. 10.

5. *Mautner H.* Aus Kitsch wird Kunst. Zur Bedeutung Franz Werfels für die deutsche „Verdi-Renaissance“. – Schliengen: Ed. Argus, 2000.
6. *Mila M.* Giuseppe Verdi. – Bari, 1958.
7. *Riehl W. H.* Musikalische Charakterköpfe. Ein kulturgeschichtliches Skizzenbuch. – Stuttgart, 1886. – Bd. 2.
8. *Robbins Landon H. C.* Das kleine Verdi-Buch. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976.
9. *Specht R.* Verdi's dramatische Technik // Die Musik, 1913. – № 14. – S. 50-62.
10. *Stefan P.* Verdi erwacht // Musikblätter des Anbruch, 1926. – 8. Jg. – № 1. – S. 2-3.
11. *Weill K.* Oper in Amerika // Gerhartz L. K. Oper. – Laaber, 1983. – S. 163-170.
12. *Werfel F.* Verdi. Roman der Oper. – Frankfurt am Main: Fischer, 1979.
13. *Werfel F.* Zwischen Oben und Unten. – München: Langen Müller, 1975.

Zusammenfassung

In diesem Artikel wird die „Verdi-Renaissance“, die im Deutschland der 20er Jahre des XX. Jhts entstand, als Phänomen der „europäischen Kulturdiagnostik“ (Th. Mann) erläutert. Es wird ein Interpretationsmodell vorgestellt, dessen Sinn in der Darstellung des verstärkten Interesses an dem italienischen Komponisten G. Verdi im deutschen Kulturraum als Reaktion auf den Kult von R. Wagner liegt und als Folge die krasse Gegenüberstellung beider Komponisten und deren Kunstauffassungen hat. Hierin wird die originelle ästhetische Position des österreichischen Schriftstellers F. Werfel analysiert, der in „Verdi. Roman der Oper“ auf der Legitimität heterogener Konzeptionen bestanden hat. Dadurch hat er, einerseits, zu der positiven Umwertung des Schaffens des italienischen Komponisten und andererseits, zu der Erneuerung der modernen Kunst und der Begründung der Idee von der kulturellen Vielfalt beigetragen.

Summary

The article considers the 1920's „Verdi Renaissance” in German culture as a phenomenon of the “European cultural dialectics” (T. Mann). The paper presents an interpretive model based on the explanation of an increased interest in the Italian composer G. Verdi within German cultural space. The latter emerged as a reaction to R. Wagner's cult and resulted in fierce opposition between the two composers and their concepts of art. Hence, the article analyzes the original aesthetic position of the Austrian writer F. Werfel. In his „Verdi: Novel of Opera” he insisted on the legitimacy of heterogeneous concepts and, on the one hand, encouraged a positive reevaluation of the Italian composer's work, while on the other promoted a renewal of modern art and the idea of cultural heterogeneity.

Key words: Verdi's Renaissance, F. Werfel, dichotomy „Verdi-Wagner”, cultural heterogeneity.

Стаття надійшла до редколегії 14.11.2008