

*Теоретичні та історичні
проблеми музичного мистецтва
Theoretic and historical problems of musical art*

UDC 78.082.4

DOI 10.33287/221921

Медведнікова Тетяна Олександрівна,
*кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри „Фортепіано, орган”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (095) 905 - 05 - 49
e-mail: t.medvednikova@meta.ua

Фешенко Тетяна Леонідівна
*магістрант кафедри „Фортепіано, орган”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (096) 820 - 40 - 53
e-mail: feschenkot7@gmail.com

**ПРОБЛЕМАТИКА АВТЕНТИЧНОГО ВИКОНАННЯ
ТВОРІВ ЕПОХИ БАРОКО
НА ОРГАНІ**

Мета статті – дослідження барокових принципів гри на органі та переваг автентичного виконання творів епохи Бароко у наш час. **Методи** дослідження, які використовуються у пропонованій роботі – історичний, порівняльний, структурно-аналітичний, аксіологічний, а також узагальнюючий. **Наукова новизна** полягає у виявленні особливостей та специфіки автентичного виконавства на сучасному органі та порівнянні автентичної і сучасної інтерпретації творів епохи Бароко. **Висновки.** Орган має тривалу історію своєї еволюції. Шлях його становлення почався ще у VII столітті до н.е. з появи флейти Пана. Протягом багатьох століть формувався інструмент, який ми знаємо сьогодні. Піком еволюції органу є період епохи Бароко (XVII – перша половина XVIII ст.). У цей час над удосконаленням інструмента працювало багато органних майстрів, у тому числі північнонімецький майстер Арп Шнітгер, з органами якого

безпосередньо пов'язана творчість Дітріха Букстехуде та його сучасників. У період другої половини XVIII століття органне мистецтво поступилось своєю першістю симфонічній та камерній музиці. Лише на початку XIX сторіччя композитори і майстри знов звертаються до органа. Інструмент набуває нових якостей, у зв'язку із чим змінюється ставлення виконавців до інтерпретації барокових творів. Головним завданням виконавця стає досягнення максимальної ефектності звучання, за якою губиться істинний зміст барокових творів. Тому в той же час з'являються й прибічники автентичної інтерпретації, які виступають за барокові принципи виконання на автентичних інструментах. Автентичне звучання на сучасному органі можливе, завдяки дотриманню певних правил та використанню лише тих особливостей сучасного органу, які притаманні бароковому інструменту.

Ключові слова: орган, автентичне виконавство, Дітріх Букстехуде, регістрівка, артикуляція, агогіка.

Медведникова Татьяна Александровна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры „Фортепиано, орган” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Фещенко Татьяна Леонидовна, магистрант кафедры „Фортепиано, орган” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Проблематика аутентичного исполнения произведений эпохи барокко на органе

Цель статьи – исследование барочных принципов игры на органе и преимуществ аутентичного исполнения произведений эпохи Барокко в наше время. **Методы** исследования, которые используются в представленной работе – исторический, сравнительный, структурно-аналитический, аксеологический, а также обобщающий. **Научная новизна** заключается в выявлении особенностей и специфики аутентичного исполнительства на современном органе, а также в сравнении аутентичной и современной интерпретации произведений эпохи Барокко. **Выводы.** Орган имеет длительную историю своей эволюции. Путь его становления начался еще в VII веке до н.э. с появления флейты Пана. На протяжении многих веков формировался инструмент, который мы знаем сегодня. Пиком эволюции органа является период эпохи Барокко (XVII – первая половина XVIII в.). В это время над усовершенствованием

инструмента работало много органных мастеров, в том числе северонемецкий мастер Арп Шнитгер, с органами которого непосредственно связано творчество Дитриха Букстехуде и его современников. В период второй половины XVIII века органное искусство уступило свое первенство симфонической и камерной музыке. Лишь в начале XIX века композиторы и мастера вновь обращаются к органу. Инструмент приобретает новые качества, в связи с чем меняется отношение исполнителей к интерпретации барочных произведений. Главной задачей исполнителя становится достижение максимальной эффектности звучания, за которой теряется истинный смысл барочных произведений. Поэтому, в то же время появляются и сторонники аутентичной интерпретации, которые выступают за барочные принципы исполнения на аутентичных инструментах. Аутентичное звучание на современном органе возможно, благодаря соблюдению определенных правил и использованию только тех особенностей современного органа, которые присущи барочному инструменту.

Ключевые слова: орган, аутентичное исполнительство, Дитрих Букстехуде, регистровка, артикуляция, агогика.

Medvednikova Tatyana, PhD in Arts, professor of the „Piano, organ” chair, Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Feshchenko Tatyana, graduate student of the chair „Piano, organ” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Problems of authentic performance of works for the Baroque epoch on the organ

The purpose of the article is to study the baroque principles of playing the organ and the advantages of authentic performance of works of the Baroque era in our time. **The methods**, which are used into the represented work, are historical, comparative, structurally analytical, axiological as well as generalizing. **Scientific novelty** consists in revealing the features and specifics of authentic performance on a modern organ and comparing the authentic and modern interpretation of works of the Baroque era. **Conclusions.** The organ has a long history of its evolution. The path of its formation began in the 7th century BC. with the advent of Pan's flute. Over the centuries, the instrument that we know today has been shaped. The peak of the evolution of the organ is the period of the Baroque era (XVII – the first half of the XVIII century). At that time, many organ masters worked on improving the instrument, including the North German

master Arp Schnitger, whose organs are directly connected with the work of Dietrich Buxtehude and his contemporaries. In the second half of the 18th century, organ art lost its primacy to symphonic and chamber music. Only at the beginning of the 19th century did composers and masters again turn to the organ. The instrument acquires new qualities, in connection with which the performers' attitude to the interpretation of baroque works is changing. The main task of the performer is to achieve maximum sound effect, behind which the true meaning of Baroque works is lost. Therefore, at the same time, supporters of an authentic interpretation appear who advocate baroque principles of performance on authentic instruments. Authentic sounding on a modern organ is possible due to following certain rules and using only those features of a modern organ that are inherent in a baroque instrument.

The key words: organ, authentic performance, Dietrich Buxtehude, registration, articulation, agogika.

Постановка проблеми. Автентичне, або „історично обізнане” виконання музики передбачає глибоку обізнаність виконавця про практику і теорію того періоду і тієї країни, де і коли написана музика. Визначальним у русі є інтерпретація старовинного нотного оригіналу, яка розуміється не стільки як „озвучування нот”, скільки як живе „перестворення” музики. З цієї точки зору важливі особливі методи прочитання нотного тексту – слід знати правила і виконавські прийоми гри, встановлювати темпи, вміти імпровізувати, вірно орнаментувати нотний текст. Багато з того, що вносить автентист у своє „перестворення”, в оригінальних нотах часто не міститься, але мається на увазі – орнаментика, динамічні нюанси, темпи, штрихи, випадкові знаки альтерації тощо.

Актуальність дослідження. Зацікавленість автентичним звучанням старовинної музики виникла на межі ХІХ - ХХ століть. Засновником напрямку вважається Арнольд Долмеч – французький музикант ХІХ - ХХ століть, який реставрував та виготовляв старовинні інструменти з метою дослідження та популяризації автентичної інтерпретації. Також він є автором праці „Виконавство музики ХІІ - ХІІІ століть”, яка стала повноцінним теоретичним обґрунтуванням автентизму. В Німеччині на початку ХХ століття Альберт Швейцер та його прибічники почали антиромантичний рух (Orgelbewegung) за відновлення справжнього звучання органної музики І.С. Баха („Назад до Зільберману!”).

Отже, актуальність дослідження в тому, що і сьогодні між багатьма виконавцями та музикознавцями тривають довгі суперечки: виконувати автентично або пристосовуватись до сучасних впливів та інструментів?

Аналіз літератури. У статті розглядаються роботи, які базуються на історичному дослідженні виникнення органної музики та принципах виконавства на органі, а саме – робота Н. Бакєєвої „Орган” [1] та стаття С. Будкєєва „Орган як музичний інструмент та його стародавні попередники” [5]. Також вивчаються принципи органного виконавства у роботах І. Браудо „Артикуляція” [3] та „Про органну та клавірну музику” [4].

Мета статті – означення барокових принципів гри на органі та переваг автентичного виконання творів епохи Бароко у наш час.

Об’єктом дослідження є процес розвитку органа як інструмента, а **предметом** – автентичні барокові принципи художньої виразності на органі.

Виклад основного матеріалу. Виконавство на органі музики епохи Бароко має в основі певні опори, завдяки дотриманню яких виходить розуміння та вірна, автентична інтерпретація творів.

В органній клавіші фіксована сила звучності. Якщо при натиску фортепіанної клавіши ми можемо контролювати та змінювати силу звуку, залежно від сили натиску, то при натиску органної клавіши ми отримуємо однаковий за силою звук, який не залежить від сили натиску. Із цього слідує, що при грі на органі виконавець повинен використовувати інакші прийоми художньої виразності, аніж на фортепіано. У своєму арсеналі виконавець має такі прийоми:

- Регістровка;
- Артикуляція;
- Час (агогіка).

Перш, ніж розглянути проблематику автентичного виконання музики епохи Бароко, потрібно ознайомитись з історією органу та порівняти можливості барокового та романтичного органів.

Орган – музичний інструмент з унікальною за своєю тривалістю історією. Його історичним попередником є дійшовший до нас інструмент флейта Пана (музичний інструмент, що складається з вертикально поставлених поруч очеретяних трубочок різної довжини; поява флейти Пана датована VII століттям до н.е.). Перш, ніж сформувався орган у вигляді, відомому нам сьогодні, пройшло більше двадцяти століть експериментів музичних майстрів.

У XVII - XVIII століттях спостерігається розквіт будови органу. Будівельники органів прагнули створювати інструменти, які найкращим чином відповідали б новим художнім запитам виконавців. Одним з творців таких інструментів є північнонімецький майстер Арп Шнітгер. Його диспозиція включала, поряд з основними тембрами принципалів і флейт, ряд штучних обертонів і мікстур, іменованій „звуковою пірамідою”. Штучні обертони дозволяли отримати оригінальні тембри, а мікстури надавали блиск звучанням, створювали звукову корону. Крім того, в диспозицію включались барвисті голоси язичкових та лабіальних труб. Органи саме цього типу, називаються бароковими, точніше, органами „високого” або „пізнього” бароко.

Стрімкий розвиток симфонії і опери, збільшення ролі домашніх камерних форм привели до різких змін музичного життя Європи в другій половині XVIII століття. У цих умовах орган віддає своє провідне становище симфонічному оркестру та фортепіано, органне виконавство і творчість залишаються осторонь від нових шляхів музичної культури.

У першій половині XIX століття веймарський органіст, професор Йоганн Готліб Тепфер пише велику книгу і ряд статей, присвячених питанням будівництва органів. Він розробляє математичні основи теорії будови органа та виготовлення органних труб. На цей період припадає велика кількість винаходів технічного порядку, що полегшують гру органіста і перетворюють орган в інструмент віртуозів. До них, зокрема, відноситься винайдена англійцем Ш.С. Баркером так звана пневматична машина (1932 р.), яка спрощує гру на великих механічних органах.

Надалі вся механічна трактура була замінена пневматичною, що спричинило за собою переробки як у в'їдлах, так і у клавіатурному столі. Натиск клавіші став дуже легким. Але якщо при механічній трактурі відкриття клапана звучання труби відбувалось одночасно з натисканням клавіші, то при пневматиці клапан став відкриватись із запізненням. Багато що змінювалось і щодо звучання інструментів. У багатстві ефектних тембрів розчинилось „барокове” органне плесо з принципалів, флейт та мікстур. Зникла сяюча блиском звукова корона, яку замінили сильні, але нечисленні мікстури, що включаються переважно як остання ступінь гучного звучання – fortissimo. Повсюдно поширились швелерні ящики, які часто замикали в собі більшу частину або навіть повністю всі регістри.

Неодмінним механізмом у всіх великих органах став пристрій *Crescendo-walze*.

Розглянемо особливості будови органу. Кожна органна труба грає лише один звук, конкретного тембру та гучності. Велика кількість труб органу поділяється на дві групи: лабіальні та язичкові труби. Лабіальні (від лат. *labium* – губа) є основною групою в органі.

Ряд труб однакового устрою та тембру, відповідаючий кількості клавіш, утворює певний регістр. Таким чином, на одну клавішу приходиться стільки труб, скільки регістрів має конкретний орган. За тембром регістри поділяються на принципали та флейтові. Крім цього, є регістри, в яких на одну клавішу приходиться декілька трубок, які утворюють обертони до основного звуку. Такі регістри мають назву мікстура, тобто суміш.

Язичкові труби поділяються на дві групи. Перша включає характерні тембри, які використовуються в якості сольних голосів: *Muzett*, *Oboe*, *Klariten* та інші. Друга – гучні тембри, які включені в звучність органу: *Trompete*, *Posaun* та інші.

Найважливішою частиною механізмів управління є клавіатурний стіл (*Spieltisch*). Крім мануалів (клавіатур) та регістрів, клавіатурний стіл має різні кнопки і педалі для управління допоміжними механізмами, які полегшують включення і зміну голосів. Так, наприклад, механізм копуляції з'єднує в різних комбінаціях мануали і педаль. Завдяки цьому можна одночасно отримувати поєднання тембрів, закріплених за різними клавіатурами. У великих сучасних органах є спеціальне пристосування *Walze*, що дозволяє послідовно включати регістри від самого тихого до найгучнішого і назад. Цей ефект своєрідного ступеневого посилення і ослаблення звуку досягається шляхом поступового повороту валика (*Walze*), розташованого внизу над педальною клавіатурою. Для плавного ж посилення або ослаблення звучності вже включених регістрів використовується спеціальний пристрій, званий швелерним ящиком (швелер). Суть його полягає в тому, що набір труб однієї з клавіатур (*werk*) поміщається в закритий з усіх боків ящик, одна зі стінок якого становить собою жалюзі, що відкривається і закривається натисканням спеціальної педалі. При закритому жалюзі труби, поміщені в ящику, звучать приглушено, при поступовому відкритті звук посилюється і ніби наближається. Цей винахід вперше з'явився в Англії, у середині XVIII століття. В барочних органах його ще не було.

Пристрій, що з'єднує клавіші з клапанами під трубами, має назву трактура і буває трьох видів: механічна, пневматична й електрична. Найстаріша трактура – механічна, являє собою систему дерев'яних тяжів (абстракти) і важелів. Органи з такою трактурою зуться механічними. Їх клавіатурний стіл безпосередньо примикає до корпусу.

За допомогою наведених вище даних можливо виділити різницю між барочним та романтичним органами. Інструмент XIX століття збагачений великою кількістю нових тембрів та реєстрів, також він здобув нові нюанси механізму управління: пневматичну трактуру замість механічної, копуляцію та пристрій *Crescendo-walze*. Ці значні зміни в устрої органу приводять і до нових виконавських принципів. Музику епохи Бароко пристосовують до нових інструментів, органні твори барочних композиторів починають звучати по новому. Виконавці орієнтуються на слухача, створюючи яскраві звукові ефекти, за цим губиться завдання донесення істинної суті творів. Тому далі роздивимось саме особливості автентичного виконавства на прикладі прелюдії та фуґи *g-moll* (ВухWV 149) Д. Букстехуде.

Творчість Букстехуде безпосередньо пов'язана з органами Шнітгера і сучасних йому органних майстрів. Майже кожен органіст має у своєму репертуарі твори відомого композитора епохи Бароко Дітриха Букстехуде – найбільшого представника північнонімецької органної школи добахівської епохи. Хоча Букстехуде є автором творів у різних жанрах, наприклад, скрипкових сонат, п'єс для клавесина, світської вокальної музики, духовних кантат й інших видів церковної музики, все ж головним у його спадщині є органна творчість: саме вона відрізняється найбільшою самобутністю і зробила потужний вплив на наступне покоління німецьких музикантів.

Більшість органних творів Букстехуде написані у „фантазійному стилі”, характерному для раннього бароко й особливо для так званої північнонімецької органної школи. Цьому стилю властивий дух імпровізації, типові швидкі зміни ритмів, чергування строгих фугованих епізодів та імпровізаційних інтермедій, одноголосної та поліфонічної фактур.

Прелюдія та фуґа *g-moll* складається із гучної, віртуозної та імпровізаційної прелюдії, камерно-інтимної фуґи на ріано, невеликої інтермедії, та заключної величної фуґи на ріано. Це яскравий приклад принципу контрасту епохи Бароко.

Для автентичного виконання старовинної музики існують певні правила реєстровки. Наприклад, Дітріх Букстехуде і його сучасники не залишили точних реєстрових вказівок у нотному тексті. Такою була практика тієї епохи, яка мала на увазі знання особливостей інструмента, яке обґрунтовувало спільність принципів реєстровки. Тільки вивчення темброво-звукових та технічних характеристик даного типу інструмента може сприяти адекватній побудові реєстрового плану. Основним правилом є заборона на одночасне використання двох реєстрів однакової футової висоти, особливо 8'.

Це пов'язано, у першу чергу, з конструкцією хутра і повітряних каналів, які не можуть забезпечити достатнє та рівномірне постачання повітря при великій його витраті. Одночасно, вимога до звукового раціоналізму того періоду, передбачала використання тільки такої кількості реєстрів, яка була потрібна для отримання бажаної звукової фарби.

Чим менше використовується реєстрів, тим краще в кінцевому підсумку звуковий результат.

Все це не могло не відбитись на звучанні *Organo pleno*, яке виконується на використанні всього принципального ряду в *Hauptwerk*, але без язичкових реєстрів.

Порівняємо автентичну та сучасну реєстровку на прикладі прелюдії:

Автентична реєстровка	Можливий варіант сучасної реєстровки
Pedalwerk	
Prinzipal 16', Oktav-bass 8', Choral-bass 4'.	Prinzipal 16', Subbass 16', Oktav-bass 8', Gedackt 8', Choral-bass 4', Mixtur 4f.
Hauptwerk	
Prinzipal 8', Oktave 4', Oktave 2'.	Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Oktave 4', Spilzflöte 4', Oktave 2', Mixtur 4f, Trompete 8'.
Oberwerk	
	Bourdon 8', Rohrflöte 4'.

Додаткові механізми

Coupler II/I

Ми бачимо мінімалістичність, характерну для автентичної реєстровки та багатство різноманітних реєстрів, яке відповідає принципам реєстровки на сучасному органі. Розробляючи план автентичної реєстровки, ми притримались основних барокових принципів: прелюдія повинна звучати *pleno*, тому ми використали весь принципальний ряд I мануалу (*Hauptwerk*) та не додавали флейтові реєстри для досягнення максимальної чистоти звуку; копуляції в барокових органах не існує, тому ми її не включали. Метою сучасної реєстровки є досягнення наповненості звучання різноманітними ефектами. Ми змішали принципальні та флейтові реєстри, додали звучання язичкових труб (*Trompete*) та використали копуляцію *Oberwerk/Hauptwerk*.

Велике значення для виконання органних творів старовинної музики має й артикуляція. Особлива увага приділяється артикуляційним акцентам. За правилами аутентичного виконання творів старовинної музики існують поняття „добрих” (або благородних) та „поганих” (або простих) долей. Наприклад, у розмірі 4/4 „добрими” будуть перша та третя долі, поганими, відповідно, друга та четверта.

Якщо всю музику тієї епохи грати, точно дотримуючись вищенаведеної схеми акцентування, то вийде досить утомливо й монотонно. А це для бароко абсолютно чуже, як і виконання з механічною рівномірністю, яке так часто можна почути. Тому існує ще три принципи акцентування, які руйнують монотонність. Перший з них та найголовніший – це гармонія. Дисонанс завжди повинен акцентуватись, навіть якщо виступає на слабкій долі такту. Також є ще два допоміжних принципи: ритм та емпазис. Якщо після короткої ноти йде довга (наприклад, восьма, а потім чверть), вона завжди акцентується, навіть якщо приходиться на неакцентовану „слабу” долю. Цим принципом підкреслюються синкоповані та танцювальні ритми. Емфатичні акценти приходяться на найвищі ноти у мелодії (цим принципом користуються вокалісти).

Третій аспект художньої виразності на органі – це агогіка. У даній статті агогіка розглядається в контексті барокового музичного мистецтва, тому повністю виключається її романтичне трактування:

tempo rubato. Під агогікою мається на увазі ритмічно вільна гра, обмежена певними правилами і канонами. Тобто, незважаючи на те, що використання агогіки передбачає досить вільне трактування темпу і ритму, вона повинна підкорятись метру та артикуляції. Граматичні (сміслові) акценти не повинні бути втрачені навіть при істотних агогічних відхиленнях, метрично-смістова організація не може бути замінена хаосом. В іншому випадку відбувається порушення гармонійного світовідчуття, властивого епосі Бароко.

Цей аспект яскраво виражений у прелюдії g-moll. Віртуозна та імпровізаційна за своїм складом і характером, вона передбачає виконання з безліччю різноманітних агогічних відхилень. Але всі відхилення підпорядковані артикуляційним акцентам, завдяки чому зберігається метрична організація.

Висновки. Автентичне виконання творів епохи Бароко на органі має сенс і сьогодні. У музичних ВУЗах на органі навчаються студенти, які починали свій професійний шлях на фортепіанному відділі, де мали можливість вивчати твори Бароко на сучасному інструменті та, у зв'язку із цим, у сучасній інтерпретації. Деякі з цих принципів неможливі до використання на органі та навіть сплялюють істинний зміст творів. Тому вивчення проблематики автентичного виконавства й автентичних прийомів гри на органі мають велику актуальність у сучасний період.

Перспективи дослідження. Зацікавленість автентичним виконанням творів епохи Бароко на органі в Україні ще тільки набирає обертів. Ситуацію ускладнює мала кількість саме барокових органів та музикознавчих робіт українською або російською мовами, пов'язаних з дослідженням автентичної інтерпретації. Отже, перспектива дослідження автентичного виконання творів епохи Бароко на органі є актуальною та потребує подальшого вивчення.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бакеева Н.Н. Орган. Москва : Музыка, 1977. 142 с.
2. Банникова И.И. Гармония и музыкальная форма эпохи барокко : учеб. пособие. Орел : Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2012. 99 с.
3. Браудо И. Артикуляция (о произношении мелодии). Ленинград : Музыка, 1961. 199 с.
4. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Ленинград : Музыка, 1976.
5. Будкеев С.М. Орган как музыкальный инструмент и его древние предшественники. *Известия Алтайского гос. университета*. 2010.

6. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики : монография. Москва : Музыка, 1994. 322 с.

References:

1. Bakeeva, N.N. (1977). Organ. Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Bannikova, I.I. (2012). Harmony and musical form of the Baroque era. Orel: Orlovskij gos. in-t iskusstv i kul'tury [in Russian].
3. Braudo, I. (1961). Articulation (on the pronunciation of the melody). Leningrad: Muzyka [in Russian].
4. Braudo, I. (1976). The about organ and clavier music. Leningrad: Muzyka [in Russian].
5. Budkeev, S.M. (2010). Organ as a musical instrument and its ancient predecessors. Izvestija Altajskogo gos. Universiteta [in Russian].
6. Lobanova, M.N. (1994). Western European Musical Baroque: problems of aesthetics and poetics. Moskva: Muzyka [in Russian].

UDC 78.087

DOI 10.33287/221922

Щітова Світлана Анатоліївна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
 завідувач кафедри „Історія та теорія музики”
 Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
 тел. (093) 151 - 99 - 81
 e-mail: shchitova@i.ua

Юфимчук-Заворотна Ганна Олегівна,
*магістрант кафедри „Вокально-хорова майстерність”
 Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
 тел. (066) 476 - 50 - 54
 e-mail: anna_yufymchuk@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ В МОНООПЕРІ

При переході у процесі творчого акту зі сфери екстра-мовної (сміслові ареали) у сферу інтра-мовну (художній текст), феномен часу перетворюється в категорію хронотопу. **Мета** презентованої наукової статті полягає у висвітленні особливостей прояву категорії хронотопу в моноопері. Коло **методів** пропонованого наукового