

ОДЕСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
ІМЕНІ А.В.НЕЖДАНОВОЇ

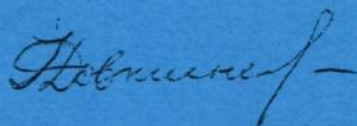
**ДОВЖИНЕЦЬ Інна Георгіївна**

УДК 786.2 + 78.071.1 +  
781.68

**ВІДТВОРЕННЯ ПЛЕНЕРНИХ ЕФЕКТІВ У  
ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства



Одеса - 2006



48 Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі хореографії, образотворчого мистецтва, історії, теорії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету ім.А.С.Макаренка Міністерства освіти і науки України

**Науковий керівник:** доктор мистецтвознавства, доцент  
ДРАЧ ІРИНА СТЕПАНІВНА,  
Сумський державний педагогічний університет  
ім. А.С.Макаренка,  
завідуюча кафедрою хореографії, образотворчого  
мистецтва, історії, теорії музики та художньої культури.

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор,  
член-кореспондент Академії мистецтв України  
ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО МАРІНА РОМАНІВНА,  
Національна музична академія України  
ім. П.І.Чайковського,  
завідуюча кафедрою історії зарубіжної музики;

кандидат мистецтвознавства, професор  
АЛЕКСАНДРОВА НАТАЛІЯ ГЛІБІВНА,  
Одеська державна музична академія  
ім. А.В.Нежданової, кафедра теорії музики  
та композиції.

**Провідна установа:** Харківський державний університет мистецтв  
ім. І.П.Котляревського, кафедра історії музики.

Захист відбудеться „17” травня 2006 року о 14 год. 00 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата наук в Одеській державній музичній академії ім.А.В.Нежданової за адресою: 65020, м.Одеса, вул. Новосельського, 63, малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської державної музичної академії ім.А.В.Нежданової за адресою: 65020, м.Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розісланий „14” квітня 2006 року.

Учений секретар спеціалізованої вченої ради, *А.Д.Черноіваненко* А.Д.ЧЕРНОІВАНЕНКО  
кандидат мистецтвознавства, доцент

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми.** Довгий час увагу мистецтвознавців привертали часові аспекти музичного твору. В інструментальному виконавстві проблеми темпу, ритму, часу визначались як головні у створенні художнього образу (О.Гольденвейзер, Г.Нейгауз, О.Алексєєв). Особливості інтерпретації фортепіанної музики картинно-зображального змісту, імпресіоністичних п'єс-пейзажів разом з питаннями часових співвідношень висунули на перший план завдання відтворення просторовості. Як універсальна категорія поняття „музичний простір” розглядалося в дослідженнях Б.Асаф'єва, М.Друскіна, К.Мелік-Пашасєвої, Є.Назайкінського, О.Чекан та інших. Зокрема, увага концентрувалася на вивченні онтологічних властивостей музичного мистецтва, його експресивних можливостях і психофізіологічній дії. Але до цього часу остаточно не з'ясовано значення „перцептуального простору” в різних за стилем музичних творах щодо його відтворення та сприйняття. Еволюція художньої свідомості зумовлює різницю у методах моделювання дійсності. Просторові уявлення в музиці з часом кардинально змінюються, викликаючи різноманітні асоціації.

Образи природи постійно приваблювала композиторів. У процесі пошуків історично формуються й стверджуються прийоми відтворення „відкритого простору”, що набувають самостійного значення, функціонуючи у вигляді своєрідних матриць. У кожному конкретному випадку вони вже не потребують докладної програмної розшифровки. Їх використання викликає певні стійкі асоціації. Так, наприклад, стрімкий рух короткими тривалостями пов'язується з гомоном водної стихії („Літня гроза” з циклу „Пори року” А.Вівальді, „Фонтани вілли д'Есте” з циклу „Роки мандрів” Ф.Ліста, „Весняні води” С.Рахманінова, „Весняний дощ” з циклу „Гуцульські акварелі” І.Шамо), закличні інтонації, імітуючи мисливські роги, – з картинами полювання (Каприс №9 Н.Паганіні), використання специфічних темброінтонацій у високому регістрі – зі співом птахів, пробудженням ранкової природи („Спів птахів” з циклу „Пори року” А.Вівальді, „Спів птахів” К.Жансєкєна, „Зозуля” Л.Дакєна, „Ранок в горах” з циклу „Гуцульські акварелі” І.Шамо). Разом із використанням „сформованих” прийомів цей семантичний комплекс постійно оновлюється. Саме у вивченні всієї сукупності засобів, що відтворюють у музиці плєнерні ефекти, і полягає актуальність цієї роботи.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Робота виконана на кафедрі хореографії, образотворчого мистецтва, історії, теорії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка і відповідає темі №187 „Українська культура і світ: від Бароко до постмодернізму” перспективного плану науково-дослідницької роботи Сум ДПУ на 2000 – 2006 роки. Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради Сум ДПУ (протокол №4 від 28.11.2005р.).

**Об'єктом** дослідження є перцептуальний простір у фортепіанній музиці.

**Предмет дослідження** – відтворення плерерності у фортепіанній фактурі.

**Мета роботи** – на конкретному музичному матеріалі виявити ті специфічні фактурні засоби відтворення „плереру”, які зустрічаються у фортепіанних творах різних музичних стилів, а також особливі прийоми їх виконавського втілення. Відповідно до мети в дисертації вирішуються такі завдання:

- визначається поняття музичного плереру;
- з’ясовується генеза плерерних ефектів у музичному мистецтві;
- розглядаються особливості фактурного втілення простору в фортепіанній музиці доби романтизму (на прикладі творчості Ф.Ліста);
- аналізуються особливості фактури фортепіанних творів К.Дебюссі як зразка плерерного музичного письма та її виконавської реалізації;
- визначаються метаморфози плерерного письма у фортепіанній музиці ХХ століття.

**Матеріалом** дослідження є програмна фортепіанна мініатюра, пов’язана з відтворенням просторових ефектів. У центрі уваги знаходиться творчість К.Дебюссі, який у своїй музиці своєрідно засвоїв знайдені Ф.Лістом фактурні рішення. Програмні п’єси Ф.Ліста аналізуються як попередник імпресіонізму. Плерерне письмо, що у ХХ столітті еволюціонувало в рамках неофольклоризму, розглядається на матеріалі творчості Б.Бартока, І.Шамо, І.Тараненка. В дослідження включуються також виконавські інтерпретації творів згаданих авторів (А.Мікеланджелі, С.Ріхтер, О.Любимов, І.Гурнік).

**Наукова новизна.** Вперше в українському теоретичному музикознавстві розробляється поняття музичного плереру. Дається визначення категорії „музичний плерер”. В обраному ракурсі вперше синтезуються наукові здобутки досліджень у галузі фактури теоретичного музикознавства та музичного виконавства. В аналізах творів враховується природа фортепіанної фактури, а саме: виразові можливості звучання інструменту, особливості фортепіанного звуковидобування, технічні прийоми тощо. У процесі дослідження вперше виявляються витoki плерерних ефектів, що сягають у звукову сигнальність відкритого середовища. У відповідності до теми дисертації вперше розглядається програмна фортепіанна мініатюра ХІХ – ХХ століття, представлена творчістю Ф.Ліста, К.Дебюссі, Б.Бартока, І.Шамо, І.Тараненка.

**Методологічною базою** дисертації є наукові розробки Б.Асаф’єва, М.Друскіна, К.Зенкіна, Ю.Кремльова, В.Москаленка, Є.Назайкінського, О.Сокола, М.Скребкової-Філатової, В.Холопової, Я.Якубяка та інших, а також узагальнений виконавський досвід у працях В.Гізекінга, А.Корто, М. Лонг.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає у їх подальшому використанні в науковій розробці даної проблематики. Положення дисертації можуть бути використані у викладанні гри на фортепіано у вищих музичних навчальних закладах (академіях, консерваторіях, мистецько-педагогічних університетах і музичних училищах). Запропонована методика аналізу

інтерпретації фортепіанної фактури може використовуватися у процесі викладання курсів „Музична інтерпретація”, „Теорія та історія виконавства”, „Методика викладання гри на фортепіано”, „Аналіз музичних творів”, „Історія музики”.

Виявлені в роботі засоби виконавської інтерпретації фактури фортепіанних творів К.Дебюссі допоможуть відкрити музиканту-виконавцю нові практичні можливості в осягненні глибинних засад семантики музичного твору.

**Апробація результатів дисертації.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри хореографії, образотворчого мистецтва, історії, теорії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка. Її головні положення опубліковані в українських наукових виданнях. Основні положення дисертації апробовані на всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях: „Навколо Земпера: синтез мистецтв у європейській культурі XIX – XX століття” (міжнародна наукова конференція, Суми, 2003), „Україна та світова музична культура: сучасний погляд” (наукова конференція чотирнадцятого міжнародного фестивалю „Київ Музик Фест”, Київ, 2003), „Французька музика в культурі слов'янських країн” (міжнародна науково-практична конференція, Харків, 2003), „Феномен школи в музично-виконавському мистецтві” (Міжнародна науково-практична конференція, Київ, 2005), „Ігор Шамо” (Наукова конференція з нагоди 80-річчя від дня народження І.Н.Шамо, Київ, 2005). За матеріалами виступів опубліковано тези „Тенденції розвитку французької фортепіанної школи на зламі XIX – XX століть” (Київ, 2005).

**Структура дисертації.** Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (210 позицій). Загальний обсяг дисертації 191 сторінка.

### ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У ВСТУПІ обґрунтовуються актуальність обраної теми, наукова новизна висвітленої в дисертації проблематики. Розкривається зв'язок роботи з науковими планами, програмами, темами. Формулюються об'єкт, предмет дослідження, його мета і поставлені задачі. Висвітлюється практичне значення результатів роботи, надаються відомості щодо методологічної бази дослідження, апробації його результатів, структури дисертації.

**РОЗДІЛ 1. СУЧАСНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОГО ПЛЕНЕРУ** присвячено огляду літератури, пов'язаної з категорією пленеру. Формуються підходи до вивчення цього поняття у музичному мистецтві. На початку розглядається тлумачення терміну „пленер” у музикознавчій літературі. При цьому визначається, що поняття „пленер”, яке виникло в образотворчому мистецтві, широко використовується в музикознавстві як метафоричний вислів, пов'язаний з відтворенням природи, повітряного середовища. Термінологічних ознак воно набуває в аналітичних розвідках, присвячених творчості К.Дебюссі та деяких інших композиторів.

У підрозділі 1.1. „Пленер в образотворчому мистецтві” розглядається історія розвитку плернерного живопису. Зазначається, що термін „plein air” (від фр. en plein air – „на відкритому повітрі”) означає живопис у природних умовах, тобто під відкритим небом, поза майстернею, за активного впливу світла та повітря. У контексті образотворчого мистецтва „плернер” розуміється:

- як певний тип реального простору;
- як художній прийом (засіб виразності), який втілює цей простір у творі (картині).

Інакше кажучи, в дослідженні плернеру ми маємо справу з особливим типом художнього простору.

У підрозділі 1.2. „Типологія музичного простору” стисло висвітлюється значення просторового фактора в музиці. Відзначається, що існує багато наукових праць, присвячених темі просторовості в музиці. Серед них теоретичні дослідження Б.Асаф'єва, К.Бергер, М.Друскіна, К.Мелік-Пашаєвої, А.Рощенко, О.Чекан та інших. Спеціальна „просторова” термінологія формується відповідно до простору музичного твору: „звуковий простір”, „художній простір”, „просторово-часове сприйняття музики”. З іншого боку, умовою існування будь-якого мистецтва є реальний простір. Розгортання музики у часі здійснюється композитором і виконавцем при певних просторових настановах. Тому серед численних варіантів оточуючого музичне виконання позамузичного середовища Є.Назайкінський виділяє три типи простору:

- простір великих концертних залів;
- простір камерних інтер'єрів;
- плернерний простір.

Просторові чинники стають визначальними для фактури музичного твору.

У підрозділі 1.3. „Фактура та артикуляція як репрезентанти певного музичного простору” узагальнюються погляди на музичну фактуру Є.Назайкінського, В.Холопової, Я.Якубяка в обраному ракурсі. Визначається, що у формулюванні Є.Назайкінського, на відміну від В.Холопової, просторовий аспект вже закладений у поняття фактури, більш того, типологію фактури музикознавець базує на принципі просторовості. Концепція фактури Я.Якубяка наближається до формулювання Є.Назайкінського, яке стає базовим для роботи. Також характеризується специфіка фортепіанної фактури на основі робіт В.Москаленка, Л.Касьяненко та численних спостережень видатних виконавців.

Разом з тим увага приділяється проблемі артикуляції як засобу виконавського втілення просторових ефектів, закладених у композиторській фактурі. Концепція плернеру в дисертації спирається на дослідження О.Сокола, де пропонується визначення музичної артикуляції як „історично сформованих типологічних способів виконавської вимови моментів інтонаційно-художнього потоку, що породжують певні звукотипи та визначаються характером предметних і модальних ознак образів і функціями цих моментів в інтонаційно-художній цілісності”.

Отже, в роботі музичний пленер розглядається як цілісний композиторсько-виконавський феномен, що виникає в певний період історичного розвитку мистецтва, коли людина починає „бачити повітря”. У музичному мистецтві пленером може вважатися особливий вид фактури, який поєднується зі специфічною артикуляцією.

**РОЗДІЛ 2. ГЕНЕЗА ПЛЕНЕРНИХ УЯВЛЕНЬ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ** висвітлює процес формування пленерного комплексу в музиці.

У підрозділі 2.1. „*Витоки „музичного пленеру”*” нагадується, що з давніх часів музика функціонувала у двох просторах: відкритому й замкненому. Безпосередній зв'язок з природою обумовив виникнення первісних форм музикування на відкритому повітрі. Саме в сфері відкритого середовища і знаходиться передісторія „пленерних” ефектів. Серед них у дисертаційному дослідженні обираються ті, котрі стали моделями для відтворення „пленерного” звучання у фортепіанній музиці, призначеної для виконання у „замкненому просторі”. А саме – сигнальна практика: дзони, фанфара, мисливські й пастуші сповіщальні звуки, обрядові вигуки. Окремо характеризується ефект луни.

У підрозділі 2.2. „*Жанрово-семантичне поле формування пленерних ефектів у музиці*” визначаються первинні пленерні жанри, до яких, зокрема, належать:

- алба – пісня про зорю – одна з найбільш типових форм середньовічної куртуазної лірики, яка ситуативно пов'язана з картинами світанку;
- серенада – вечірня пісня кохання, запрошення на побачення – дійсно чоловічий жанр любовної пісні, в якому збереглися характерні риси народної пісні: вокальна партія звучить на тлі акомпанементу, який імітує звучання типових для супроводу старовинної серенади інструментів – мандоліни, лютні, гітари;
- ноктюрн – ланцюг невеличких п'єс для ансамблевої гри різного складу музичних інструментів, що призначені виконуватися в нічний час на відкритому повітрі.

Серед вторинних жанрів відтворення пленеру, в яких специфічні прийоми просторовості отримують якості художнього прийому, увага концентрується на таких:

- качча – рухлива, енергійна, динамічна, музика жанру багато насичена зворотами фанфарного плану, елементами звуконаслідування (найбільш розповсюдженим є так званий „золотий хід валторн” – двоголосні квінтові послідовності, що широко використовуються в симфонічній і оперній музиці);
- мадригал – світський музично-поетичний жанр доби Відродження, що зайняв своєрідне місце між храмовою та побутовою музикою, де широко розроблялися звуконаслідувальні прийоми, зокрема, „луни”.

Зазначається, що жанрова семантика відкритого простору проникає у програмні назви, яскравим прикладом яких є „Пори року”.

У підрозділі 2.3. „Музичний театр як сфера візуалізації звукових образів” розглядаються музично-театральні „плернерні” жанри:

- пастораль, що малює картини природи, сільського життя;
- баркарола, сюжетно пов'язана з практикою рибалок, обов'язково включає наявність „аквазасобів” (помірний коливальний тридольний рух супроводу відповідає уявленню про венеціанські канали, спокійну течію річки та відіграє роль тла для м'якої наспівної мелодії пісні гондольєра).

Привертається увага до театрального живопису як складової музично-театрального синтезу. В історичному аспекті характеризується еволюція візуального компоненту. Аналізуються теоретичні погляди на проблему синтезу складових музичної вистави (М.Гал'яно, А.Стефано, Ж.Ж.Руссо). У підрозділі також розкриваються особливості сценічного оформлення музичного театру XVII-XVIII в його прагненні до видовищності. Помпезність опери цього періоду включала: машинерію, багатство сценічного вбрання, часту зміну оформлення, створення ілюзії перспективи, монументальний живопис, освітлення, завдяки якому створювалися ефекти сонячного або місячного сяйва.

На відміну від сценографії барокового та класицистського театру, XIX століття висунуло нові вимоги до музичної вистави. Від постанови вимагалася драматургічна єдність, історична достовірність у сценічному оформленні, костюмах, поведінці дійових осіб. У зв'язку з цим великого значення набуває колорит місця та часу, що не є алегоричним узагальненням, як це було раніше, а відтворює певну добу з точними національними ознаками. Композитори прагнуть зафіксувати цю специфіку в музиці. Отже, декорації стають своєрідною візуальною ілюстрацією звучання. У такий спосіб у свідомості слухача закріплюється асоціативний зв'язок між складовими оперного дійства (зоровий, слуховий). В подальшому плернерні образи вже не потребують програмної розшифровки, їх семантика визначається певним комплексом засобів та інтонацій. Декорації у XIX столітті розглядаються в контексті сценічного втілення опер Р.Вагнера та Дж.Верді як творців власних театральних концепцій.

В аспекті поставленої проблематики визначається, що художнє оформлення опери XX століття зазнає суттєвого оновлення. У загальному плані виявляються основні тенденції взаємин, що склалися між музикою та візуальним компонентом театральної вистави наприкінці минулого століття.

У підрозділі 2.4. „Романтична естетика відкритого простору та фортепіанна музика Ф.Ліста” аналізуються фортепіанні мініатюри композитора пов'язані з відтворенням відкритого простору. Майстер нового „оркестрального” піанізму, Ф.Ліст примусив рояль звучати разом у всіх регістрах, довів, що можливості цього інструменту майже безмежні. Визначається, що Ф.Ліст одним з перших відтворив у фортепіанному викладі звучання дзвонів як музики природно плернерної. У різних за жанром творах – „Кампанелла” (етюд), „Женевські дзвони” (ноктюрн), п'єсах-прелюдиях циклу „Різдвяна ялинка” („Carillon”, „Evening Bells”), – він втілює різні типи дзвоновості. У результаті аналізу цієї музики доводиться, що, узагальнюючи

засоби відтворення дзвонистості, композитор найбільше наближається до імпресіоністичного пленеру у „Женевських дзвонах” (вступ і кода). Саме функцією вступу є створення того пейзажно-картинного простору, в якому буде розгортатися сюжет (Є.Назайкінський).

Іншим ґрунтом формування відкритого простору для Ф.Ліста стала водна стихія. Прикладами для розгляду цієї образності обираються п'єси циклу „Роки мандрів”: „На Валленштадському озері”, „Біла джерела”, „Фонтани вілли д'Есте”. Зазначається, що у вказаних мініатюрах композитор використовує типові звуконаслідувальні прийоми.

Застосування сигнальної семантики аналізується на прикладі етюдів E-dur (Етюди по Паганіні) та „Дике полювання” (Трансцендентні етюди). Визначається, що в подальшому вона не стала сферою уподобань К.Дебюссі. Вказується, що засоби викладу вторинного відтворення відкритого простору у фортепіанній творчості Ф.Ліста досягли максимальної реалізації.

РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНИЙ ПЛЕНЕР У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ К.ДЕБЮССІ визначає поняття „пленеру” в імпресіоністичному художньому напрямі, характеризує сутність імпресіоністичного підходу до дійсності, що спирається на положення про рухливість, мінливість природи, унікальність кожного її стану. Носієм руху стає вібрація світла, яка, поєднуючись з предметом і тлом, набуває значення головного елементу живопису. Основною задачею імпресіонізму стає передача вічного в мінливому, пізнання суттєвості неповторності кожної миті. Аналізуються особливості фактури фортепіанних творів К.Дебюссі та різні виконавські інтерпретації щодо втілення пленеру.

У підрозділі 3.1. „Естетичне підґрунтя” розглядаються естетичні погляди К.Дебюссі. Визначається, що основою світогляду композитора є особливе ставлення до природи. У зв'язку з живописним імпресіонізмом припускається, що французьке образотворче мистецтво того часу не мало безпосереднього впливу на творчість К.Дебюссі, який захоплювався не творчістю імпресіоністів, а їхніх попередників (Дж.Тернер, Дж.Уістлер). Розвиток музичного мистецтва відбувався за своїми іманентними законами паралельно в одному напрямі з образотворчим мистецтвом доби як варіант, а не як адаптування досягнень живопису.

Зазначається, що творчі імпульси композитор шукав в поетичному слові символістів. Частий гість „вівторків” С.Малларме (1842-1898), К.Дебюссі там знайомиться з поетами-символістами, знаходить серед них друзів. Образний склад символістської поезії виявився дуже близьким композитору. Протягом усієї творчості він звертається до найкращих текстів поетів цієї доби. З виключною наполегливістю композитор шукає мову, яка одним натяком, звуковим штрихом здатна створити не сам предмет, а його „враження”, дати поштовх уяві.

У підрозділі 3.2. „Образи”: у пошуках відтворення повітряної перспективи” дається розгорнутий аналіз п'єс циклу „Образи” (1905, 1907), програмно пов'язаних з просторовістю. Зокрема, зазначається, що два зошити „Образів” є важливим етапом еволюції фортепіанного стилю Дебюссі. В них

композитор шукає те повітряне середовище, куди ніби поринають усі речі. Відтворення самого предмета в циклі відбувається через вплив на нього води, місячного сяйва, шелеста листя.

П'єса „Відоображення у воді” дає підстави для ствердження, що К.Дебюссі використовує близьку до фортепіанної творчості М.Равеля техніку блискучих пасажів. Проте за образним змістом мініатюра далека від равелівських зразків звуконаслідування. Новаторська віртуозна концепція характеру та можливостей інструменту дозволяє відтворити субстанцію, що огортає і розчиняє чіткі обриси. Поєднання романтичної й імпресіоністичної фактури припускає певну довільність у виконавській інтерпретації „Відоображень”.

„Золоті рибики” – блискуча віртуозна мініатюра. Музика викликає враження плинного простору, в якому переливаються сонячні відблиски. У роботі характеризуються принципи побудови музичної тканини, що базується на остінатних формах руху.

Продовжуючи лінію лістівської дзвонистості, К.Дебюссі не вдається до прямого відтворення дзвонів, а ніби фіксує їх відбиток. У „Дзвонах крізь листя” це ледве чутний шепіт листя. Тут композитор наближається до свого пізнього плернерного імпресіоністичного письма: чітко розмежовані фактурні прошарки, ритмічно розмірений обертаючий рух середнього голосу, цілотонні побудови, інтонаційна сталість складових елементів фактури, що створює відчуття „живої” статичності. У виконавському аспекті підкреслюється важливість прослуховування всіх фактурних прошарків, де побічні тони пливають над акордовими комплексами.

За образним змістом п'єса „І місяць опромінює руїни храму, що був” тісно пов'язана з атмосферою ноктюрну. Але автор відходить від романтичної моделі жанру. Це справжня імпресіоністична плернерна прелюдія, найбільш „просторова” п'єса циклу. Уся витримана в тихій звучності, вона являє гру півтонів, мерехтливих відблисків місячного сяйва, що сковзають по поверхні безмовного ландшафту. Серед основних фактурних прийомів мініатюри – паралельний акордово-інтервальний рух, октавно подвосні звукові комплекси, пентатонічна остінатність, відкритість тематичних будов, прийом луни. Зазначається, що в п'єсі вже чітко проглядається зрілий фортепіанний стиль К.Дебюссі. Характер фактурного викладу, тематизму, інтонаційної та гармонічної мови, динамічний план, відхід від кульмінаційності дозволяє визначити мініатюру як прообраз музичної мови Прелюдій. Підкреслюється, що в циклі „Образи” починає формуватися коло образів, яке в подальшому знайде продовження в Прелюдіях.

**Підрозділ 3.3. „Стабілізація фактурно-артикуляційного плернерного комплексу в Прелюдіях”** базується на фактурному аналізі п'єс першого зошита циклу „Прелюдії” К.Дебюссі (1911). Визначається, що на відміну від романтичної програмності „Образів”, композитор тут переходить до безпрограмної музики. Назви п'єс винесені автором в кінець кожної мініатюри й оточені крапками.

Зразком відтворенням дзвонивості є прелюдія „Затонулий собор”. З характерних фактурних прийомів плернерного письма композитора тут використано: розшарування фактури, кварто-квінтовий паралелізм, прийом обертового звучання, одночасне посднання різнотембрової звучності, що вимагає володіння особливим типом артикуляції, пов’язаної з „дебюссістською” технікою ” глибинного звуковидобування” (М. Лонг).

Прелюдія „Аромати і звуки плинуть у вечірньому повітрі” вважається самою плернерною у К.Дебюссі. В роботі визначається зв’язок твору з символістською поезією (назва прелюдії є третім рядком першої строфи вірша Ш.Бодлера „Вечірня гармонія”). В цьому аспекті наводяться рядки вірша Верлена „Мистецтво поезії”, де задекларовані найсуттєвіші принципи, якими керувався в своїй творчості і Дебюссі: невагомість, невловимість предмету зображення, позбавлення його матеріальності, повітряна стихія музики, стирання грані між ясним і неясним, пошуки не кольорів, а відтінків, напівтонів. Підкреслюється, що свою інтонаційну концепцію композитор будує, спираючись на поетичні бодлерівські образи „меланхолійного вальсу” і „тріпотливої скрипки”. Особливу роль у створенні образу відіграє гармонічний колорит. У результаті аналізу фактури визначається один з основних засобів створення плернерного середовища – мелодизація акомпанементу у сполученні із зменшенням рельєфності мелодичної лінії, що урівнює фактурні складові у їх значимості.

Пошуки плернерних ефектів К.Дебюссі здійснює і на основі „морських пейзажів”. Практика відображення водної стихії існувала ще у Ф.Мендельсона-Бартольдї, Ф.Ліста, Р.Вагнера, М.Римського-Корсакова та інших. На відміну від попередників, які зображували безпосередньо „воду”, К.Дебюссі намагається опосередковано відтворити морський простір через його символ – вітрила. В однойменній прелюдії композитор створює марину, яка незвичайна тим, що в ній немає, власне, морської глибини. Головним засобом отримання просторового ефекту, повітряного, „плернерного” звучання фактури в цій прелюдії є артикуляція. На сполученні або протиставленні артикуляційних штрихів побудована майже уся прелюдія „Вітрила”, що витримана в одній динамічній площині („р”, „рр.”). Це світ звукоспоглядань, „музичних нірван” французького „майстра нюансів”.

Відтворенню повітряної стихії в музиці у циклі Прелюдій присвячено дві п’єси: „Вітер на рівнині” і „Те що бачив західний вітер”. У дослідженні визначається, що ці прелюдії об’єднує багато спільного: швидкий темп (*animé*), дрібні тривалості викладу нотного матеріалу, остінатний рух, яскраві динамічні контрасти. Основною характеристикою музичного образу зазначених творів є мішлєвість і рух. Застосовуючи принцип калейдоскопічної зміни різних музично-інтонаційних утворень, композитор досягає ефекту пружної рухливої субстанції. „Прелюдії вітру” є прикладом своєрідного „рухомого плернеру” К.Дебюссі. Разом з фактурними, гармонічними, динамічними засобами „артикуляційно-мовні” (О.Сокол) набувають у цих прелюдіях особливого значення у створенні художнього образу.

На відміну від попередніх творів, „Дельфійські танцівниці” у назві не мають посилання на пленерні явища. Але визначення твору як „відчуття просторовості, розчинення матеріалу у середовищі” (К.Зенкін), безумовно, дозволяє зарахувати цю прелюдію до пленерних. „Дельфійські танцівниці” є прикладом створення характерного образу – руху у статичі. Хоральний склад, незамкненість композиційної побудови створюють просторову композицію, підпорядковану повільній, плавній ході. У дослідженні відзначається, що „повітряний” артикуляційний штрих – „крапки під лігою” є одним з основних виконавських прийомів, завдяки якому досягається плинне звучання на тлі обертонового сйва.

**Підрозділ 3.4. „Виконавські засоби відтворення музичного пленеру”** доводить, що музичний пленер – це не тільки певний фактурний комплекс, а й особлива виконавська палітра. За допомогою артикуляційних, агогічних, динамічних засобів, педальних ефектів виконавець може підсилити або нівелювати пленерне звучання. У цьому аспекті порівнюються інтерпретації відомих піаністів (А.Мікеланджелі, С.Ріхтера, О.Любімова, І.Гурніка).

На основі фактурного та виконавського аналізу музичного матеріалу формулюється певний комплекс засобів, який можна визначити як „музичний пленер” К.Дебюссі. Він включає такі прийоми композиторського письма:

- фактурне й артикуляційне розмежування музичного матеріалу на звукові прошарки, які існують незалежно і не змішуються в загальному плані звучання, багатощаровість фактури;
- гармонічне зіставлення паралельних звукових шарів: пентатоніки, цілотноності і діатоніки, рух дисонантних співзвуч (найчастіше паралельних секст- і септакордів) на діатонічній гармонічній основі;
- ритмічний контраст (сполучення по-різному впорядкованих метро-ритмічно ліній, що нівелює точність, чіткість, створюють відчуття нематеріальності);
- розпорошення тематизму, який подається у варіантній змінності, мозаїчних зіставленнях;
- широке застосування остінатних форм, зокрема, органних пунктів, фігурацій, що створюють відчуття заціпеніння, застиглості, нерухливості;
- надання фігураційному тлу (арабески, коливні, остінатні елементи) рівноцінного значення з тематичним матеріалом, що розчиняє мелодичні обриси;
- використання регістрового контрасту з багатоярусним дублюванням як засобу відтворення просторовості.

У виконавстві відтворення пленерних ефектів вимагає:

- по-перше, особливо гнучкого, м'якого туше, якому відводиться першочергова увага; саме це дозволяє створити плинучі, „повисаючі” звучання, „розмити” контури предмета; на згладжування обрисів спрямоване й гнучке, тонке *rubato*, яке нівелює чіткість метро-ритмічної структури;

- по-друге, диференціації фактури артикуляційними засобами (наприклад, legato-staccato, tenuto- legato, legato-non legato та ін.), поданими з граничною контрастністю в одночасності; розмежування цих артикуляційних прошарків здійснюється також за допомогою агогіки, динамічними засобами; разом з тим однорідні злитні звукові нашарування (у п'єсах моторного плану) потребують нерозчленованого, монотонного характеру вимови;
- по-третє, багатих педальних ефектів, техніка яких включає як довговитримані басові звучності, органні пункти, так і напівпедаль, віброуючу педаль, сполучення обох педалей; використання таких прийомів дозволяє створити тонкий колорит „чистих барв”, імпресіоністичних гармонічних тональних нашарувань, відблисків світлотіні, що грають під пальцями виконавця.

РОЗДІЛ 4. МОДИФІКАЦІЯ ПЛЕНЕРНИХ УЯВЛЕНЬ У МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ простежує шлях опанування плерного письма К.Дебюссі в умовах неофольклоризму.

**Підрозділ 4.1. „Бартоківський плер як феномен неофольклоризму”** розглядає плерні ефекти у фортепіанній музиці Б.Бартока. Визначається, що спільним моментом між протилежними естетичними поглядами К.Дебюссі та Б.Бартока є особливе ставлення до природи. Крім того, наголошується на особливому інтересі Б.Бартока до творчості К.Дебюссі.

Зазначається, що фортепіанний цикл „На плерні” (1926) є одним з найвідоміших у фортепіанному репертуарі ХХ століття. У ньому Б.Барток звертається до конкретної зображальності: п'ять пейзажних замальовок виконані у типово бартоківській графічній манері. Але ця „плерна симфонія” позбавлена чарівної барвистості. Зображальні звукові ефекти є тлом, на якому звучать народні мелодії. Підкреслено ударна специфіка інструменту широко використовується композитором. Кожна з п'єс має чітку жанрову визначеність. Бартоківське відчуття плеру наближається до архаїчного відчуття людини, яка перебуває наодинці із силами природи. Жах перед незбагненністю природних явищ, намагання приборкати їх шляхом магично-обрядових дій втілені в першій п'єсі „З барабанами та сопілками”. Картини водної стихії, дихання нічної природи створено в „Баркаролі” та „Музиці ночі”. „Мюзет” – образ народного музикування на плерні. Остання частина – „Гони” – актуалізує жанрові настанови старовинної каччі, втілює намагання людини вступити у протидію зі сферою небезпеки, відстояти своє „я” шляхом підкорення сил, які її оточують. На відміну від плеру К.Дебюссі, де превалюють гедоністичні настрої, бартоківський плер реалізує естетику фовізму (стиль *barbaro*) у своєрідному національному перетворенні.

**Підрозділ 4.2. „Українська фортепіанна музика плерного типу”** оснований на розгляді фортепіанних сюїт українських композиторів. У ньому зазначається, що в аспекті вирішення проблем просторовості в музиці повному висвітлюється феномен „національного”.

В аспекті специфічно „українського плеру” аналізується фортепіанна сюїта І.Шамо „Гуцульські акварелі” (1972), яка за колористичним багатством,

специфічними прийомами виразності, особливими фактурними винаходами належить до яскравих сторінок української фортепіанної літератури. Застосування сучасної композиторської техніки у поєднанні з національними особливостями фольклору й імпресіоністичними засобами письма дозволяє І.Шамо створити образно-яскравий модерний твір. Оригінальність його полягає в тому, що композитор відтворив не „картинне” бачення національної природи, а безпосереднє спількування з нею. Сюїта справляє враження лаконічної ескізної замальовки – живописного етюду, що фіксує „відкрите повітря” з його монолітністю і витонченістю, широкими першими планами, великими вібруючими масами світла та вишуканістю легкої прозорої глибини.

Свіжий і суворий характер гірського ландшафту у вступній п'єсі, етнографічна точність у постатях музик, які вирушили у гори, легка висвітленість барв у пасторальному „Вівчарику”, фесрична кольорова магія „Весняного дощу”, цюотлива лірика „Гайвки” і, нарешті, могутній вияв первозданної енергії у фіналі – усе це утворює той символічний простір, що чітко маркований українською ментальністю.

У творчому доробку представника молодшої генерації українських митців І.Тараненка втіленням плернерності в контексті сучасних тенденцій неофольклоризму є фортепіанний цикл „Відчуття реальності” (1998). Семичастинна побудова утворює концентричну композицію, де однойменна до назви циклу центральна мініатюра („Відчуття реальності”) є віссю симетрії. Тут органічно поєднуються принцип концентричного кола з симетрією двох важливих констант буття: народного та родинного. Художню концепцію циклу складає вічне, народно-історичне й особисте (інтимно-суб'єктивне „я”). Від зовнішнього до особистого і знову вихід у зовнішнє – так автор, утворюючи своєрідну параболу, будує гармонічний універсум, який є відбиттям його свідомості. У цьому принципова відмінність фортепіанного циклу І.Тараненка „Відчуття реальності”, що спирається на фольклорні пісенно-танцювальні джерела, від поширених в українській музиці попередніх десятиліть зразків народно-жанрової сюїти. У результаті аналізу циклу доводиться, що використана плернера техніка письма набуває трансцендентної спрямованості.

## ВИСНОВКИ

У запропонованій дисертації вивчається відтворення плернеру у фортепіанній музиці. Визначається поняття музичного плернеру як цілісного композиторсько-виконавського феномена, що виявляється у поєднанні особливого виду фактури зі специфічною артикуляцією. У результаті дослідження зроблені такі висновки:

1. Пошуки засобів відтворення повітряного середовища в музиці відбувалися протягом усієї історії розвитку музичного мистецтва в різних стилях і жанрах. Впродовж віків формується певна система жанрів, яка відтворює семантику відкритого простору. Це первинні жанри, що існують у природному плернерному середовищі (альба, серенада ноктюрн та інші) і вторинні жанри, які застосовують просторові ефекти як необхідний художній прийом (зокрема, качча, мадригал, пастораль, баркарола).

2. У романтичну добу виникають передумови безпосереднього моделювання пленеру в фортепіанній музиці. Підґрунтям формування пленерного письма став активний розвиток фортепіанного мистецтва. Фортепіано стає улюбленим концертним інструментом, широко використовується в домашньому музикуванні. У XIX столітті виникає ціла плеяда композиторів-виконавців, які пошуки нових звучань випробовують на улюбленому інструменті. Вершиною таких досягнень стала творчість Ф.Ліста, який шопенівське „співуче” фортепіано перетворив на оркестр з усіма його звуковими можливостями. Саме у творчості Ф.Ліста система засобів вторинного моделювання просторових ефектів (звукобразальність) отримує остаточне оформлення та закріплення у програмних назвах. Водночас з цим у гармонічних і тембральних рішеннях, фонізм фактури Ф.Ліст підготував творчість композиторів-імпресіоністів, де відбувається зміщення значущості речей: усі предмети ніби поринають у деякий простір, який сам по собі стає цікавим для відтворення.

3. У творчості К.Дебюссі формується певний комплекс фактурно-виконавських засобів, що можна визначити як пленерний. Він включає ладо-гармонічні, тембральні, фактурні, динамічні, артикуляційні засоби, за допомогою яких у фортепіанній музиці створюється відчуття простору, повітря. Важливим фактором відтворення пленеру є й відповідна виконавська інтерпретація. За допомогою специфічно піаністичних засобів, які чітко фіксуються композитором в нотному тексті (штрихи, темпові, словесні авторські ремарки, що визначають характер твору, педаль і т.ін.), піаніст може досягнути дійсно пленерних звучань.

4. Згодом формується принципово інша модель пленеру. Вона виникає в руслі неофольклоризму. Бартоківський пленер поєднує первісно-архаїчні фольклорні інтонації та ритми (первозданний варваризм) із звуконаслідувальними прийомами, дисонантністю сучасної музичної мови, експресивно-динамічним характером висловлювання. На відміну від „ароматно-барвистого” письма К.Дебюссі, бартоківський „графічний” пленер наближається до естетики фовізму у своєрідному національному перетворенні. У рамках неофольклоризму визначається і характерна українська специфіка музичного пленеру. У фортепіанних циклах І.Шамо та І.Тараненка імпресіоністичні прийоми письма поєднуються з особливостями національного фольклору.

Отже, є всі підстави стверджувати, що у фортепіанній музиці наразі існують дві моделі пленеру: живописно-колеристична імпресіоністична (К.Дебюссі) й архаїчно-графічна нефольклорна (Б.Барток). Вони базуються на двох протилежних типах світосприйняття: одна реалізує єднання з природою, інша репрезентує страх і агресію до природних сил.

За темою дисертації опубліковано 5 статей у спеціалізованих фахових виданнях:

1. Довжинець І.Г. Пленер в музиці // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Музичне виконавство. – Вип.22, Кн.8. – К.: НМАУ, 2002. – С.106-118.
2. Довжинець І.Г. Музика для очей (до проблеми історичної еволюції візуального компоненту оперної вистави) // Теоретичні питання культури, освіти та виховання. Зб. наук. праць, Вип. 25. – К.: Наука, 2003. – С.13-20.
3. Довжинець І.Г. К.Дебюссі та вітчизняне фортепіанне виконавство // Гектор Берліоз та світова культура. – Харків: ХДІМ ім. І.Котляревського, 2003. – С.326-335.
4. Довжинець І.Г. Іван Тараненко: відчуття реальності на зламі століть // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Українська та світова музична культура: сучасний погляд. – Вип.43, Кн. 2. – К.: НМАУ, 2005. – С.221-228.
5. Довжинець І.Г. Романтична естетика відкритого простору і фортепіанна музика Ф.Ліста // Теоретичні питання культури, освіти та виховання. Зб. наук. праць, вип. 30 – К.: Наука, 2006.

**Довжинець І.Г.** Відтворення пленерних ефектів у фортепіанній музиці. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової, Одеса, 2006.

У дисертації досліджується проблема відтворення пленерних ефектів у фортепіанній музиці. Вперше розробляється і дається визначення категорії музичного пленеру як цілісного композиторсько-виконавського феномену, що включає особливого виду фактуру у поєднанні зі специфічною артикуляцією. На матеріалі фортепіанної музики ХІХ – ХХ століть, зокрема творчості Ф.Ліста, імпресіоністичної мініатюри К.Дебюссі (фортепіанні цикли „Образи” та „Прелюдії”), вперше розглядаються особливості відтворення просторових ефектів. Простежуються модифікації пленерного письма у ХХ столітті. Нові тенденції розвитку музичного пленеру досліджуються в руслі неофольклоризму (Б.Барток, І.Шамо, І.Тараненко). Також вивчаються питання виконавської реалізації „пленерного звучання”. Доводиться існування двох моделей музичного пленеру, що відбивають два різні типи світосприйняття людини.

**Ключові слова:** простір, перспектива, пленер, фактура, жанрова семантика, виконавська інтерпретація.

**Довжинець І.Г.** Создание пленэрных эффектов в фортепианной музыке. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. – Музыкальное искусство. – Одесская государственная музыкальная академия им. А.В.Неждановой, Одесса, 2006.

В диссертации исследуется проблема создания пленэрных эффектов в фортепианной музыке.

В первом разделе предлагается теоретическая концепция пленэра. Впервые разрабатывается и дается определение категории „музыкальный пленэр“, под которым понимается целостный композиторско-исполнительский феномен, включающий особого вида фактуру в сочетании со специфической артикуляцией. Отмечается, что в изобразительном искусстве под термином „пленэр“ подразумевается либо определенный тип пространства, либо художественный прием, с помощью которого это пространство воплощается в картине. Типология пространства, связанного с музыкальной деятельностью, дается на основании классификации Е.Назайкинского, где выделяются три типа „окружающей музыкальное исполнение внемузыкальной среды“: пространство больших концертных залов, камерных интерьеров и пленэрное пространство. Синтезируются научные исследования в области фактуры теоретического музыковедения и музыкального исполнительства, в том числе теории фактуры Е.Назайкинского, В.Холоповой, которые рассматриваются с точки зрения отражения в них пространственно-пленэрного компонента. Характеристика специфики фортепианной фактуры в аспекте интерпретации музыкального произведения дается с опорой на научные разработки в этой области В.Москаленко, Л.Касьяненко. Особенное внимание уделяется артикуляции как способу воплощения пространственных эффектов, заложенных в композиторской фактуре. В ракурсе исследования используется теория музыкальной артикуляции А.Сокола.

Во втором разделе исследуется генезис „пленэрного комплекса“ в музыке. Определяется жанрово-семантическое поле формирования пленэрных эффектов. Обращается внимание на театральную живопись как составляющую музыкально-театрального синтеза и являющуюся способом визуализации звуковых образов. Отдельный подраздел посвящен романтической эстетике открытого пространства и передаче его в фортепианной музыке. Для анализа избрана фортепианная миниатюра Ф.Листа, в которой максимально реализованы пространственные эффекты. Отмечается приоритет Ф.Листа в воссоздании звучания колоколов („Кампанелла“, „Женевские колокола“, пьесы-прелюдии „Колокольный перезвон“, „Вечерний звон“ из цикла „Рождественская елка“). Указывается, что сферами формирования пленэрных эффектов в творчестве Ф.Листа стали также семантика водной стихии („На Валлендштадском озере“, „У родника“, „Фонтаны виллы д'Эсте“) и сигнальная семантика (этюды №5 – По Паганини, „Дикая охота“ – Трансцендентные этюды). Подчеркивается, что система средств вторичного моделирования действительности у Ф.Листа получила окончательное оформление и закрепилась в программных названиях. Своими гармоническими, тембральными, фактурными находками Ф.Лист подготовил пленэрное письмо К.Дебюсси, фортепианное творчество которого исследуется в третьем разделе.

В характеристике истоков пленэрного письма К.Дебюсси отмечается, что творческие импульсы французский композитор искал прежде всего в непосредственном общении с природой. Большое влияние на К.Дебюсси оказала также поэзия символизма. Ее установка на создание образа намеком, коротким штрихом, воссоздание не предмета или явления, а ощущения от них совпала с

творческими устремлениями композитора. Первые попытки создания воздушной перспективы наблюдаются в цикле „Образы” (1905, 1907). В пьесах „Отражения в воде”, „Золотые рыбки”, „Колокола сквозь листву”, „И луна озаряет развалины храма, который был” К.Дебюсси передает предмет через воздействие на него некой среды (воды, лунного света, шелеста листьев). Пленэрный комплекс окончательно стабилизируется в „Прелюдиях”. В работе анализируются пьесы первой тетради („Ароматы и звуки реют в вечернем воздухе”, „Паруса”, „Ветер на равнине”, „То, что видел западный ветер”, „Дельфийские танцовщицы”) и их исполнительские интерпретации (С.Рихтер, А.Микеланджели, А.Любимов, И.Гурник). Доказывается, что музыкальный пленэр – это не только определенный комплекс фактурных средств, но и особая исполнительская палитра.

В четвертом разделе прослеживаются пути развития пленэрного письма в музыке XX века, где эффекты воссоздания воздушной среды наиболее ярко воплотились в русле неофольклоризма. На основе анализа цикла Б.Бартока „На пленэре” утверждается, что в творчестве этого композитора формируется новая, принципиально отличная от К.Дебюсси модель „архаично-графического пленэра”. Она получает продолжение в музыке украинских композиторов (И.Шамо И.Тараненко), фортепианные циклы которых („Гуцульские акварели”, „Ощущение реальности”) сочетают импрессионистические приемы письма и национально-фольклорные первоисточки.

В заключении обобщается, что существующие две модели пленэра, отражают два противоположных типа мировосприятия человека: единения с природой и агрессии и страха перед непредсказуемыми угрожающими природными силами.

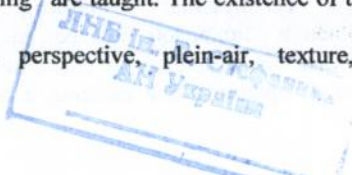
**Ключевые слова:** пространство, перспектива, пленэр, фактура, жанровая семантика, исполнительская интерпретация.

**Dovginez I.G.** Reproduction of plein-air effects in piano music. – Manuscript.

The dissertation on conferring candidate's degree of Art, speciality 17.00.03. – Musical Art. – The Odessa State A.V.Nezhdanova Academy of Music. – Odessa, 2006.

The problems of reproduction of plein-air effects in piano music are researched in this dissertation. The determination of „music plein-air” as a united composer playing phenomenon is dealt with for the first time. It includes special kinds of texture in connection with specific articulation. Special peculiarities of space effects reproduction are based on the piano music of the XIX – XX centuries. List's creation impressionist miniatures by Debussy (works for piano „Images”, „Preludes”) in particular. Modifications of plein-air composing in the XX century are touched upon. New tendencies of music plein-air development are researched in accordance with neofolklorism (B.Bartok, I.Shamo, I.Taranenko). The questions of playing realization of „plein-air sounding” are taught. The existence of two models of music plein-air is being proved.

**Key words:** space, perspective, plein-air, texture, genre semantics, performance interpretation.



Підписано до друку 6.04.2006. Формат 60x84/16. Гарн. New Times.  
Друк ризограф. Папір офсет. Умовн. друк. арк. 0,8. Обл.-вид. арк. 0,8.  
Тираж 100 прим. Зам. № 21

Надруковано у редакційно-видавничому відділі  
СумДПУ ім. А.С.Макаренка

40002, м. Суми, вул. Роменська, 87

40002 БСР

*Ав*

**АВ 68.604**

*Мист.*

**Мист**