

ОДЕСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ

Забірченко Віолетта Артурівна



УДК 78.01+781.5(786.2)

**КАТЕГОРІЯ ЧАСУ В ФОРТЕПІАННІЙ ПОЕТИЦІ
С.В. РАХМАНІНОВА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат

**дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Одеса – 2007



00762031 (J)

48
Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі історії мистецтва Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури і туризму України

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
Самойленко Олександра Іванівна,
Одеська державна музична академія імені
А. В. Нежданової,
зав. кафедрою історії музики та музичної етнографії**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор
Юдкін Ігор Миколайович,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та
етнології ім. М. Т. Рильського НАН України,
зав. відділом культурологіїкандидат мистецтвознавства
Чеботаренко Ольга Валеріївна,
Криворізький державний педагогічний університет,
доцент кафедри теорії та історії музики і гри на
музичних інструментах**Провідна установа:** Харківський державний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського, кафедра історії музики

Захист відбудеться „21” лютого 2007 року о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата наук в Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової за адресою: 650203 м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано „19” січня 2007 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

А. Д. Черноіваненко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. Значення творчості С. В. Рахманінова, інтерес до його особистості як до особливого художньо-психологічного феномена в контексті сучасної світової культури не тільки не применшується, але, навпроти, зростає, однак це не знаходить достатнього відбиття в музикознавчій літературі; сьогодні усе ще відсутні фундаментальні теоретичні дослідження творчості Рахманінова. У зв'язку із цим підсилюється необхідність вивчення фортепіанної творчості Рахманінова як єдиної поетики, як взаємозумовленості композиторського і виконавського способів осмислення та композиційного вираження.

З іншого боку, однією з найбільш затребуваних у колі гуманітарних досліджень стає сьогодні проблема просторово-часових параметрів людської діяльності, у тому числі, музичної творчості, що позначається і як проблема музичного хронотопа. Однак поки що звертання до явища часу та темпорально-спатіальної організації музики тільки підкреслює складність і полемичність проблеми музичного хроноса, що не скасовує важливості даного явища в композиторській і виконавській творчості. Стосовно музики Рахманінова категорія часу набуває особливо принципового значення, оскільки пов'язана із центральною стильовою парадигмою його творчості.

Об'єктом дослідження є фортепіанна творчість С. В. Рахманінова в єдності її композиторської і виконавської сторін.

Предметом дослідження стає концепція часу як фактор стилеворення у фортепіанних творах С. В. Рахманінова.

Мета роботи – виявити значення категорії часу у фортепіанній поетиці С. В. Рахманінова, у тому числі, системний характер темпоральності в музиці Рахманінова.

Основними завданнями роботи є наступні:

- визначення музикознавчих аспектів проблеми часу і специфіки прояву часу в музиці;
- виявлення антиномічних сторін і властивостей музичного часу у зв'язку зі структурними рівнями музичної поетики;
- вивчення циклічності як основного типу музичної темпоральності у фортепіанній творчості С. В. Рахманінова;
- аналіз музичного тематизму і принципів формоутворення фортепіанних прелюдій, музичних моментів і етюдів-картин С. В. Рахманінова як музично-хронотопічних знаків;
- визначення композиційних, жанрових і стильових властивостей циклічності у зв'язку із системними властивостями часової організації (темпоральності) фортепіанних циклів С. В. Рахманінова;
- виявлення виконавських хроноартикуляційних факторів фортепіанної творчості С. В. Рахманінова (на матеріалі Третього фортепіанного концерту);

НАН

- розкриття концепції часу у фортепіанній музиці С. В. Рахманінова на рівні естетичної ідеї та у зв'язку з виконавським розумінням.

Методологічна основа роботи визначається діалектико-феноменологічним підходом до проблеми музичного часу О. Лосева, концепцією креативного часу в музиці М. Аркадьєва, В. Суханцевої; теорією виконавського стилю російської фортепіанної музики М. Смирнова; концепцією музичної поетики О. Самойленко; пов'язаними із проблемою циклу й циклічності роботами В. Бобровського, Д. Житомирського, Ю. Келдиша, В. Конен, Г. Крилової, Л. Мазеля, В. Протопопова, С. Скрєбкова, Ю. Хохлова, В. Цуккермана; дослідженнями, безпосередньо зверненими до різних аспектів творчості С. В. Рахманінова, у тому числі, до його фортепіанних циклів і до питань про його виконавський стиль (О. Алексєєв, М. Арановський, Б. Асаф'єв, В. Берков, І. Бобикіна, В. Брянцева, О. Кандинський, Ю. Келдиш, Г. Коган, Є. Назайкинський, Ю. Понізовкін, О. Сорокіна, І. Сухомлінов, І. Царевич, Т. Чернова). У методах роботи поєднані естетичний і музично-текстологічний підходи, інтегровані на основі музикознавчого поняттєво-термінологічного апарата, дискурсу та апробовані шляхом стилістичного аналізу й семантичного узагальнення.

Матеріалом дослідження є фортепіанні твори С. В. Рахманінова, а саме, цикли прелюдій, музичних моментів, етюдів-картин і Третього фортепіанного концерту.

Наукова новизна та теоретичне значення дослідження визначаються з'ясуванням феномена часу в його взаємозумовленості із просторово-фактурними умовами музичної композиції на основі фортепіанної творчості Рахманінова. Вперше пропонується оцінка темпоральних факторів фортепіанної поетики Рахманінова як головних і вирішальних у становленні музичної композиції та музично-стильової ідеї. Вперше розроблюється системний підхід до явища музичної темпоральності, зокрема, у музиці Рахманінова, на основі вчення про музичну логіку О. Лосева. Принципово поновлюється аналітичний підхід до фортепіанних творів Рахманінова, у тому числі, з боку їх виконавської форми; доводиться неподільність композиторської і виконавської сторін фортепіанної поетики Рахманінова, ширше – музичної поетики, як вираження саме її темпоральної природи. Вперше пропонується розгляд циклу і циклічності в музиці у зв'язку з категорією часу та іманентними факторами музичної темпоральності, що істотно розширює і змінює розуміння феномена музичної циклічності.

Особистий внесок здобувача полягає в новому погляді на виконавське мислення самого Рахманінова, що є, як вважає переважна кількість музикантів, найкращим інтерпретатором своїх творів; формується – з позиції часового (темпорального) мислення композитора – узагальнена модель його виконавського стилю, що безпосередньо виражає своєрідність естетичної позиції композитора, його "стиль світовідчужання" (термін О. Лосєва – С. Аверінцева).

Практичне значення роботи визначається її спрямованістю на потреби виконавської і педагогічної діяльності сучасних піаністів, також виконавців інших спеціалізацій. Матеріали роботи можуть використовуватися в лекційних курсах історії музики, теорії та історії виконавства, музичної естетики, на індивідуальних заняттях по класу фортепіано у вищому і середньому навчальних музичних закладах.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи ОДМА, зокрема, до теми № 12 – "Теорія музичної інтерпретації"

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на кафедрі історії музики та музичної етнографії ОДМА імені А. В. Нежданової. Основні положення дослідження були викладені в доповідях на конференціях (всього 6): Міжнародний семінар-конференція "Трансформація музичної освіти: культура і сучасність" (присвячується пам'яті С. Орфеева, Одеса, 2004); Міжнародна науково-творча конференція "Музичні інформаційні технології: досвід та проблема розвитку" (Одеса, 2004); Міжнародна науково-творча конференція "Трансформація музичної освіти і культури в Україні" (Одеса, 2005); Міжнародна науково-творча конференція пам'яті Е. Гіельса "Актуальні проблеми сучасного музичного виконавства та педагогіки" (Одеса, 2006); Міжнародна науково-творча конференція "Музичні інформаційні технології: досвід та проблема розвитку" (Одеса, 2006); Сьома науково-практична конференція українського товариства аналізу музики "Музична творчість та наука: параметри взаємодії" (Київ, 2006).

Публікації. За темою дисертації опубліковані 4 статті у фахових збірках, затверджених ВАК України.

Структура роботи. Робота складається з вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків і списку використаної літератури. Обсяг основного тексту – 169 сторінок, бібліографія включає 173 найменування.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У Вступі обґрунтовується вибір теми дослідження, визначаються його мета і завдання, висвітлюються в цілому його об'єкт і предмет, характеризуються наукова новизна і методологічні передумови.

Розділ 1 – "Категорія часу в музиці та музикознавстві" – включає три підрозділи; з них два перших – 1.1. "*Час як феномен відбиття та рефлексії (до питання про інтерпретаційну сутність музичного часу)*" і 1.2. "*Інтердисциплінарні проєкції актуального музикознавчого підходу до проблеми часу*" є загальним теоретичним обґрунтуванням методів і логіки дослідження. Звернення до ряду положень праць сучасних гуманітаріїв дозволяє відзначати залежність категорії часу від усвідомлення людиною триєдності: минуле – сьогодні – майбутнє. У цілому, проблема часу переростає в проблему людини – людської екзистенції та рефлексії – і у цій своїй якості може визначати позиції музикознавців. Однією з відправних щодо цього стає позиція відомого французького філософа Поля Рікера, який порівнює два головні, водночас специфічно суб'єктивні, уявлення про час – "час космічний" та "час людський" – як такі, що породжують специфічні символічні структури, виступають в якісному смисловому значенні.

Структурно-смісловий підхід до концепції часу вже з боку музикознавства можна знайти в роботах М. Аркадьєва та В. Суханцевої. Так, М. Аркадьєв вважає, що будь-який предмет мистецтва може бути зрозумілим в аспекті його внутрішнього часу. Тому, зокрема, музичний твір у його повноті живе в процесі його виконавського здійснення, в "виконавському пориві"; автор пропонує вдивлятися в структуру слова "*ис-полнение*", знаходячи в цьому понятті відтворення самої буттєвої структурності твору, повноти його буття. (Подібне тлумачення в багатьох своїх висловленнях пропонує В. Медушевський.) Цей онтологічний принцип Аркадьєв пропонує назвати принципом виконавської креативності, або просто – принципом креативності.

Саме у зв'язку з явищем часу М. Аркадьєв звертається до проблеми артикуляції в музиці, надаючи їй широкого методологічного значення. Тема артикуляції – одна з найбільш інтенсивно обговорюваних у науковій музикознавчій літературі (майже вичерпно вивчена в роботах І. Браудо, О. Сокола), але Аркадьєв зв'яже явища музичного часу, з його метро-ритмічною структурою, і артикуляції в принципову єдність, запроваджуючи розширене поняття хроноартикуляційного процесу як процесу музичного структурування, музичного формування на всіх його рівнях, від мікротивного утворення до структури великих симфонічних циклів, підкреслюючи єдність у даному процесі композитора і виконавця. Поняття "хроноартикуляційний процес", "хроноартикуляційна структура", за Аркадьєвим, самим тісним чином пов'язані з поняттям внутрішнього, іманентного часу музики, тобто з поняттям про специфічну музичну темпоральність, що зумовлюється усіма складовими музичної поетики.

Звернення до останньої (у підрозділі 1.2.) дозволяє зазначати, що музика стає безпосередньо процесуальною тому, що виражає час і наповненість протікання людських переживань, створює особливу емоційну повноту часових моментів буття і через неї відсилає до світу об'єктивних вимірів часу – як часу культури, насамперед, опосередковуючи їхній зміст.

Час і переживання стають головними "героями" музики, причому, якщо час – тривалість, часове розгорнення, фіксованість музичної композиції – дозволяє помітити переживання (тобто визначити його модус і дати йому "ім'я"), то переживання дозволяє помітити час як рух, стаючи його *проживанням* і "офарблюючи" нейтральний перебіг часу в "емоційно-вольові, ціннісно-напружені" (М. Бахтін) тони). Без такої допомоги – без "одягання" часового процесу в "одяги" спів-чуття – час сприймається як нерухомий, отже, залишається непоміченим і неоформленим у свідомості.

Таким чином, можна сказати, що музика в цілому дозволяє помітити рух часу – як "об'єкту, що рухається", причому часу не тільки фактичного, але й історичного, залишаючись при цьому досвідом переживання, тобто досвідом цілісного входження свідомості в певний ціннісний стан як в часовий стан світу.

Отже, проблема музичного часу має свій підтекст в історичному життєвому світі культури, оскільки до неї ведуть не тільки питання спілкування – комунікації, але, що особливо важливо для символічного художнього досвіду, дуальність процесів, що відбуваються у світі, хоча б як спряженість початку – кінця, обмеженості – безмежності, космічного – людського. У художній творчості дана подвійність виражається в загальноісторичній парадигмі "традиція – новаторство" і в парності явищ жанру – стилю.

Стаючи частиною музичного задуму, втілюючись у музичному творі, час оплотнюється просторовими координатами, наділяючи останні новими виразними можливостями. У зв'язку з цим про музичні хронотопи можна говорити як про особливу галузь прийомів, що вирішують знов-таки двоїсте завдання: з одного боку, виявити вічне в аспекті тимчасового, з іншого боку – затвердити позачасове, тобто незалежне від часу буття людини.

Матеріал даного підрозділу дисертації дозволяє дійти висновку, що стильові і стилістичні знаки музики, стаючи інтерпретацією жанрових умов і канонів музики, виступають знаками як історичного, так і особистісного (біографічного) часу, залежно від рівня їхньої узагальненості. На їх основі й може відбуватися виконавська концептуалізація часу або – змістовно-смысловое виповнення ("ис-полнение") креативного часу в музиці як художнє вираження його (часу) якісної (символічної) природи.

Разом з цим, все вищевикладене ще не є категоріальним визначенням часу як музичного феномена – в його обумовленості можливостями пізнання часу як провідної сторони людської культури.

Передумовою такого визначення стає уявлення про час як про послідовність, черговість і впорядкованість подій, фактів, явищ, відносин, таким чином, уявлення про їх причинно-наслідкову обумовленість, про

каузальність і телеологічність людського світу (що не укладається лише в схему "раніше – пізніше", "до – після", "початок – кінець"). Стаючи смисловою горизонталлю людського досвіду, час є антиномічним по своєму вихідному завданню й визначенню. Необхідно відзначити також, що уявлення про час у цілому, не тільки про "час культури", породжені культурою і щодо цього штучні, отже, умовні. "Людський" час – цілком конвенціональне явище, хоча й узгоджене зі спостереженням за безумовним природним ходом часу. Тому розподіл часу (уявлень про нього) на кількісний і якісний типи або на квантитативний (механістично-вимірювальний) і квалітативний (концептуальний) є не тільки занадто прямолінійним і спрощеним, але й невірним. Стосунки людини з часом завжди носять якісний характер, і із цієї якості випливають принципи хронології та хронометрії, тобто кількісного виміру часу. Проте, навіть у самих останніх роботах (дисертаційних дослідженнях Т. Бринь, 2005, і С. Гоменюк, 2006) зберігається як вихідна дослідницька позиція розподіл часу і його розуміння на якісний і кількісний типи.

У зв'язку із цим в дисертації підкреслюється значення роботи О. Лосева "Музика як предмет логіки", третій розділ якої повністю присвячений систематичній розробці проблеми часу і музичного часу, зокрема. Виокремлюються головні положення вчення О. Лосева про музичний час, а саме, визначення часу як звершення та становлення числа, що є "без-якісною якісністю"; виявлення одиничності числа, що має тільки одну ознаку – покладання, самоствердження як "дещо", як "якість", таким чином, повний відхід від необхідності протиставлення кількісної і якісної форм часу; зв'язок народження числа з енергійністю самозростаючого смислу, розкриття природи числа як самототожного розрізнення сущого або "цього смислу"; підхід до числа-ейдосу як до "розумної фігури", що може застосовуватись до будь-якого матеріалу, але є вільною від будь-якого матеріалу, а тому є вільною від кількості, що завжди матеріальна. Головні узагальнення, до яких призводить аналіз роботи О. Лосева, представляються наступними:

1) визначаючи число як цілісну зібраність множинного або розрізнену єдність смислу, Лосев дуже близько підходить до музикознавчих понять тексту, семантики та циклічності як єдності множинного та множинності єдиного;

2) порівнюючи категорії числа і кількості Лосев підкреслює, що число містить в собі ідею порядку, послідовності – на відміну від кількості, котра є лише формальним переходом від одного смислового покладання до іншого;

3) визначення часу як упорядкованої послідовності смислових покладань (пов'язаної з числом як з множинністю, що характеризується структурністю смислових покладань) відкриває можливість вивчення музичного часу з боку структурно-семантичних стилістичних фігур: розглядаючи стилістичні множинності в музиці як фігури смислу, часовий рух музики можна визначати як різні способи констеляції даних фігур, спрямовані і на самоотожнення смислу, і на відмінність даного смислу (стилістичної фігури) від іншого.

Відзначається, що до категорій музичного часу, виведених О. Лосевим, відносяться ритм, симетрія (симетрично-ритмічна фігура), метр (метро-ритмічний акцент), мелодія, гармонія, тон, темп, тривалість звуку, динамічний акцент, масивність звучання (об'ємність, щільність, вага). З них, починаючи з мелодії, мова йде про алогічне становлення числового змісту, оскільки дане становлення досягає матерії, що звучить.

Мелодія, гармонія, тон, за Лосевим, виражають безперервне смислове заповнювання числа. Темп також є вираженням специфічної якості становлення звуку, що представляє особливу речовність музики, значення якої нарошується в явищах тривалості, динаміки, масивності звучання – як в явищах чистої гіпостазії числа або чистої речовності. Уже очевидно із цих міркувань, що музична композиція є алогічним становленням числа (що є чистим смислом, ейдосом), тяжіє до чистої речовності й сприяє спатіалізації музичного смислу, тобто перекладу хроноса в топос у силу його (хроноса) опрідмеченості у звуковій матерії; очевидно й те, що таке опрідмечування відбувається виконавським шляхом.

Таким чином, вчення О. Лосева дозволяє зрозуміти, по-перше, як відбувається в музиці перехід від темпоральних факторів до спатіальних і чим він викликаний – при збереженні основної часової природи музики; по-друге, те, що просторові умови, композиційна речовність музики є свого роду гіпнонім по відношенню до поняття часу і жанрово-стильових параметрів музики, можуть розглядатися тільки на їх основі й після них. Отже, час у музиці можна зрозуміти в самому загальному вигляді як відношення звучання до смислу – смислу до звучання, як ідеаційний феномен, що, тим не менш, стає відчутним і аналітично доступним завдяки конкретному втіленню (предметної вираженості) спатіально-композиційним шляхом.

Однак є й іманентні фактори часу, що не переходять на сторону просторових умов: ритм, симетрія, метро-ритмічний акцент, які Лосев називає необхідними музичними категоріями, що діалектично впливають із виразної стихії чистого числа, якщо в останньому послідовно виділяти рухливий спокій, самототожне розходження та одиничність. Взяті на різних рівнях, у різних обсягах композиції, вони виражають автономну часову ідею музики, вірніше, темпоральні фактори композиції здійснюють до значення "ритму вищого порядку", до естетичної сутності музики і стильової ідеї її автора.

У підрозділі 1.3. – "Цикл і циклічність в музиці у світлі феномена темпоральності" – аналізуються основні музикознавчі підходи до проблеми музичного циклу, у тому числі й до циклічності у творчості С. В. Рахманінова, визначаються історичні шляхи циклізації в музиці, що зумовлюють типи музичних циклів. Відзначається, що циклізація дозволяє чітко диференціювати, тим самим, чітко визначати різні сторони, етапи розвитку єдиної художньої (музичної) ідеї. Цикл припускає аналітичний підхід до цієї ідеї, виявлення її основних компонентів, що можуть існувати як самостійні образні початки.

Спіраючись на загальне визначення циклу, можна представити його музичний задум, музичну ідею як систему значеннєвих констант, тобто виявити необхідність образно-стильових рішень та їх взаємозумовленість.

Цикл як "коло", система ґрунтується на двох основних умовах музичної форми, що надбають значення закономірностей музичного мислення саме тому, що визначають шляхи становлення музики в часі та розподіл часових моментів музичного звучання:

- 1) повторення;
- 2) відновлення.

У циклічній формі ці принципи виражені з особливою чіткістю й безпосередністю.

Принцип циклічності припускає стисле, сконцентроване вираження найбільш характерних стильових сфер, властивих всій творчості даного автора; тобто концепція циклу стає мікромоделлю загальної творчої "програми" композитора.

Спосіб створення циклу, властивий даному композитору, відтворює, відбиває його спосіб художньої оцінки в цілому, тобто відбиває те, що його хвилює в навколишньому світі, його концепцію людини, його відношення до цінностей. Тому драматургічні зв'язки циклу повинні носити не випадковий, а закономірний характер – закономірний і для автора, і для епохи. Розгляду цих закономірностей в фортепіанній творчості С. В. Рахманінова як прояву типового для даного композитора способу темпорального мислення присвячений другий розділ дисертації.

Розділ 2 – Час як фактор музичного формоутворення у фортепіанній творчості С. В. Рахманінова – включає підрозділи *2.1. "Циклічність як вираження темпоральної природи музики С. В. Рахманінова (на матеріалі фортепіанних прелюдій)"; 2.2. "Циклічність як властивість стилю і тип художньої ідеї у творчості С. В. Рахманінова (на прикладі аналізу музичних моментів і етюдів-картин)"; 2.3. "Виконавські хроноартикуляційні фактори фортепіанної творчості С. В. Рахманінова".*

Аналітичний матеріал перших двох підрозділів другого розділу дисертації дозволяє визначати цикл у фортепіанній творчості С. В. Рахманінова як форму організації музичного часу, що відтворює загальні риси будь-якого життєвого часового циклу, такі, як повтор, відновлення, континуальність, дискретність, замкнутість, відкритість і так далі (в їх дуальній співвіднесеності). Окрім цього, циклічний час або циклічний тип музичної темпоральності поєднує в собі ознаки лінійного і зворотного (архе, що спливає назад, у минуле) розуміння часу в культурі, у такий спосіб стаючи узагальненою моделлю часових уявлень, відразу підпорядковуючий кількісний підхід якісному: вимір часу в музиці та за допомогою музики є його переживанням.

Виявляється, що жанрових властивостей циклічний час у музиці набуває тоді, коли звертається до конкретного історичного контексту, у зв'язку із властивими даному часові уявленням про музичну мову, образне

значення музичного звучання, завдання музичної комунікації і так далі, тобто коли цикл сполучається з конкретними музичними формами сюїти, сонати, концерту, симфонії й так далі.

В циклах фортепіанних мініатюр Рахманінова циклічність проявляється на трьох рівнях формоутворення: на рівні композиційних структур; на рівні жанру як конкретно-історичного явища та стильового досвіду, закріпленого в даній жанровій формі; нарешті, на рівні форми цілого музичного задуму як естетичної ідеї композиторського твору.

Перший і третій рівень здійснення циклічності найбільш безпосередньо втілюють своєрідність циклу, але, замикаючись у певному загальному творчому правилі, мають потребу в жанровому перетворенні, у конкретному жанровому "одяганні". Ця обставина пояснює й зовні парадоксальний факт побутування естетичних і композиційних ознак циклічності в не-циклічних в традиційному розумінні жанрах. Циклічність, як досить загальний принцип формотворчості, здатна сама для себе готувати жанрове середовище, в достатньому ступені зберігаючи свої провідні композиційні умови: множинність структурно-семантичних початків, взаємоперехід дискретності і безперервності, завершеності і відкритості (беззупинності), повтору (уподібнення) і відновлення (інородності). З іншого боку, явище циклічності не завжди є присутнім у циклі, тоді даний "цикл", у нашому розумінні, скоріше близький до збірника (або "альбому").

Практично всі автори, які розглядали музичну творчість С. В. Рахманінова, сходяться в міркуваннях про те, що естетичним підтекстом стильових шукань композитора було прагнення "узагальнювати російське життя, підсумувати досвід російської класичної культури"; цю особливість стилю Рахманінова дуже часто називають "почвенністю" і вона найкраще пояснена Б.Асаф'євим, який, зокрема, відзначав, що музичні інтонації Рахманінова мають величезний розмах; розвиваючись від інтонацій трагічної скорботи, вони досягають рівня величаво урочистої радості. Досягнення подібного емоційного рівня урочистості, височини, особливого роду гімнічності звучання, притаманно більшості фортепіанних творів Рахманінова. У наполегливих ритмах Рахманінова втілюється повсякчасний російський стан – бути на чеку, що сплітається з "мирними радостями побуту" і виражає особливу атмосферу душевної сторожкості. Даний насторожений стан знаходить вираження в постійних різких динамічних перепадах, у хвилеподібному розвитку й, звичайно ж, у тривожному дзенькоті дзвона. Дзвонність вплітається в музичну тканину у всіляких проявах – у ритмовізерунках, у ритмогармоніях – і служить розкриттю психологічних станів "стривоженої людини".

Роль Рахманінова у відтворенні ладу російської душі Асаф'єв вважає винятковою; його підхід визначається в дисертації ключовим в процесі аналізу темпоральних особливостей фортепіанних циклів Рахманінова.

У творчості С. В. Рахманінова виникає своє особливе трактування фортепіанного циклу, у якому проявляється й традиційний (класичний) принцип об'єднання циклу "сюжетно"-психологічними мотивами – заради

більш укрупненої передачі різних естетичних вражень. Саме вибір певних жанрово-стилістичних ліній та їх синтезування (як в горизонтальному, так і в вертикальному планах) створює оригінальну концепцію часу в музиці Рахманінова.

У фортепіанних циклах Рахманінова, відповідно до двох ознак циклічності, названих В. Бобровським, виявляються і єдність у множинності і множинність єдності, тобто, кожна п'єса вирішує проблему спільності і у кожній переломлені загальні стильові риси циклу.

У музиці Рахманінова сполучаються емоційна відкритість, "комунікабельність", часто відмічувана музикознавцями традиційність стилю – з надзвичайною складністю, багатокomпонентністю стилістики.

Дуже важливо відзначити, що в циклах немає протиставлення образних начал, а, навпаки, виражене прагнення зблизити їх – у цьому й полягає особливий пафос фортепіанного циклу. Таким чином, частиною ідеї циклу можна вважати зіставлення індивідуального психологічного початку (сфера лірики) і колективного етико-естетичного досвіду (сфера епічна), прагнення до їх тісної взаємодії і навіть ототожнення, тобто до подолання дистанції між ними, що узгоджується зі своєрідністю російського неокласицизму (представниками якого були також О. Глазунов, С. Танєєв).

Стилю Рахманінова властива своєрідна ретроспекція, тобто прагнення реалізувати досвід, традиції минулої музичної культури, насамперед російської, до якої він безпосередньо причетний, створити сплав найрізноманітніших стильових тенденцій, пов'язаних як з вокальними, так і з інструментальними жанрами.

Своєрідною ознакою рахманіновського циклу є підсумовування жанрової семантики, тобто стилістики жанрів, особливо вкорінених, устояних у російському музичному житті, що становлять інтонаційний словник епохи, що визначають її слухову свідомість.

За аналогією з висунутим Б.Асаф'євим поняттям про "слух М. Глінки" як про визначальний чинник його музичної творчості та стильових відкриттів, можна сказати, що у фортепіанних циклах Рахманінова повною мірою відбивається його "слух" – відчуття ним своєї епохи, та слухова (чутна) музично-інтонаційна сфера, що була найбільш типовою для російської свідомості.

Цикли фортепіанних п'єс Рахманінова можна виконувати й цілком, і кожну з них окремо завдяки тому, що автор насичує кожну різноманітними жанрово-стилістичними узагальненнями, у кожній відтворює ідею циклічного цілого; водночас внаслідок цього масштаб окремої п'єси помітно зростає. (Наприклад, прелюдії виконуються й порізно, і групами, тобто допускають будь-яке формальне трактування).

Основні прийоми компонування циклів, їх жанрово-стильові компоненти збігаються у всіх фортепіанних опусах Рахманінова (прелюдіях, музичних моментах, етюдах-картинах). Тому явище циклічності набуває в них наскрізного та єдиного значення, може розглядатись як принцип музичної драматургії, пов'язаний з досить строгим певним порядком

чергування контрастних жанрово-стилістичних і, відповідно, образно-сміслових сфер – ліричної, драматичної, епічної.

Під "ліричною" сферою ми маємо на увазі не тільки інтимну зосередженість почуття, але й узагальнення досвіду авторських вторинних жанрів, поєднане з пошуком Рахманіновим своєї інтонаційної манери в процесі своєрідного обговорення "чужих музичних досвідів"; до цієї сфери належать – як стилістичні фігури – романсово-пісенний, аріозно-декламаційний жанровий прототипи, ноктюрн, баркарола, коліскова, деякі інші.

Кожна сфера має два види функцій: структурно-композиційні; драматургічні значення.

Лірична сфера, з боку композиційних функцій, є експозиційною, тобто бере на себе головну ініціативу в способі інтонування та розвитку теми (для неї більш характерні початкові розділи); у значеннєвому драматургічному відношенні вона найбільш тяжіє до особистісного начала, тобто найбільшою мірою індивідуалізована.

Якщо лірична сфера чіткіше за все виявляється в мелодійній горизонталі, то драматична сфера "руху", що акумулює енергію моторних стилістичних прообразів, виражається, насамперед, за допомогою фактури, так званого фонового тематизму, тобто "фоносупроводу", що грає у Рахманінова величезну роль, за допомогою ритмоформул, лейтритмів. Драматичні чинники найбільше пов'язані із взаємодією стилістичних ознак різних тематичних груп – на відміну від епічних, що тяжіють до відокремлення та сталості.

Саме до драматичної сфери причетне і явище полімелодізму. З композиційної позиції – це сфера розвитку, розробки, а зі смислової – втілення конфлікту, протиріччя, напруги, боротьби.

Третя сфера, називана епічною або масово-епічною, є, можливо, найбільш складною за смисловим змістом, водночас, і найбільш лаконічною за жанровими прообразами. Основних жанрово-стилістичних прообразів тут три: марш, гімн, хорал.

Як самостійний компонент варто назвати дзвонність; хоча аналіз показує, що вона виникає як результат сплаву вищезгаданих стилістичних комплексів, її семантична функція у всіх циклах підкреслено відособлена та значна.

Епічна сфера звернена не тільки до жанрів колективного походження, а й до обцинного почуття, тобто до досвіду співпереживання. Крім того, це сфера ідеального, піднесеного торжества позитивного початку, знаходження емоційної свободи. У Рахманінова домінує почуттєве начало, але це ідеальне почуття, особливий духовний феномен, що досягається у хвилини екстазу. Композиційна позиція епічної сфери – завершення (підсумкова), кульмінація.

Таким чином, у послідовності композиційних функцій провідних образно-сміслових сфер у фортепіанних опусах Рахманінова можна знайти відбиття асаф'євської тріади і-м-т, що, як відомо, може діяти в різних

часових масштабах – у межах всього опусу, у його окремій частині, у розділі окремої п'єси.

У підрозділі 2.3. виявляється, що циклічність у музиці Рахманінова існує і як темпоральний виконавський план. Записи виконання Рахманіновим власних творів засвідчують внутрішню стильову єдність творчої постаті Рахманінова – піаніста і композитора. Відомі свідчення про пошуки ним кульмінаційної "крапки", про своєрідність ритмічної активності рахманіновського виконання, про особливу владу акцентів, темпоритмічну грандіозність акордової техніки, високу часову організацію всіх прийомів. Трьом композиційним часовим векторам (епічне повернення до джерел, у минуле, ліричне "стояння", милування сьогоденням, драматична спрямованість у майбутнє) музики Рахманінова відповідають три виконавські "групи прагнень" (термінологія М. Смирнова).

Самою активною групою прагнень є та, котра в найвищій мірі виражає прагнення боротьби, подолання, дерзання і здійснення. Це сфера драматизму, героїки, мужності, волевиявлення й т.д. Вирішальною в першій групі є гранична концентрація вольових зусиль; інерція подолання превалює над силами гальмування. Друга група – прагнення до спокою, любові, ніжності, до відходу в самотність, у спогади (звідси – сум, смуток). Це сфера лірики, категорія порівняно більше пасивних станів ("страждальних"), хоча й туга, і сум, і розпач є результатом прагнення людської душі до спокою, до звільнення від негативних, гнітючих емоцій. Третя група – прагнення до прояву радості, екстатичного захвату, торжества звільнення, виходу в об'єктивний і епічно сталий світ. Дані три групи прагнень найтіснішим чином взаємозалежні і часто виступають в одному й тому самому творі.

Характерні прояви названих груп розглядаються в останньому підрозділі дисертації як складові хроноартикуляційного процесу, що набуває ознак циклічності – відповідно до обраного композитором типу темпорального мислення – на матеріалі Третього фортепіанного концерту, котрий дозволяє помітити особливу роль в даній композиції драматичного футуристичного темпорального вектора.

У **Висновках** дисертації відмічається, що завдяки проведеному аналізу **циклічність** можна визначати як **властивість стилю** Рахманінова, механізм формування його індивідуальної музичної мови і прояв притаманної йому **темпоральної організації** музичного матеріалу. У цьому зв'язку циклічність розкривається як спосіб стильового узагальнення та синтезу, як вираження "почвенности" творчості Рахманінова, як відтворення ним типових рис національного російського музичного мислення.

У самому способі типізації найбільш властивих російській класичній музиці стильових начал, у принципах взаємодії традиційно типізованих образів можна помітити систему, циклічність: індивідуально-ліричний початок – заглибленість у себе – переминяється ситуацією конфлікту зі світом, вираженою в сфері драматичного розвитку – далі веде до подолання цього конфлікту, до досягнення джерела світла, добра, пов'язаного з

гімнічним життєствердженням, тобто з епічним початком; останнє легко може зісковзнути в ліричне споглядання, і коло розвитку відновляється.

Виходячи зі сказаного під **циклічністю** ми також пропонуємо розуміти **тип темпоральності, що забезпечує естетичну ідею**, тобто певну смислову єдність твору (і способи створення цієї єдності).

Підіймаючи музикознавчі спостереження до рівня теорії музичного часу, зокрема, категорії циклічної темпоральності в музиці, відзначимо наступне.

Цикл у музиці С. В. Рахманінова – це, насамперед, часова організація музичного матеріалу, причому на всіх рівнях фортепіанної поетики. Циклічність стає системною властивістю фортепіанної творчості Рахманінова, у такий спосіб – властивістю мислення композитора, способом і формою осмислення дійсності, у тому числі – музично-історичної дійсності, тому що виражає парадигму, говорячи словами О. Брянцевої, "Рахманінов і його час". Циклічність характеризується як тип стильового синтезу, як робота зі стильовою пам'яттю музики, що відбиває властивості психологічної пам'яті, а саме, пластичність і вибірковість, континуальність (часову алогічність, за О. Лосевим) і дискретність (логіку "числа", "чистого зйдоса", "розумної фігури" смислу, за О. Лосевим). Темпоральність розкривається як риса стилю композитора, фактор стилютворення, одночасно виявляються й фактори самої темпоральності, її специфічні умови в музиці, як, насамперед, вибір і констеляція стилістичних множинностей, музичних "розумних фігур".

Окремі стилістичні фігури виступають у такому випадку репрезентантами певної стилістичної множинності смислу, утворюючи "розумний простір" композиції і співвідносячись із такими опорними категоріями часу, як сутність, спокій, тотожність – розходження, рух (за О. Лосевим). Так, сутність пов'язана з вибором певної стилістичної фігури; спокій – із самостоянням ліричної інтонації, з мелодійним заповненням фігури одиничного смислу; тотожність – розходження – із зіставленням стилістичних фігур, одночасно, з поверненням до їх жанрових джерел; рух виступає загальним принципом композиційної організації від початку (минаючих моментів звучання) до кінця (прогнозованого результату), виражає результуючий характер музичної композиції, її спрямованість у майбутнє, її "текучу нерозрізненість" (О. Лосев), отже алогічну (з погляду О. Лосева) процесуальність.

У зв'язку із цим виникає своє загальне, одиничне і особливе в музичному часі: жанровий час – як ретроспективна спрямованість "розумної фігури" внаслідок її залученості до процесу ототожнення – розрізнення звучання, свого роду активізація "музичного безсвідомого", його втягнення в розвиток, поновлення епічних пріоритетів музики – у значенні загальної первинної жанрової пам'яті музики, що не зводиться лише до ознак родових епічних жанрів; композиційно-лінійний час – як одиничне здійснення композиторського задуму, спрямованого у майбутнє ("невідоме майбутнє", О. Лосев), до кінцевого синтезу контрастних музичних впливів, орієнтованого на подієвість – драматичні пріоритети; стильовий час – як

рухливий спокій, особливий ліричний самотиск, спрямований на сьогодні як на образ автора, на самостояння авторського "Я", на створення ефекту присутності автора в кожному моменті музичного часу. Взаємодія даних рівнів музичної темпоральності веде до формування **естетичної ідеї** музичного цілого, що виявляється поновленням у звучанні зв'язку-переходу попередніх часових тенденцій, тобто стає **концептуальним циклічним часом** і дозволяє здійснитися **"ритму вищого порядку"** – **смісловій впорядкованості** єдиного становлення епічної, ліричної і драматичної **образно-стилістичних сфер**.

Естетична ідея як концентрація стильових настанов композитора солідаризується з **виконавським часом** у музиці, сприймається завдяки **смісловій виконавській акцентуації** (знаходженню "крапок" зчеплення стилістичних множинностей), стає **буквальним артикулюванням музичного матеріалу** (хроноартикуляційним процесом), включаючи агогічні й динамічні засоби виконавської артикуляції. Подібний **"ритм вищого порядку"** переконливо демонструє виконання С. В. Рахманіновим своїх власних творів, котре виявляє, що тривалість і швидкість, динаміка звучання, місце звукокомплексу в композиції є художньо-знаковими функціями стилістичної фігури. На шляху перекладу "хроноса" в "топос" не менш знаковою є ритмічна поліфонія – мелодійне "розслаблення" фактури і наступне збирання просторової вертикалі, свого роду поштовхи – імпульси руху, особливо помітні в кульмінаційних "крапках".

Мелодійне розгортання з його знаменитими **"стояннями"** є темпоральною умовою ліричної сфери творів Рахманінова (як сфери тимчасового спокою в сьогодні). Фактурно-гармонічні прийоми стають переважаючою характеристикою епічного плану жанрово-стилістичного матеріалу (спрямованого на тотожність – розрізнення з його обов'язковим сходженням до первинного зразка). Масивність, обсяг, щільність або розрідженість, інші сонорні властивості звучання більш безпосередньо, ніж інші, представляють композиційно-драматичну сферу (з її тенденцією до майбутнього результату, у тому числі, до майбутнього ідеального розуміння). Тут доречно помітити, що **виконавський час**, звернений до всього обсягу музичного матеріалу та **репрезентуючий констеляцію стилістичних множинностей**, виявляючи час композиції, реалізує естетичну ідею завдяки жанровій і стильовій пам'яті музики, стаючи розуміючою і зрозумілою предметністю історичного музичного хроноса. Тому виконавське розуміння має потребу в опорі на спеціальні слухові знання – на безпосереднє відчуття музичного часу; тільки аналіз нотного тексту не дає всієї необхідної повноти характеристики **"вираженої предметності"** музики.

З боку виконавського розуміння епічний жанровий час фортепіанних творів Рахманінова вимагає темпоритмічної строгості, чіткості, навіть карбованості, тому що це той матеріал, який не можна міняти, абсолютне дистанційоване ціннісне минуле; ліричний стильовий час перебуває, навпроти, у свободі в розподілі значущих часових моментів звучання, примхливості індивідуації, оскільки **"фамільярно"** (без дистанції) стикається

із сьогоднішнім; композиційний драматичний час (план музичної події) має потребу в створенні одноразового контрасту (контрасту в єдиному топосі композиції) – у вираженні взаємоперехідності та рівності першого й другого темпоральних аспектів, як у горизонтальному розгортанні, так і в симультанній єдності композиційної вертикалі, якщо і не буквального їх сполучення, то однакового протистояння в єдиному сприйнятті (композитором, після нього – виконавцем і слухачем) композиційного задуму. Звідси – особлива напруга рахманіновського інтонування і його прихований трагізм – постійне прагнення в недсяжне ідеальне майбутнє, неможливість виходу за межі встановленого часового кола, неможливість примирення епічного "завжди" з ліричним "зараз" та із драматичним поривом в "після", у позамежне, що легко перетворюється в "ніколи"; бажання пізнати безсмертя, думка про нього, не стає досягненням самого безсмертя...

Таким чином, взаємодія різних темпоральних параметрів фортепіанної поетики С. В. Рахманінова дозволяє визначати нерозв'язне протиріччя свободи і зумовленості, безмежної вічності і часової обмеженості, детермінованості людського життя, тобто фундаментальну антиномію людського часу, як головний предмет естетичних і стильових інтересів композитора, що дозволяє пояснювати сталість фатальної теми в його творчості (зокрема, мотиву *Dies Irae*).

На прикладі проаналізованих в дисертації фортепіанних опусів Рахманінова можна перекопатися і у тому, що циклічність, як особлива властивість музичної мови, як особлива можливість стильового рішення та особливий тип музичної темпоральності, набуває великого значення в рубіжні періоди еволюції музичного мистецтва, тому що дозволяє звести в загальне коло, повторити й продовжити важливі інтонаційні відкриття, зроблені у межах традиції, що поступово йде в минуле. У цьому зв'язку можна вважати характерною для Рахманінова і ідею "пробудження", але не в звичному та спрощеному значенні "весняного пробудження", а в значенні етико-естетичного феномена в такій його інтерпретації, яку ми знаходимо у Германа Гессе (у книзі "Гра в бісер"): як пізнання "центрів" власної особистості і відносин особистості з миром, як просування до серця світу, до істини, що є просуванням і до самого себе.

Основні положення дисертації викладені у публікаціях:

1. Забирченко В. А. Новые аспекты "литературности" в творчестве композиторов-романтиков // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової. Вип. 5. – Одеса: Друкарський дім, 2004. – С. 203-214.
2. Забирченко В. Цикл и цикличность в музыке: к постановке проблемы // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової. Вип. 6. Кн. 2. – Одеса: Друкарський дім, 2005. – С. 130-141.
3. Забирченко В. А. Цикличность как музыкально-стилистический феномен в фортепианных прелюдиях С. Рахманинова // Проблеми

сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: Зб. Наукових праць. Вип. 4. – Харків-Луганськ: СтильЗдат, 2005. – С. 130-139.

4. Забирченко В. А. *Философские предпосылки проблемы времени в музыкознании // Умови і фактори формування особистісно-орієнтованих підходів до навчання: Зб. Наукових праць / За заг. ред. Г. С. Гребенюка. – Харків: СтильЗдат, 2006. – С. 233-244.*

Анотація

Забирченко В. А. Категорія часу в фортепіанній поезиці С. В. Рахманінова. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 — музичне мистецтво. Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2007.

У дисертації пропонується теорія музичної темпоральності у зв'язку з вивченням фортепіанної творчості С. В. Рахманінова. Категорія часу в музиці Рахманінова розглядається як стильовий чинник, визначальна складова композиторського мислення та естетична ідея. Фортепіанна творчість С. В. Рахманінова вивчається в єдності її композиторської і виконавської сторін, що дозволяє розкривати наскрізне системне значення темпоральності в фортепіанній поезиці композитора. Музична темпоральність досліджується у зв'язку з феноменом циклічності, що дозволяє розширювати уявлення про процеси циклоутворення в музиці.

Розкривається базове методологічне значення вчення О. Лосева про музичний час, головні положення якого стають теоретичними передумовами музикознавчого та виконавського стилістичного аналізу фортепіанних творів С. В. Рахманінова. Виявлення циклічного типу темпоральності на всіх рівнях музичної поезики дозволяє створювати цілісну модель фортепіанної творчості С. В. Рахманінова.

Ключові слова: час в музиці, музична темпоральність, фортепіанна поезика, хроноартикуляційний процес, циклічність, естетична ідея, жанрово-стилістичний прототип, стилістична фігура.

Аннотация

Забирченко В. А. Категория времени в фортепианной поэтике С. В. Рахманинова. – Рукопись.

Диссертация на соискания ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2007.

В диссертации предлагается теория музыкальной темпоральности в связи с изучением фортепианного творчества С. В. Рахманинова. Получает обоснование различение понятий о времени в музыке и музыкальной темпоральности. Категория времени в музыке Рахманинова рассматривается

как стилиевой фактор, определяющий компонент композиторского мышления и эстетическая идея. Стиль Рахманинова определяется в связи с рубежным и переходным значением русского композиторского творчества начала двадцатого столетия. Фортепианное творчество С. В. Рахманинова рассматривается в единстве его композиторской и исполнительской сторон, что позволяет раскрывать сквозное системное значение темпоральности в фортепианной поэтике композитора. Выявляется также принципиальное стилистическое и драматургическое единство основных фортепианных циклов композитора, постоянство эстетической идеи цикла и цикличности в музыке Рахманинова. Музыкальная темпоральность исследуется в связи с феноменом цикличности, что позволяет расширять представления о процессах циклообразования в музыке. Определяются общие структурные свойства и организационные принципы музыкального цикла, выделяются основные типы циклов в музыке как результат исторического становления музыкальной цикличности.

Раскрывается базовое методологическое значение учения А. Лосева о музыкальном времени, главные положения которого становятся теоретическими предпосылками музыковедческого и исполнительского анализа фортепианных произведений С. В. Рахманинова. Специально рассматривается концепция числа и смысла в работе Лосева во взаимоотношенности названных явлений. Выявление циклического типа темпоральности на всех уровнях музыкальной поэтики позволяет создавать целостную модель фортепианного творчества С. В. Рахманинова. С позиции концепции музыкального времени объясняется трагедийная направленность творчества композитора, определяются специфические исполнительские факторы создания музыкального трагедийного воздействия.

Ключевые слова: время в музыке, музыкальная темпоральность, фортепианная поэтика, хроноартикуляционный процесс, цикличность, эстетическая идея, жанрово-стилистический прототип, стилистическая фигура.

Annotation.

Zabirchenko V.A. Category of the time in fortepiano poetics of S.V.Rachmaninov. – Manuscript.

Dissertation for the degree Candidate of Art Studies, Speciality 17.00.03 – Musical art. Odessa state musical academy named after A.V.Nezhdanova. Odessa, 2007.

Dissertation presents the theory of musical temporality in connection with the research of S.V.Rachmaninov's fortepiano creation. The category of the time in the Rachmannov's music is examined as stylish factor, determining constituent of composer's thought and aesthetically beautiful idea. Forte piano creation of S.V.Rachmaninov is examined in unity of its composer's and performer's sides, that allows to expose the through system value of temporality in the fortepiano poetics of composer. Musical temporality is explored in connection with the

phenomenon of recurrence, that allows to extend the picture of processes of cycle formation in music.

The base methodological value of the O.Loseva studies about musical time is brought to light. All its positions become theoretical pre-conditions of musicological and performer's stylistic analysis of the S.V.Rachmaninov's fortepiano works. The exposure of cyclic type of temporality at all degrees of musical poetics allows creating the integral model of the S.V.Rachmaninov's fortepiano creation.

Keywords: time in music, musical temporality, fortepiano poetics, chronoarticulation process, aesthetic idea, genre-stylistic prototype, recurrence, stylistic figure.

Підписано до друку 16.01.07 р. Формат 60 x 90 x 16
Обсяг 0,9 друк. авторських аркушів.
Тираж 120 примірників
Папір друкарський. Різографія.
Надруковано з готового оригінал-макету
Інформаційно-видавничий центр ПДПУ ім. К.Д. Ушинського
65091 м. Одеса, вул. Старопортофранківська 26.
тел. 8(048) 732-18-84

1000 200

✓ АВ

АВ 70.989

Мист.

2005 ОНН

Мист