

Музичне виконавство і педагогіка

Musical performing and pedagogic

UDC 780.616.433

DOI 10.33287/222113

Генкін Антон Олександрович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри «Фортепіано»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (093) 474 - 79 - 37

e-mail: ASD_X@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-7338-3626>

МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІ ДЕТЕРМІНАНТИ ПІАНІЗМУ

Метою статті є визначення якісних характеристик піанізму на різних етапах його розвитку, що атрибутують відносини в морфології фортепіанного виконавства, де центральне положення посідає піанізм. Його детермінантами виступають фортепіано, механіко-акустичні особливості якого визначають як адаптивно-пристосункові дії піаніста, так і звуковий образ, породжений в наслідку контакту виконавця з інструментом; сам виконавець як суб'єкт фортепіанного виконавства; фортепіанна література як духовно-матеріальне втілення піанізму у його переплетінні з композицією; школа як гарант зберігання піаністичного досвіду та його примноження. **Методи** дослідження – історичний, історико-генетичний та компаративний, що спрямовані на осмислення специфіки піанізму. **Наукова новизна.** Вперше в українському музикознавстві систематизовано та доповнено наявні в наукових працях розрізнені данні щодо змісту категорії «піанізм», виявлені складові та детермінанти названого феномену. **Висновки.** Репрезентований в якості системи, піанізм виявляє чотири константні детермінанти, а саме – інструмент, школу, фортепіанну літературу, виконавця-піаніста. Піанізм виступає зовнішньою формою, способом самореалізації музиканта, його відношенням до виконуваного шедевра; у вирішенні завдань віртуозної майстерності – внутрішньою, тобто такою, що несе смисловий імпульс. Виникає двовалентність піанізму, яка визначає дворівневість його структури і

множинність функціональних зв'язків та елементів, утворюючих складноскладову, діалектичну систему. Складаючи в сукупності стабільну структуру, названі детермінанти історично мобільні. Потрапляючи в умови еволюційного процесу художньої культури і музичного мистецтва, названі чинники підлягають зміні своїх конкретно-історичних форм, унаслідок чого забезпечується динамічність розвитку піанізму та фортепіанного виконавства в цілому.

Ключові слова: детермінанти піанізму, фортепіано, піанізм, фортепіанне виконавство, фортепіанна література.

Генкин Антон Александрович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Фортепиано» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки.

Музыкально-исторические детерминанты пианизма

Цель статьи – определить качественные характеристики пианизма на разных этапах его развития. Они являются атрибутами тех отношений, которые проявляются в морфологии фортепианного исполнительства, где центральное положение занимает пианизм. Его детерминантами выступают фортепиано, механико-акустические свойства которого определяют, как адаптивно-приспособительные действия пианиста, так и звуковой «образ», порожденный в результате контакта исполнителя с инструментом; сам исполнитель как субъект фортепианного исполнительства; фортепианная литература как духовно-материальное воплощение пианизма в его пересечении с композицией; школа как гарант сохранения пианистического опыта и его приумножения. **Методы исследования** – исторический, историко-генетический и компаративный, которые направлены на осмысление специфики пианизма. **Научная новизна.** Впервые в украинском музыковедении систематизированы и дополнены имеющиеся в научных трудах разрозненные данные о содержании категории «пианизм», выявлены составляющие и детерминанты названного феномена. **Выводы.** Представленный в качестве системы, пианизм обнаруживает четыре константные детерминанты, а именно – инструмент, школу, фортепианную литературу, исполнителя-пианиста. Пианизм выступает внешней формой, способом самореализации музыканта, его отношением к исполняемому шедевру; в решении задач виртуозного мастерства – внутренней, то есть такой, что несет смысловой импульс. Возникает двувалентность пианизма,

которая определяет двухуровневость его структуры и множественность функциональных связей и элементов, образующих сложноподчиненную диалектическую систему. Составляя в совокупности стабильную структуру, названные детерминанты исторически мобильные. Попадая в условия эволюционного процесса художественной культуры и музыкального искусства, названные факторы подлежат изменению своих конкретно-исторических форм, в результате чего обеспечивается динамичность развития пианизма и фортепианного исполнительства в целом.

Ключевые слова: детерминанты пианизма, фортепиано, пианизм, фортепианное исполнительство, фортепианная литература.

Genkin Anton, candidate of Art History, associate professor of the Piano Department at the M. Glinka Dnepropetrovsk academy of music

Musical and historical determinants of pianism

The purpose of article is to determine of the qualitative characteristics of pianism at different stages of its development. The characteristics are attributes of the relations shown in the morphology of piano performance, where pianism plays a key role. Its determinants are the piano. Its mechanical-acoustic properties are determined by the adaptive actions of the pianist and the sound «image» generated as a result of the performer's contact, the performer himself as a subject of piano performance, piano literature as a spiritual and material embodiment of pianism in its intersection with composition, and school as a preserver of the pianistic experience and its enhancement. **Research methods** – historical, historical-genetic, and comparative, are aimed at understanding the specifics of pianism. **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian musicology, the sketchy data on the content of the category "pianism" available in scientific works have been systematized and supplemented. The components and determinants of this phenomenon have been identified. **Conclusions.** Pianism as a system reveals four constant determinants: an instrument, school, piano literature, and a pianist. Pianism acts as an external form, a way of self-fulfillment of a musician, his/her attitude to the performed masterpiece, and as an internal in solving problems of virtuosity, that is, carrying a semantic impulse. The bivalence of pianism arises, which determines the two-level nature of its structure and the diversity of functional connections and elements that form a complex dialectical system. The named determinants making up a stable structure are historically mobile. These factors falling under the evolutionary process of artistic

culture and musical art are subject to change in their specific historical forms, which ensures the dynamic development of pianism and piano performance in general.

The key words: determinants of pianism, piano, pianism, piano performance, piano literature.

Постановка проблеми. Протягом усієї своєї історії піанізм переживав безперервну еволюцію – від окремих змін до радикальних метаморфоз. При цьому його вигляд, сутнісні властивості, естетична спрямованість незмінно визначалися комплексом детермінант, у кінцевому підсумку, формуючих характерні властивості піанізму епохи.

Актуальність дослідження. Актуальність полягає у вивченні виконавського мистецтва, що є одним із пріоритетних напрямів сучасного українського музикознавства. У статті здійснено спробу осмислити й узагальнити розосереджені в численних працях з проблем фортепіанного виконавства аспекти поняття «піанізм». Як феномен він розглядається у вигляді багатоелементної системи, та виявляє чотири константні детермінанти.

Огляд літератури. Активне залучення української культури до світового культурного контексту на сучасному етапі зумовило інтенсифікацію руху вітчизняної музикознавчої думки в бік крос-культурних досліджень, опрацювання питань зарубіжної художньої творчості, типології європейських мистецьких процесів, зокрема генетико-типологічних ракурсів розкриття низки явищ народної та академічної культури тощо. Зазначені вектори наукового пізнання простежуються й у розгляді питань виконавського мистецтва, розробка яких у своїй сукупності утворила сьогодні один із пріоритетних напрямів сучасного українського музикознавства (В. Івановський [3], Н. Кашкадамова [4], В. Москаленко [5], П. Муляр [7], І. Сухленко [10] та ін.). У цьому контексті характерним є звернення вітчизняних науковців до досвіду західного фортепіанного виконавства різних часів, у межах якого сформувалися школи й відповідні традиції, що стали базовими не лише для Західної, але й для Східної Європи.

Метою статті є осмислення специфіки піанізму у його історичній еволюції та виявлення складових й детермінант цього феномена.

Об'єкт дослідження – константні детермінанти піанізму репрезентовані як цілісна структура, а **предмет** – найбільш специфічні ознаки процесу детермінації піанізму.

Виклад основного матеріалу. Фортепіанно-виконавська гілка музичної науки аж до нинішнього часу не виробила єдиної сітки значень вживаної в її межах термінології, у тому числі поняття «піанізм». Він трактується в різноманітних контекстах то гранично вузько, фактично ототожнюючись із «технікою», то максимально широко, зливаючись із «фортепіанним виконавством». Фортепіанно-виконавське мистецтво у своєму змістовно-цільовому шарі спрямоване не лише на вирішення інтерпретаційних завдань – духовно-образного прочитання композиторського тексту, але й власне піаністичних, інакше кажучи, на створення музично-образного та іманентно-піаністичного смислу. І те, й інше має естетичне начало, проте воно в кожному з них різне. У першому воно полягає у співпереживанні, у другому – в насолоді досконалістю. Відповідно, у вирішенні інтерпретаційних завдань піанізм виступає зовнішньою формою, способом самореалізації музиканта, його відношення до виконуваного шедевра; у вирішенні завдань віртуозної майстерності – внутрішньої, тобто такої, що несе смисловий імпульс. Виникає двовалентність піанізму, яка визначає дворівневість його структури і множинність функціональних зв'язків та елементів, утворюючих складноскладову, діалектичну систему. Водночас вони атрибутують ті відносини, які виявляються в морфології фортепіанного виконавства, де центральне положення посідає піанізм.

Оскільки піанізм є на низовому, елементарному рівні гри на фортепіано, однією з його детермінант виступає сам інструмент. Неодноразово наводилися посилання на різноманітні наукові джерела, у яких зазначалася причетність фортепіано як музичного інструмента до виконавства в його трьох іпостасях: діяльнісній, культурній, художньо-творчій. Дійсно, вдосконалення фортепіано та навіть його залучення до активу композиторської уваги в період переходу від клавесина, розвідки технічних можливостей інструмента та вироблення адаптивно-пристосувальних дій відносно нього впливали на його якісні чинники. Інакше кажучи, на тому чи іншому етапі своєї еволюції фортепіано до певної міри диктувало виконавцеві «правила гри», у рамках яких він міг займатися обраним видом мистецтва. Показовим є інтерес сучасної науки до вивчення історії музичних інструментів, що привело до виникнення особливої її гілки –

органології. У 2010 році вийшла друга збірка статей під загальною назвою «Від бароко до романтизму. Музичні епохи та стилі: естетика, поетика, виконавська інтерпретація», один із значних розділів якої присвячений питанням такого роду [8]. Так, приміром, І. Розанов на основі великої кількості робіт, переважно закордонних, розвідує історію раннього фортепіано періоду бароко та зразки музичних творів, призначених для гри на ньому. На думку науковця, першими з них стали видані у Флоренції 1732 року сонати Лодовико Джустріні, у заголовку яких прямо вказано, що їх слід виконувати на інструменті з молоточками. Запис композиторських вказівок, вважає І. Розанов, не залишає сумнівів у бажанні автора «показати необхідність поступового зменшення гучності звука» [9, 145], неприступного, як відомо, гри на клавесині. Абсолютно безперечно пов'язує стильові риси лондонської фортепіанної школи з особливостями англійського фортепіано А. Мофа. Ставлячи питання широко, музикознавець пише: «Щоб скласти уяву про естетику виконавців минулого, необхідне знання устрою, характеру звучання інструментів, на яких вони грали» [6, 149]. Симптоматично, що Д. Дятлов включає до розгляду музично-стильових проблем фортепіанно-виконавської інтерпретації історичний екскурс, що свідчить про те, що композитори-виконавці, які складали твори для клавіру, а згодом – для фортепіано, «у своїй композиторській техніці та особливостях виконання багато в чому виходили з характеру звучання та технічних можливостей тих інструментів, для яких вони писали і на яких виконували свої твори» [2, 40]. Дослідник вказує, наприклад, на те, що механіка фортепіано з демпферними педалями була створена Й.А. Штрейхером у 1794 році, який скористався порадами Л. Бетховена [2, 42].

Напевно, що тут уже діє зворотний зв'язок: від ідеалу звучання до вдосконалення інструмента. У цьому плані, на наш погляд, далеко не завжди можна точно визначити причину та наслідок у взаємовідносинах «піаніст – інструмент». З одного боку, винайдення репетиційної механіки С. Ераром у 1823 році стимулювало розквіт віртуозного виконавства та сприяло народженню фортепіанних шедеврів Ф. Шопена та Ф. Ліста [2, 42]; з іншого – назване відкриття, здійснене інженерною думкою, багато в чому стимулювалося спрямованістю піанізму та соціально-смаковими запитами публіки, яка жадала сильних вражень від «трансцендентної» гри та яскравості виконавського артистизму. Слід зазначити ще одну найважливішу обставину, що спонукала музикантів шукати нові естетичні

можливості фортепіано. Вона міститься у сфері історичного, епохального розвитку музичного мистецтва під егідою романтизму, коли на порядку денному стала потреба, по-перше, у найбільш адекватній формі втілення індивідуально-особистісної та художньої свідомості, а по-друге, – у висуванні «життя душі» в актив актуальних цінностей, що вимагало створення особливого інтонаційно-звукового образу. Романтичне ХІХ століття відкрило особливий тип виконавця-артиста, який прагне засобами піанізму якомога повніше повідомити співрозмовників про власний духовний та інтелектуально-емоційний світ.

Яскраво виражений індивідуалізм фортепіанно-виконавського суб'єкта породив, згідно з формулою, запропонованою В. Чинаєвим, такі стильові константи, як опoетизовано-піднесений інтуїтивізм, сугестивна експресія розповідного процесу, автобіографічність [12, 8]. Враховуючи відцентрові тенденції в мистецтві ХІХ століття, обумовлені домінуванням індивідуально-творчої художньої свідомості над традиціоналістською та риторичною, слід звернути увагу на множинність конкретних проявів даних епохально-стильових констант. Відповідно, виявляються різноманітні особистісні втілення єдиного для романтизму суб'єкта піанізму з власними трактуваннями інструмента і його звукового образу. Так, «блискучий стиль» початкового періоду формування піанізму В. Чинаєв пов'язує з ідеалом артикуляційної чіткості та «дрібнопальцевої» пасажності [12, 7], що слугує піаністичним способом донесення індивідуальних звукових та семантичних уявлень. Втім, М. Клементі та представники його школи були ще тісно пов'язані не лише з традицією клавесинної гри, а й із класичним способом об'єктивованого висловлювання і, значною мірою, – з естетикою показу. Оскільки в той період музика та художня свідомість у цілому містили в собі риси патетики, чутливості, сентиментальності, успадковані від епохи «бурі та натиску», в паралель із фігурою віртуоза формувався тип піаніста, який вбачав у фортепіанному виконавстві спосіб розкриття людських емоцій. Звідси – пошуки особливих фарб та «образу» інструмента. Увага до тембрового боку звучання визначила піанізм романтичного періоду: Д. Штейбельта, І. Мошелеса, Ф. Мендельсона, які тяжіли, згідно з В. Чинаєвим, у тому числі до педальної «плерності» [12, 7]. У період розквіту романтичного піанізму кожен крупний виконавець демонструє індивідуальний «образ» фортепіано і, отже, виробляє власні стратегію і тактику піанізму.

Продовжуючи лінію від інструмента та виконавця далі, виявляємо ще одну пару явищ: виконавець і фортепіанна література. Цілоком закономірно, що поряд із питанням «як грати» представники вже перших піаністичних шкіл потурбувалися про вирішення питання «що грати». Оскільки на протязі тривалого часу обидва вони були прерогативою композиторів-виконавців, поміж них існував настільки тісний зв'язок, навіть зрощення, що встановити, яке з названих завдань є первинним, не завжди вдається. Інакше кажучи, важко сказати з усією певністю, яку зі своїх іпостасей – композиторську чи виконавську – відстоює музикант, створюючи фортепіанний твір. Приклади такого роду нерозривної єдності двох видів творчої діяльності неважко виявити не лише в ХІХ, але й у ХХ столітті, достатньо назвати імена С. Рахманінова, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, у молоді роки – Д. Шостаковича, не кажучи вже про І. Стравінського, який навіть писав, за його зізнанням, за фортепіано. Закономірно, що за такої ситуації композитор, який звертається до фортепіанної музики, виходить із власного піаністичного тезауруса, але творча фантазія водночас потребує його розширення, збагачення або коректування. Так два різновиди музичного мистецтва, взаємодіючи, просувають його шляхом прогресу та інноваційності.

Об'єднання композитора та піаніста породжує й ще одну закономірність. Перебуваючи в ролі композитора, суб'єкт піанізму, який має власну індивідуальність, шукає найбільш адекватну форму висловлювання – не лише мовну, але й жанрову. Показовим є «бум» у період розквіту «блискучого стилю» та мистецтва віртуозів етюдів і транскрипції (фантазії), якими захоплювались майже всі найвідоміші майстри того часу. Більше того, обидва названі жанри закріпились у фортепіанній літературі ХІХ, та, певною мірою, ХХ століття. Ніколи не поривав з різноманітними видами транскрипції Ф. Ліст, який пройшов великий шлях у цьому жанрі від сугубо віртуозного його трактування до створення, зберігаючи всю атрибутику транскрипцій, серйозних, концептуальних опусів, з часом – С. Рахманінов, піаністи Л. Годовський і В. Горовиць та ін. Можна також навести безліч уславлених композиторів тих століть, які залишили зразки фортепіанних етюдів. Інший напрям піанізму перших десятиліть ХІХ століття, пов'язаний із сентиментально-чуттєвою лірикою, культивував особливий тип цього жанру, який Н. Терентьєва визначає поняттям «характеристичний», зазначаючи його близькість до мініатюри, що переживала в ті часи первинне становлення [11, 10]. У

паралель із вдосконалюванням інструменту, розширенням виражальних засобів піанізму, кристалізацією індивідуально-творчої свідомості, розсуненням обріїв музики як способу гуманітарного за своєю повнотою пізнання, залученням до його орбіти різноманітних позамузичних – життєвих та художніх – реалій, репертуар фортепіанної літератури поступово розширювався, висуваючи перед виконавцем уже не тільки специфічно піаністичні, а й інтерпретаційні завдання, спрямовані на духовний та інтелектуально-емоційний контакт з автором. У зв'язку з цим виникає четверта ланка у вибудованому ланцюжку детермінант піанізму – школа, як багатофункціональний організм, що вбирає в себе широке коло завдань: від навчання гри на фортепіано, поведінки за роялем до виховання вподобань та почуття стилю; від формування традицій до їх утримання та забезпечення безперервності розвитку піаністичної культури.

Ж. Дедусенко виокремлює такі параметри структури та змісту виконавської (піаністичної) школи, виражені у вигляді системи дуальних відносин: виконавець та інструмент (моторика), виконавець і публіка (віртуоз), виконавець і твір (виконання та інтерпретація) [1]. Коментуючи запропоновані дослідником пари-опозиції, зазначимо, що перша з них спрямована на пізнання піанізму як «речі в собі», згідно з І. Кантом, друга пара – як «речі для нас», третя – як носій особистості, яка акумулює у виконавській діяльності індивідуально-колективний духовний досвід, втілений з допомогою фортепіанної музики – сукупного продукту композиторської та піаністичної практик. Якщо ж поглянути на школу крізь призму моделі «інструмент – піаніст – фортепіанна література», то вона постане феноменом, призначеним для вирощування піаніста через культивування якісного контакту з інструментом і оволодіння фортепіанно-виконавським репертуаром. Усі надані параметри складають стабільний комплекс детермінант піанізму, незмінний і не залежний від часу. Змінам підлягають якісні характеристики кожної з них і всієї системи їхніх відносин, внаслідок чого забезпечується історична динаміка піанізму та його індивідуально-стильові властивості.

Висновки. Детермінантами піанізму виступають *фортепіано*, механіко-акустичні властивості якого визначають як адаптивно-приспосувальні дії піаніста, так і звуковий «образ», породжений внаслідок контакту виконавця з інструментом; сам *виконавець* як суб'єкт фортепіанного виконавства; *фортепіанна література* як

духовно-матеріальне втілення піанізму в його перетині з композицією; *школа* як гарант збереження піаністичного досвіду та його примноження. Складаючи в сукупності стабільну структуру, названі детермінанти історично мобільні, визначаючи якісні характеристики піанізму на різних етапах його розвитку.

Перспективність дослідження полягає у подальшій розробці теоретичних та історичних проблем фортепіанного виконавства, інтерпретології, розробці концептуальних питань, типології європейських мистецьких процесів, кроскультурних досліджень, науковому опрацюванні методологічних та методичних питань фортепіанної педагогіки.

Список використаних джерел і літератури:

1. Дедусенко Ж.В. Исполнительская пианистическая школа как род культурной традиции: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 «Теория и история культуры». Киев, 2002. 208 с.
2. Дятлов Д.А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ростов н/Д, 2015. 495 с.
3. Ивановский В.Г. Теория пианизма: опыт научных предпосылок к методике обучения игре на фортепиано. Киев: Киев. муз. предприятие, 1927. 215 с.
4. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортеп'яно). XIV–XVIII ст. Київ: Освіта України, 2009. 416 с.
5. Москаленко В.Г. Про розуміння музичного твору. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 3–13.
6. Мофа А.В. Английские фортепиано и некоторые стилевые черты лондонской фортепианной школы. *От барокко к романтизму*. Москва, 2010. С. 149–156.
7. Муляр П.М. Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті взаємодії класичного та аklasичного у фортепіанному мистецтві: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2009. 17 с.
8. От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Москва: Моск. консерватория, 2010. 288 с.
9. Розанов И.В. Барокко и раннее фортепиано. *От барокко к романтизму*. Москва, 2010. С. 126–148.
10. Сухленко І.Ю. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків, 2011. 16 с.
11. Терентьева Н.А. Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ленинград, 1974. 24 с.

12. Чинаев В.П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII – XX веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 1995. 26 с.

References:

1. Dedusenko, Zh.V. (2002). The performing pianistic school as a kind of cultural tradition. Candidate's dissertation. Kyjiv [in Ukrainian].
2. Dyatlov, D.A. (2015). Performing interpretation of piano music: theory and practice. Doctor's dissertation. Rostov n/D [in Russian].
3. Ivanovskiy, V.G. (1927). Theory of pianism: an experience of scientific preconditions for teaching of the teoriya pianizma. Kiev: Kiev. muz. predpriyatie [in Ukrainian].
4. Kashkadamova, N. (2009). The art of performing music on keyboard and string instruments (clavichord, harpsichord, piano) 14th–18th centuries. Kyjiv: Osvita Ukrayiny [in Ukrainian].
5. Moskalenko, V.G. (2002). About understanding a piece of music. Nauk. visn. nacz. muz. akad. Ukrayiny` im. P.I. Chajkovs`kogo, 20, 3–13 [in Ukrainian].
6. Mofa, A.V. (2010). English pianos and some stylistic features of the London piano school. Ot barokko k romantizmu, 149–156 [in Russian].
7. Mulyar, P.M. (2009). Style of work and performing interpretation in the aspect of interaction of classical and aclassical in piano art. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
8. From Baroque to Romanticism. Musical eras and styles: aesthetics, poetics, performing interpretation. Moskva: Mosk. konservatoriya [in Russian].
9. Rozanov, I.V. (2010). Baroque and early piano. Ot barokko k romantizmu, 126–148 [in Russian].
10. Suxlenko, I.Yu. (2011). Volodymyr Horowitz's performance style in line with the development of the romantic tradition. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
11. Terenteva, N.A. (1974). Foreign instructional etudes and exercises of the first half of the 19th century for piano. Extended abstract of candidate's thesis. Leningrad [in Russian].
12. Chinaev, V.P. (1995). Performing styles in the context of the artistic culture of the 18th–20th centuries. Extended abstract of doctor's thesis. Moskva [in Russian].