

Acta Beregsasiensis
2010/3

Acta Beregsasiensis

A II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola
tudományos évkönyve

Науковий вісник
Закарпатського угорського інституту ім. Ф. Ракоці II

A Scholarly Annual
of Ferenc Rákóczi II. Transcarpathian Hungarian Institute

2010
IX. évfolyam, 3. kötet
Том IX, № 3
Volume IX, № 3

УДК 001.2

ББК 72

A-19

Az Acta Beregsasiensis a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola tudományos kiadványa. Jelen kötet a 2010-es év második felének magyar, ukrán és angol nyelvű tanulmányait foglalja magába. Az intézmény tanárai, hallgatói, valamint külföldi tudósok munkáit publikáló kötet a történelem, a nyelvtudomány, az esztétika, a pedagógia, a biológia, a gazdaság és más tudományágak különböző területeit öleli fel.

www.kmf.uz.ua/hun114/index.php/kiadvanyaink/110-a-ii-rakoczi-ferenc-karpataljai-magyar-fiskola-tudomanyos-evkoenyve

SZERKESZTÉS: Kohut Attila, Penckófer János

KORREKTÚRA: G. Varcaba Ildikó

TÖRDELÉS: Garanyi Béla

BORÍTÓ: *K&P*

A KIADÁSÉRT FELEL: dr. Orosz Ildikó, dr. Soós Kálmán

A KÖTET TANULMÁNYAIBAN ELŐFORDULÓ ÁLLÍTÁSOKÉRT MINDEN ESETBEN A SZERZŐ FELEL.

A kiadvány megjelenését a



támogatta

ISBN: 978-966-2595-07-9

© A szerzők, 2010

Készült: PoliPrint Kft., Ungvár, Turgenyev u. 2. Felelős vezető: Kovács Dezső



A II. Rákóczi Ferenc
Kárpátjai Magyar Főiskola
tudományos évkönyve

Tartalom

Nyelvészet, esztétika

CSERNICKÓ ISTVÁN: A magyar nyelv hivatali/hivatalos használatának esélyei és lehetőségei Kárpátalján az ukrainai nyelvi helyzet és nyelvpolitika kontextusában	9
MIZSER LAJOS: Beregi és ugoicsai helynevek változásai a történelem során.....	25
GAZDAG VILMOS: A kárpátaljai magyar köznyelv szláv lexikai elemei Zelei Miklós <i>A kettézárt falu</i> c. dokumentumregényében	29
BÁRÁNY ERZSÉBET: A kárpátaljai ukrán (ruszin) nyelvjárások hungarizmusainak kutatástörténetéből.....	41
BRENZOVICS MARIANNA: Andrej Tarkovszkij és a keleti képfelfogás.....	51

Biológia, gazdaság, népesség

KOHUT ERZSÉBET–HÖHN MÁRIA: A <i>Syringa josikaea</i> élőhelyeinek cönológiai jellemzése Kárpátalján.....	55
KOMONYI ÉVA–MANDZÁK GÁBOR: A GMO hódítása.....	67
REMENYIK BULCSÚ–DÁVID LÓRÁNT: Ecotourism of the Lake Tisza.....	75
KOVÁLY KATALIN: A Kárpátaljára érkező külföldi beruházások.....	81
ДНІСТРЯНСЬКИЙ МИРОСЛАВ СТЕПАНОВИЧ: Регіональна диференціація демографічного розвитку України: чинники формування, параметри та тенденції.....	87
LIPCSEI IMRE–GABÓDA BÉLA–BAJOMI ÉVA: Kárpátaljai és Békés megyei 11–14 éves roma gyerekek életmódjának összehasonlító elemzése.....	91

Történelem, egyház

TESCHMAYER GÁBOR: A konzuli bíraskodás intézménye az Osztrák–Magyar Monarchia külügyi igazgatásában	109
MOLNÁR FERENC: Adalékok a verhovinai határvidék hadtörténetéhez (1849. március) ..	121
SZÉKELY GUSZTÁV: Ugoicsa vármegye kialakulása az új kutatások tükrében.....	131
KOSZTYÓ GYULA: A külpolitikai gondolkodást alakító sztálini propaganda a kárpátaljai magyar pártlapjában 1946–1953 között.....	143
BARÁTH VIKTÓRIA: A donbászi munkaszolgálat a vári és a benei túlélők emlékezetében	151

BOROS LÁSZLÓ: Az Országos Lehoczky-múzeum létrejötte és működésének kezdete (1907–1928)	161
PALLAGI LÁSZLÓ: A Beregsomi Református Egyház történelmi fejlődése a XX. század első felében a presbiteri jegyzőkönyvek alapján	169
SZENDREY ANITA: A beregszászi római katolikus egyház elemi iskolájának élete Pásztor Ferenc ideérkezésétől az I. bécsi döntésig (1932–1938)	179

Recenzió

BAYERNÉ SIPOS MÓNKA–DARCSI KAROLINA: Recenzió Kupa László <i>Kisebbségi autonómia-törekvések Közép-Európában – a múltban és a jelenben</i> című tanulmánykötetről	189
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Andrej Tarkovszkij és a keleti képfelfogás

Rezümé Alábbi írásom egyik kiindulópontja az a transzcendens tapasztalat, amely erőteljes esztétikai élményként jöhet létre Tarkovszkij filmművészetének befogadásánál. Erről a kimondhatatlan tapasztalatról nem elmondani akarok valamit, hanem rámutatni azokra a nézői aktivitásra apelláló művészi eljárásokra, amelyek kiválthatják ezt az élményt. Az egyik ilyen „eljárás” a fordított perspektíva. A *Sztalker* és a *Tükör* című filmek példáján igyeksem bemutatni, hogyan valósul meg a fordított perspektíva az említett filmek perspektivikus terében.

Резюме У роботі описується трансцендентний досвід, який може перетворитись у дійсність для глядачів фільмів Тарковського, перегляд та сприйняття яких викликає сильні естетичні переживання. Метою роботи є описати саме ті художні прийоми, які можуть викликати у глядачів ці переживання. Зокрема, це прийом зворотної перспективи. У роботі на основі фільмів „Сталкер” та „Дзеркало” показано, як діє зворотна перспектива в перспективному просторі цих фільмів.

Az optika törvényei szerint a legfontosabb hely az, ahol a néző áll. A nyugati képfelfogást az ezen a törvényen alapuló külső perspektíva szabályozza: a néző kívül áll a képen, és amit néz, mint vele szembenálló jelenik meg. A létezők ebben a képfelfogásban mint „jól látható” formák állnak szemben a „megfigyelővel”. A néző távolságot tart, nincs jelen: mint egy reflektor – valamit megvilágít, ő maga azonban sötét.

Martin Jay *A modernitás látásrendszerei* című munkájában nyers, ideáltipikus jellemzést ad a nyugati látásrendszerekről. Három főbb „vizuális szubkultúrát” jellemez: a karteziánus perspektivizmust, a leíró jellegű holland művészetet és a barokk szemléletmódot.

A karteziánus perspektivizmus tekintete, Jay megfogalmazásában, a merev, statikus, felügyelő, a dolgokkal szemben álló tekintet, amely megfosztja a dolgokat testiségüktől, kiragadja azokat összefüggéseikből, átláthatókká, „kézhez állókká” erőszakolja az ábrázoltakat. A „hideg tekintet”, amelyet a karteziánus hagyomány alapészlelésének nevez, a természetes világot szembehelyezi a szemléelővel, ezáltal felfüggeszti a néző, a festő érzelmi kötődését a láthatóhoz, amely mint tárgy a kitüntetett szemléelő felügyeletében vegetál. „A karteziánus perspektivizmus”, Jay szerint „egybevágott ama tudományos világgéppel, mely már nem hermeneutikailag olvasta a világ szent szövegét, hanem természetes tárgyakkal telített, matematikailag szabályos tér-idő rendnek tekintette a világot, melyet a közömbös kutató szenttelen szeme csak kívülről figyelhet meg.” (*A modernitás látásrendszerei*. in: Vulgo, II. 1–2. szám, 2000/1–2).

Jay hangsúlyozza azonban azt is, hogy ez a perspektíva nem volt annyira kényszerítő erejű, ezt megerősítve idézi John White-ot, aki különbséget tesz az általa mesterségesnek nevezett perspektíva, amely a természetnek tart sík tükröt, és a szintetikus perspektíva között, mely a tükröt homorúnak állítja be, s ami görbe és nem sík teret eredményez a vásznon. Ebben a tekintetben, White szerint, Paolo Ucello és Leonardo voltak a legfőbb újítók: ők alkottak meg egy olyan szférikus teret, mely jóllehet egységes, ám semmi esetre sem egyszerű, és Einstein véges végtelenségének bizonyos tulajdonságaival rendelkezik. (White, John 1967. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Faber & Faber. London, 2. kiad.).

Jay a XVII.sz.-i holland festészetet a leírás művészetének vizuális kultúrájához sorolja. A „leírás művészete” kifejezést Svetlana Alperstől kölcsönözte, aki *Hű képet alkotni* című könyvében méltatta a 17. század németalföldi művészetet, szembeállítva azt az itáliai festészet színpadias jellegével. Alpers szerint az északi vizuális hagyományban a látható világ elsődlegesebb, mint az egyén. A leírás művészete a mindennapi, természetes emberi környezetet teszi önkényes keretbe, amelyhez nem illeszkedik teljes mértékben.

* II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola, Filológiai Tanszék, tanár.

E hagyomány a dolgok bármiféle magyarázat nélküli, gondos megfigyelésén alapszik, „célja” a látott dolgok szinte fényképszerű közvetítése. A dolgok természetéhez igazodik a látás, mintha semmi sem előzné meg annak a pontos megfigyelését. Témája a felszín, a látott világ leírása, mondja Alpers, nem annak elbeszélése. A figyelem sok kis részletre irányul. „Ez a művészet olyan kultúrába ágyazódik, amely feltételezi, hogy amit tudunk, azt a természetet tükröző elme révén tudjuk. A leírás művészete megelőlegezi a fényképszerű felfedezése által létrejött vizuális tapasztalatot, hiszen közös jellemzőik a közvetlenség, önkényes keretek, töredékesség, melyet a fotográfia első művelői fogalmaztak meg, mikor azt állították, hogy a fénykép felruhazza a természetet azzal a hatalommal, hogy közvetlenül, az ember segítségével nélkül reprodukálja önmagát”. (Alpers, Svetlana 2000. *Hű képet alkotni*. Corvina, Budapest.).

Jay szerint azonban a holland művészet nem jelent olyan radikális szakítást a perspektivizmussal, ahogyan azt Alpers kitűnő könyvében állítja: „Mindkettő a valóság hatását kelti, az egyik azon hitünkénél fogva, hogy a valóság mély, a másik pedig egyszerűen azért, hogy felületeket mutat be nekünk. Mindkét mód összhangban van egy bizonyosfajta tudományos gondolkodással, a tudomány csakugyan ide-oda ingázott a valóság karteziánus és baconi felfogása között.” (*A modernitás látásrendszerei*. in: Vulgo, II. 1–2. szám, 2000/1–2).

A harmadik látásrendszer a barokk, amelynek túlzott, nagyigényű ambíciója, hogy jelenvalóvá tegye a vágy metafizikai tárgyát, az „ábrázolhatatlant.” A barokk a bizzar, a különös konnotációit idézi fel, állítja Jay a már említett könyvében.

A nyugati képfelfogás nagyon radikális kritikáját adja Florenszkij *Az ikonosztáz* című könyvében. Florenszkij szerint a reneszánsz festészetben a perspektíva, a „zsíros ecsetvonás”, a „színek túlzott teltsége”, a vászon „ruganyos”, „hullámzó” anyaga, amelyen a festő alakító öntudatának teljes birtokában, kényelmesen dolgozhat, az önmagát középpontnak tekintő öntudat megnyilvánulása, a világ érzéki tartományának a reprodukálása, önistenítése. Florenszkij szerint a kép „ikon”, a transzcendens hordozója, amely a néző számára intuitíve megélhető a kép szemlélése közben. Ha viszont „az ikon – akár csak egy hajszálnyira – elválik a szenttől ontológiailag, a szent számunkra felfoghatatlan térségbe rejtőzik, és az ikon köznapi tárggyá degradálódik.” (Florenszkij, Pavel 1988. *Az ikonosztász*. Imago. Corvina Kiadó, Budapest).

A „keleti” képfelfogásban nem kívülről tekintünk valami másba, hanem a dolog és annak minden részlete belülről ábrázolódik, mégpedig úgy, hogy a szemlélőnek a meditatív „élmény” révén benne kell „élnie” a képben, az ábrázoltban. Így nemcsak a perspektíva válik tárgyatlanná, hanem a szemlélő-szemlélt rendje is. A freskóból kiemelt ikonnak nincs szüksége külső keretre, mert van saját belső kerete, amit az ikonperspektíva hoz létre. Az ikon tere nem lineáris, perspektivikus tér. A „valóságot” az ikonfestők nem úgy ábrázolták, mintha egy mechanikus, tisztán optikai rendszer látná azt: a világot a totális személy által mozgósított mozgó két szemmel nézik, és saját keretein belül győzik le a perspektívát. A tér szervezésére a fordított perspektívát alkalmazzák, nem az analitikus formális rendszert, mert számukra a tér egyúttal érzékfeletti is. A tér itt a képzelet projekciója, állapot és nem hely.

Az ikon belsejében van a fókusz, ahonnan az ikont nézzük. A fókusz az ikonon ábrázolt fő alak nézőpontjával egyezik meg, amely egyúttal a festő nézőpontja is: ő is a középpontot foglalja el, mikor fest, anélkül, hogy ő lenne ez a közép. (Florenszkij, Pavel 1988. *Az ikonosztász*. Imago. Corvina Kiadó, Budapest).

A *Tükör* című Tarkovszkij-film elején a kamera szinte „betolja” a nézőt a képbe, ahol a néző az alkotó szemével lát, aki maga a főhős, a kamera-szem, s aki láthatatlanul mindig a dolgok között áll, mintegy a középben van, anélkül, hogy középpont lenne. A néző azonos a középponttal, anélkül, hogy ő lenne az, s ezáltal minden létezőben, minden dologban megláthatja a „középpontot”. A művész-émlékező közvetíti a spirituális világot,

és mi az ő szemével nézünk. A mozgó kamera az eseményeknél közvetlenül részt vevő szemlélő nézőpontját képviseli, de mindig egy kicsit hátrébb van, nem azonos vele. A film elején például a látószögünk csak hasonló az anyához, de mégsem azonos vele, mi azzal vagyunk azonosak, aki közvetít.

Az anya a kerítés hajlékony korlátján ül és cigarettázik, a kamera fahrtból indul, valószínűleg az erdő felől, és akkor áll meg, amikor az anya és az ő nézőpontja, amely a nézőé is, hasonló. Tehát a néző nem a szereplő, jelen esetben az anya nézőpontjával azonos, hanem az alkotóéval, aki a narrátor, az emlékező beteg férfi. A filmképsor igen pontos interpretációját adja Kovács András Bálint és Szilágyi Ákos: „Tarkovszkij úgy lépteti be a nézőt a képbe, hogy látását az anya szemszögével azonosítja. Ha először szemből látnánk őt, és csak utána vennénk fel az ő nézőpontját, nem lenne az a benyomásunk, hogy egy képben állunk, amelynek jelentését csakis egy szemszögből érthetjük meg. Tarkovszkij az induló fahrttal szó szerint betolja a nézőt a képbe. Azt, hogy az anya szemszöge kitüntetett, bizonyítja a képsor, melyben hátranéz, ellenőrizvén, mit lát az orvos a háta mögött. Rög-tön utána nekünk is bevágja ezt a látványt a rendező. Ha csak azt akarta volna bemutatni, mit lát az orvos, nem lett volna szükség az anya hátraforduló fejére. Minket ez a látvány csak akkor érdekel, ha az anya is látja. A képbe való beléptetés, a szemszög látványos kijelölése hozza létre a részvétel érzését a nézőben. Nem kell azonosulnunk az anyával, csupán átvesszük látószögét, érzéseit, gondolatait. . . . Látószögünk csak hasonló az anyához, de nem azonos vele. Egy lépéssel mégis hátrébb állunk, mint ő, úgy, hogy ő ezeknek az érzéseknek az igazi átélője is a kép része legyen, hogy ezáltal maguk az érzések azonosuljanak a képpel.” (Kovács András Bálint, Szilágyi Ákos 1997. *Tarkovszkij, az orosz film Sztalkere*. Budapest, Helikon.)

A néző tehát valamiféle metaforikus módon belép a képbe, nem tekinthetünk tehát úgy a filmképre, mint egy „elvon” szemmel látott jelenetre. A férjét váró nő közelségébe kerülünk, a mű közvetíti a várakozás feszültségét, az élmény, a részvétel művészi felkelésének segítségével.

A *Sztalker* című filmben Sztalker nézőpontja és a nézőé megegyezik. A szemlélő Sztalker közelében marad, mert ő közvetíti a Zóna lelkét. A néző átveszi a spirituális világot közvetítő látószögét. Az élmény által részesül a befogadó abból a lelkiállapotból, amelyben Sztalker van. Mintha közvetlenül behatolnánk Sztalker belső világába, szinte érezzük minden lelki rezdülését, mintha belénk költözött volna.

Tarkovszkij filmjeinek „záróképei” szintén az ikon képfelfogás szellemében működnek. Az *Áldozathozatal* című filmjében a kiszáradt fa ágai között felragyog a nap, az arany, ahogy a *Sztalker* Szobájában is. Az ikon szoláris szimbolikájában az aranyat a látható és láthatatlan világ szétválasztására használják. Azt fejezi ki, amit már nem lehet kifejezni színnel. Az arany és a szín „a lét különböző szféráiba tartoznak”: az egyik vágyakozás, sóvárgás, a másik mentes minden visszaverődéstől. A *Sztalker*ban az épületbe vezető alagút elején sötétkék színt látunk: a kék a bölcsesség, a szemlélődés színe, az ikonokon a két világ közötti határt jelenti. Amikor a Szoba küszöbéhez érünk, a kamera egy pillanatra szembenéz velünk. Az író kísérlete, hogy ellenálljon Sztalker akaratának, megdöbbentő eredményre vezet. Már nem mi nézünk, hanem minket figyelnek. Ez a mehökkentő tekintet szokatlanul mereven szegeződik ránk. Szinte azonnal rájövünk, hogy a Szobából figyel minket. A képszerkezetbe szervesen nem beillő szimbolikus szempárt gyakran lehet látni az óegyiptomi, az antik és a középkori festőknél. A kép belsejében létező absztrakt néző fókuszát jelöli. Az ikonoknál itt van a numen helye, ez a belső perspektíva használatának igazi oka. A Szoba már aranyfényel sugárzik, közeledik, és a néző már innen, belülről nézi az utazókat: a kamera befordul a Szobába és onnan néz. A film utolsó jelenetében Sztalker lánya az asztalnál ül és telepatikus erővel arrébb tolja az asztalon álló poharakat. Fején aranyszínű kendő, és az égszínképpel teli szobában misztikus, nyári szirmok örvénylenek.

Tarkovszkij előremerészkedik a művészet csodájáig, amikor a keleti képfelfogást mintegy „átviszi” a technikai képre. Filmképei, akár az ikonképek, a képben megjelenő láthatatlan hatóerőt közvetítik annak a befogadónak, aki elfogadja a szemlélő központi helyzetét, anélkül, hogy ő lenne a közép, aki átadja magát ennek az erőternek, ráhagyatkozik, hogy vezesse őt. Filmjeiben a kamera, a szem nem kívülről tekint rá a dolgokra mintegy „felügyelve” azokat: a néző itt a dolgok, a létezők között áll, amelyekkel egyenrangú, és amelyek nem az ő számára vannak jelen. A néző itt belülré kerül, középre, anélkül, hogy ő lenne a közép, mert a középpont ebben a szemléletben mindenhol megjelenhet. „Kamerakezelése mindig explicitté teszi a kamera saját szemszögét. Közvetlen viszonyt teremt a néző és a filmekben ábrázolt világ között. Ennek a világnak egyetlen jól meghatározott nézőpontját teszi explicitté, melyet a néző vagy elutasít, és akkor a film szemszögével együtt – más szemszögre nem lévén lehetőség – az ábrázolt világot is el kell utasítania, tehát teljesen kívül helyezkedik a filmen, vagy elfogad, és akkor a film szemszögét közvetlenül és magáévá téve a film „szemével” hajlandó nézni úgy, hogy ez a „szem” saját szeme lesz, és a filmhez való viszonyát nem különbözteti meg többé attól a viszonyától, mely a filmben ábrázolt világhoz fűzi. Így a film mintegy beszippantja a nézőjét.” (Kovács András Bálint, Szilágyi Ákos 1997. *Tarkovszkij, az orosz film Sztalkere*. Budapest, Helikon.)

Írásomban a *Sztalker* és a *Tükör* című filmek példáján igyekeztem bemutatni, hogyan valósul meg a fordított perspektíva a filmek perspektivikus terében. Rámutattam arra, hogy Tarkovszkij filmművészetének perspektivikus terében a perspektíva mintegy tárgyatlanná válik azzal, hogy a néző belülré kerül, „középre”, mert ezáltal a szemlélő-szemlélt hierarchiája megszűnik. A „közép” az ikon-felfogásban az a hely, ahol a láthatatlan érintkezik a láthatóval, amely pontban a néző részévé válhat a látványnak. A kép mintegy magába szippantja, magába fordulásra készíti a nézőt. Nem azt nézzük, hogy mi történik, hogy mi „látható”, hanem behatolunk, beleéljük magunkat a láthatóba.

Tarkovszkij semmiféle információt, ismeretet nem akar közölni a dologról, a létezőről, nem az események és a létezők, tárgyak egymáshoz való viszonyának a tisztázására törekszik, hanem „közvetlenül” be akar hatolni a dologba, a fogalmak kihagyásával. Itt nincsenek fogalmi gátlások, megszorítások. Tarkovszkij kitar az elmerülésben, és ebben a lassú, önzetlen szemléletben a létező fényesebb, elevenebb, mint a hétköznapokban. Tarkovszkij nem fogalmi építőkövekkel dolgozik, hanem, mint az ikon, beleéléssel, empátiával.

Florenszkij szerint a szemlélő átlényegülése azt jelenti, hogy transzcendens alapjával egyesül a szemlélő, önmaga mélyével találkozik, emlékezik magára a képben, viszsztatér „eredeti” természetéhez. A transzcendens Másból energia jön, amely az önzetlen szemléletben a néző részévé válik.

IRODALOM

- Alpers Svetlana 2000. *Hű képet alkotni*. Corvina, Budapest.
- Bryson, Norman, Michael Ann Holly - Keith Moxey 1994: *Visual Culture. Images and Interpretations*. Wesleyan University Press, Hanover.
- Florenszkij, Pavel 1988. *Az ikonosztász*. Imago. Corvina Kiadó, Budapest.
- Jay, Martin 2000. *A modernitás látásrendszerei*. in: Vulgo, II. 1–2. szám, 1–2.
- Kovács András Bálint, Szilágyi Ákos 1997. *Tarkovszkij, az orosz film Sztalkere*. Helikon, Budapest.
- White, John 1967. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Faber & Faber. London, 2. kiad.

A-19 Acta Beregsasiensis. Науковий вісник Закарпатського угорського інституту ім. Ф. Ракоці II. – Ужгород: ПоліПрінт, 2010 – 196 с.
(угорською, українською, німецькою та англійською мовами)
ISBN 978-966-2595-07-9

«Acta Beregsasiensis» є науковим виданням Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II. Даний том вміщує дослідження угорською, українською, англійською та німецькою мовами за друге півріччя 2010 року. До випуску ввійшли публікації викладачів та студентів інституту, а також закордонних науковців у сфері мовознавства, літератури, історії, педагогіки, біології, економіки та інших наук.

УДК 001.2
ББК 72

Наукове видання

ACTA BEREKSASIENSIS

Науковий вісник
Закарпатського угорського інституту ім. Ф. Ракоці II

(угорською, українською, німецькою та англійською мовами)

2010/3
Том IX, № 3

РЕДАКЦІЯ: *Когут А., Пенцкофер І.*
КОРЕКТУРА: *Г. Варцаба І.*
ВЕРСТКА: *Гороній А.*
ОБКЛАДИНКА: *К&P*
Відповідальні за випуск: *Орос І., Шовш К.*

Здано до складання 08.11.2010. Підписано до друку 26.11.2010.
Папір офсетний. Формат 70x100/16.
Умовн. друк. арк. 15,8. Тираж 250. Зам. 434.

СП "ПоліПрінт", м. Ужгород, вул. Тургенева, 2.