

У цілому, взаємодія двох жанрових систем музики (культової і світської) веде до формування нової жанрової області, що заслуговує назви *сакральної музики* (термін Н. Гуляницької). Світська хорова традиція в процесі історичного розвитку починає претендувати на височину й глибину, сакралізованість образного змісту, які характерні для храмової традиції. Якщо церковна хорова музика рубежу століть спрямована на пошук індивідуалізованих стильових рішень, на пошук свого авторства, то світська хорова музика виявляє тенденцію до універсальних стильових рішень, де композиторська індивідуальність підкоряється авторитетові жанру. Починання П. Чайковського було продовжено багатьма церковними композиторами не тільки в жанрі літургії й всенічного чужання, але й в інших жанрах-ансамблях.

Зв'язана певним чином з актуальними принципами гуманітарної системи, релігійно-храмова культура – як духовно-канонічна – виявляє історично рухливу природу; особливо підкресливо, що її значення, як і значення символічних аспектів людської творчості, підсилюється саме в перехідні епохи, коли смисловий зміст людського життя й, відповідно до нього, жанрово-стильовий зміст музики (мистецтва) переживають кризу, за якою дуже часто таїться ініціативне прагнення культури до нових духовних цінностей і до нових способів ремінісценції попередніх.

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. Аверинцев. – С. Пб. : Азбука-классика, 2004. – 480 с.
2. Бахтин М. Эпос и роман / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худ. л-ра, 1975. – С. 447–484.
3. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 360 с.
4. Никольский А. П. И. Чайковский как духовный композитор / А. Никольский // Музыкальная жизнь. – М., 1990. – № 9. – С. 13–29.
5. Преображенский А. Культурная музыка в России / А. Преображенский // Русская духовная музыка в документах и материалах. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918). – М. : Языки рус. культуры, 2002. – Т. 3. – С. 656–675.
6. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство / Н. Успенский. – М. : Музыка, 1965. – 216 с.
7. Wellesz E. A history of Byzantine music and himnography / E. Wellesz. – Oxford : At the Clarendon press, 1949. – 358 p.

Статья посвящена вопросам активного развития духовной культуры на рубеже XX–XXI веков, в которой выделяются два магистральных направления, наиболее полно выражающие современное состояние данной традиции – охранительно-мемориальное и фамиллярно-мнемоническое.

Ключевые слова: стиль, духовность, охранно-мемориальная тенденция, фамиллярно-мнемоническая тенденция.

Clause is devoted to questions of active development of spiritual culture on a boundary XX–XXI of centuries, in which two main directions most full expressing a modern condition of the given tradition – are keep-memorial and familiar-mnemonic.

Key words: style, spirituality, guard-memorial tendency, unceremoniously mnemonic tendency.

УДК [783:001.8](477)“1801/1916”

Наталія Костюк

ОСНОВНІ КРИТЕРІЇ АНАЛІЗУ УКРАЇНСЬКОЇ БОГОСЛУЖБОВО-МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ 1801–1916 РОКІВ

Сучасна методологія дозволяє істотно переосмислити критерії дослідження таких традиційних явищ, до яких належить українська богослужбово-музична культура. У статті уточнено й конкретизовано ряд понять, на які, за науковою традицією, опираються вчені, досліджуючи цей феномен.

Ключові слова: українська богослужбово-музична культура, методологія, критерії, стадіальність, церковний спів.

Однією з найактуальніших дослідницьких сфер українського мистецтвознавства й культурології є проблематика, пов'язана з українською богослужбово-музичною культурою як істотною реалією сучасності. Українська музична літургіка вимушена заново створювати методологічний апарат і понятійну систему, що відповідали б водночас і сучасним критеріям, і сутнос-

ті об'єкту дослідження. Так, опора на інтертекстуальний метод, що на найзагальнішому рівні “дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси.., зіставляє тексти з метою відкриття точки подібностей та відмінностей” [8, с.171], спричинює розуміння того, що “всі тексти та ідеї є невід'ємною частиною мережі історичних, суспільних, ідеологічних і текстуальних відносин” [там само], у просторі спеціалізованих знань сприяє виявленню позажанрових збігів/відмінностей тощо. Він дозволив змістити ракурс вивчення обраного предмета з автономних творів й авторських доробків до функціонування й актуалізації співочої традиції, а відтак – від тексту та текстуальності до контексту й процесуальності. Унаслідок навіть використання схожих моделей стало можливим розглядати поза звичною теорією впливів й епігонства як твори, що несуть усталений асоціативний ряд і специфічні коди в межах своєї мистецької сфери: “По суті, інтертекстуальне прочитання – це дослідження глибокого контексту будь-якого акту текстуальності і йде кількома різними стежками асоціацій, що є фактично головним змістом тексту” [8, с.172]. Тому сьогодні доконечно необхідно створювати узагальнюючі роботи, де її різні прояви осмислювалися б як цілісний феномен у стадіальності* історично-стильового розвитку.

У процесі її вивчення поступово окреслюється й структура богослужбово-музичної творчості, до якої належать галузі прикладного церковного співу й дотичних вокально-ритуальних явищ. Морфологією богослужбової музичної культури, аналогічно до інших видів культур (світової, національного, християнського, соціального, художнього, особового і т. д.) передбачено вивчення її форм (національна, регіональна, локусна, монастирська, соборна та ін.) і проявів історико-стадіального й індивідуального характеру спеціалізованого та буденного (також відмінних у своїх проявах) рівнів.

Отже, універсальність багаторівневої системи зі складним перехресним підпорядкуванням різних рівнів, опорою на канонічні устави й динамічними чи статичними у своєму функціонуванні й взаємодії факторами визначає зміст її функцій – інформаційної, гносеологічної, регулятивної, семіотичної та інших**. Ця система, що самоорганізується й розвивається під впливом зовнішніх культурно-історичних, національних і мистецьких чинників, представляє на кожному етапі певний домінуючий тип свідомості, виявляє той рівень традиціоналізму, який аналогічний хіба що із системою традиційного фольклору. Чинник свідомості є одним з основоположних у дослідженнях різних видів творчості й типів культури. Звернемося до твердження С.Аверінцева: “Саме художня свідомість, у якій усякий раз відображені історичний зміст тієї чи іншої епохи, її ідеологічні потреби й уявлення, відносини літератури та дійсності, визначає сукупність принципів літературної творчості в їх теоретичному (художня самосвідомість у літературній теорії) і практичному (художнє освоєння світу в літературній практиці) втіленнях. Інакше кажучи, художня свідомість епохи реалізується в її поетиці, а зміна типів художньої свідомості зумовлює головні лінії та напрями історичного руху поетичних форм і категорій” [1].

Визначальний аспект виникає при окресленні смислового поля основного терміна – “богослужбова музична культура”. Воно викликає певні застереження, оскільки саме поняття “музична” не цілком адекватне для цієї сфери, де домінуючим явищем є спів (до того ж – не тожний ні академічному, ні народному за основними стилістичними параметрами). Вимушеність використання цього терміна, з одного боку, зумовлене історично сформованою традицією, з іншого, – явищами, що входять до досліджуваної сфери й не обмежуються ужитковими церковно-співочими потребами. Ця суперечність здавна належить до фундаментальних проблем узгоджень між світом церкви й аналітиками церковного мистецтва. Ось одне з формулювань, запропонованих І.Гарднером: “Техніка пісенспіву є окремою галуззю в літургічній науці.

* Вивчений матеріал дозволяє запропонувати таке визначення. Стадія культурно-мистецького процесу – це специфічна за особливостями й критеріями (стійкістю типу художньої свідомості, визначеністю ментальних і типологічних установок у різних сферах), але неоднорідна за спрямуванням співіснуючих напрямів і не обмежена точними хронологічними межами фаза в розвитку того чи іншого явища.

** Торкаючись особливостей системи церковного співу, І.Гарднер наголошує насамперед на важливості типів церковного співу, при вивченні яких необхідно звертатися до галузей практичної літургики й літургічної археології, а також – загальних вказівок уставу богослужіння православної церкви [3].

Ми звертаємо особливу увагу саме на відношення церковного співу до літургії, у той час, як технічна сторона часто відносилася виключно до музики: адже церковний спів має більш широкі завдання, ніж просто прикраса богослужіння. Церковний устав регулює техніку, передбачаючи той чи інший спосіб виконання... звертаючи увагу на техніку піснеспіву, ми повинні проникнути дещо глибше... в психологію творчого процесу композитора” [5]. Під “уставним співом, зрозуміло, мався на увазі спів, зумовлений уставом, – не лише з точки зору мелодійності, але й щодо способів виконань... Канонічним цей спів можна ще назвати тому, що, будучи зафіксованим письмово, а також передаваний ізустним переданням, знаходячись в богослужбових співацьких книгах і в рукописах, визнаних і схвалених вищими церковними властями, він канонізований, тобто визнаний такими властями правильним і зразковим для здійснення богослужіння” [4, с.6]. У позаобрядових проявах він входить до загальної виконавської (концертні форми) і паралітургічної (деякі треби, пасії, хресні ходи тощо) культур. При цьому паралітургічні жанри (колядки, щедрівки, молитовні пісні та ін.) не належать до канонічної сфери, оскільки “богослужбові” явища не тотожні “релігійним”.

Застосування саме такого термінологічного формулювання мотивоване кількома причинами. Хоча поняття “музика” у богослужбовому контексті дискутується як дещо зовнішнє (адже, на відміну від співу, естетика музичних творів (а не розспівів, як в епоху монодії) істотно підпорядкована гімнографічній естетиці), потрібно враховувати, що в його актуальному полі, уже починаючи з XVIII ст., важливу роль відіграють авторські композиції й чинник індивідуального авторства. Навіть І.Гарднер, послідовно й досить категорично обстоюючи догматичні засади православної творчості й наголошуючи на потребі адекватності термінології, запозиченої з теорії музики в галузі літургічного музикознавства, визнає: “Музична стихія використовується православним богослужінням й утворює його суттєвий і невід’ємний елемент” [3]. Водночас учений застеріг від безумовного розуміння церковного співу як галузі хорової музики лише на підставі поширеної уяви про те, що “різниця церковного співу від співу світського полягає виключно в тому, що церковний спів виконується в церкві під час богослужіння й тексти його – церковнослов’янські” [3]. Ми цілком поділяємо його бачення церковного співу, що охоплює не тільки “співочо-мелодичне виконання того або іншого богослужбового матеріалу, але взагалі ... використання музичного елемента... найелементарніший прояв музичного елемента в богослужінні виражається в простому читанні на одному тоні й тим уже різко відрізняється від читання звичайною розмовною манерою...” [3]. Нормуючу функцію музичних законів учений цілком справедливо пов’язав з особливостями національного менталітету (“закони, властиві музичному чуттю даного народу в даний час” [3]), що проявляється у співі.

Зміна естетичних полюсів щодо музики й богослужіння декларується на межі століть: “Музика виходить із становища, підпорядкованого службі, і стає приношенням Богу, найціннішим і найважливішим, що тільки може дати людина” [2, с.615]. Т.Антіпова зауважила, що “у творчості представників цього напрямку музика більше не залишається тільки засобом, що спонукає душі до молитовного настрою, укладаючи в смисл й обґрунтування звернення до Бога, у свою чергу, надаючи сокровенної значущості людському життю в цілому” [2, с.615].

Потребує пояснення й перша складова поняття – богослужбова, оскільки воно сприймається переважно як синонім терміна “церковна”. Термін “богослужбова” є адекватнішим, бо передбачає лише домінують богослужіння. У пропонованій роботі ми розглядаємо розвиток жанрів, виключно пов’язаних з канонічною музичною літургією, тому вважаємо його використання доцільним і мотивованим. Також у цьому є вихід за межі об’єкта, визначеного І.Гарднером: “Церковний спів – це те, що співається в церкві й призначене тільки для церкви. Тому сюди ніяк не можна відносити пісні релігійного змісту, не призначені для виконання під час богослужіння, наприклад, колядки, деякі духовні вірші, незважаючи на їх ясно виражений релігійно-християнський зміст. Вираз “богослужбовий спів” точніший: він висловлює поняття про спів, що становить богослужіння, й іманентний богослужінню. Як не близькі один до одного поняття “церковний спів” і “богослужбовий спів”, між ними є різниця. Вона полягає в тому, що термін “богослужбовий спів” додається спеціально до того співу, що складає, по суті, саме богослужіння” [3].

До проблем, сутність яких ще потрібно осягнути, належать:

- характер співвідношення регіональних процесів із загальнонаціональними та самоідентифікація локусів. Висвітлення цієї проблеми має неабияке значення, адже фактично в кожному великому центрі України культивувалися місцеві традиції. Зовсім інша ситуація склалася в Росії, де навіть у столицях органічний традиційний спів зберігався тільки в Московському Успенському соборі внаслідок протестів митрополита Московського Філарета щодо регламентуючих постанов Священного Правлячого Синоду;
- значення для загального поступу національного мистецтва поза концепцією його тотальної десекуляризації*;
- максимальна деталізація дослідницьких аспектів і характеристик окремих історично-стильових фаз, часто суперечливих тенденцій;
- з'ясування провідних парадигмальних площин і визначальних суперечностей чинників у них. У такому формулюванні ми опираємося на визначення парадигми, дане Н.Герасимовою-Персидською: “Парадигма – це властивості явищ, які узагальнюються в теорії або моделі постановки проблем” [6, с.10].

Відтак важливо наочно проілюструвати відмінності в парадигматичних площинах початку й кінця ХІХ століття:

Феномен “єдиної” православної культури	Феномен національної церковної традиції
Жанрова приналежність твору	Стилістична визначеність твору
Домінантно-семантичне значення теми як інтонаційної ідеї	Домінантне семантичне значення типу розгортання інтонаційно-фактурних площин
Превалювання закономірностей класичного формотворення	Превалювання закономірностей текстової символіки у формотворчо-драматургічних засадах
Культ композитора й школи	Культ явища й напряму
Спів у монастирях	Спів у соборах
Домінування усної традиції	Домінування авторських творів

В обох виявляються ознаки як семантичного типу культури (як-от: певні усталені впродовж тривалого часу улюблені паствою пісенспіви, типи розспіву, тяжіння до виконання творів того чи іншого композитора, ситуативні моделі поведінки під час служби, що можуть відрізнятися від аналогічних явищ в інших осередках), що несуть актуальний парадигматичний код для певного регіону, єпархії тощо, так і синтаксичний код (особливо помітний у трактуванні того чи іншого твору, стилю регентом того чи іншого храму, тобто опирається на суб’єктивні чинники).

Як і раніше, диференціація торкається внутрішніх процесів: виразно розчленовується кілька сфер, де “вищі” рівні вже залежать не стільки від оригінальності й поширеності (яскравий авторський твір чи панування певних співочих видів у богослужінні), скільки від наповненості семантико-символічною змістовністю творів і сприйняття прихожанами цього змісту, його підтримки, відхилення й критичного транслювання в актуальний культурний контекст. Та питання про місце богослужбової творчості в системі культури – до цього часу актуальне.

У стилістиці багатоголосся відбулися не менш помітні зміни. Утратили домінуюче значення панівні кантово-хоральні чинники. На зміну домінуванню солістів прийшла особлива колоритність і тембральність партій і фактурних площин; відбувався повільний “зсув” до складних взаємоузгоджень вертикально-горизонтальних (площинних) співвідношень під впливом чинника розспівності, від зовнішнього наслідування розспіву до піднесення його у формотворчий принцип. Логіку побудови музичних фраз і форму твору в цілому визначають текст і його семантика. Хор, як й у світських жанрах, отримує потужне звучання зі справді симфонічним розвитком.

Осмилення ступеня органічності нових тенденцій в українській богослужбово-музичній творчості щодо парадигматичних основ національного музично-мистецького мислення привело до усвідомлення інтенсивності етнохарактерних засад в умовах інтеркультурної й полікуль-

* Неабияк важливо, що на різних стадіях розвитку богослужбово-музичної культури впродовж 1801–1916 рр. поглиблюється усвідомлення сакральності її національних проявів.

турної ситуацій. Це особливо важливо у зв'язку з підходом російських учених до спадщини першої половини XIX ст., що отримало визначення “італійського” або “німецького” у доробку композиторів українського походження того часу. Відтак потреба виявлення національно-характерних модусів спричинила опору на теорію культурної ідентичності й відмінності, що в сучасних концептуальних працях пов'язано з поняттям “іншого” і “чужого”. Своєрідне протистояння різноспрямованих явищ в українській богослужбовій культурі особливо загострюється в останнє десятиліття XIX–XX ст. Конфронтація наростає поступово, виявляючись найяскравіше як у загостренні її суспільних функцій, сплеску полеміки довкола її національного змісту (як це відбувалося й у XVII ст. [6, с.18]), так і у виконавських експериментах, про що дає достатню уяву концертний репертуар.

У розгортанні цього процесу взаємозв'язок між творчістю й виконавством настільки щільний, що важко надати пріоритет якійсь одній складовій богослужбової культури. Це яскраво ілюструє ситуація із становленням Нової московської школи, яку “навіть чи можна назвати певним “орденом” чи “братством” у дусі тих об'єднань, у які групувалася художня інтелігенція тієї епохи. Нова московська школа – явище більш широке й значно менш визначене, ніж, наприклад, символісти, віхівці чи “Мир искусства”, і об'єднує вона композиторів швидше за формальною ознакою: вони так чи інакше пов'язані із Синодальним хором. При цьому важко сказати, що було спочатку: чи з'явилися композитори, яким знадобився інструмент для втілення в життя їх задумів, чи виник новий, вражаючий найвищою мірою віртуозний професійний хор, на базі якого й могла з'явитися нова музика” [2, с. 615].

Та об'єктивна оцінка виконавських фактів і явищ є надто дискусійною. Визначити специфіку тогочасних виконавських співочих стилів (не тільки в галузі церковної творчості), при цьому не порушивши ні осердя їх концепційних засад, ні специфічності, так би мовити, ієрархічного співвідношення в синхроністичному й діахроністичному зрізах, сучасному дослідникові досить важко. Адже, незважаючи на наявність значного нотного матеріалу, його можна застосовувати переважно для визначення особливостей авторських стилів. Натомість така важлива для цього блоку матеріалів остепеність дефініції є недосяжною, і дослідники вимушені звертатися до суб'єктивних фіксацій вражень сучасників події чи явища, які часто не мали спеціальної підготовки, а у твердженнях спеціалістів відшукувати ту об'єктивність визначення, що дозволила б із значною переконливістю стверджувати, що саме той чи інший елемент опису/оцінки точно відтворює особливість співочої манери певного виконавця/локусу/регіону порівняно з іншими.

Отже, існує реальна потреба формування й узгодження векторів сприйняття як з урахуванням фактора історично-культурного дистанціювання і сучасних уявлень про тогочасні процеси, так й осягнення “образу” твору в контексті актуальної для них релігійної (у т. ч. конкретного осередку) і культурно-мистецької ситуації*. Узгодження цих двох факторів формує важливий концепційний аспект дослідження української богослужбово-музичної культури окресленого періоду, оскільки дозволяє виявити визначальні чинники актуалізації і традицій, і джерел, і їх реальної значущості на різних стадіях й у різних процесах розвитку національної культури, до того ж – культури релігійної. Не досить тільки систематизувати й типологічно

* Такого роду роботи вже з'являються в українському мистецтвознавстві, хоча стосуються вони не стільки динаміки в процесах тієї чи іншої галузі, скільки окремих жанрів у різні епохи. Проте применшення ролі наскрізних культурологічних “токів” (аналог у сакральній термінології складає слово “дух”) у них, очевидно, призводить до певних змістовних збіднень (потрібно сказати, що до цього часу залишається неперевершеною в цьому сенсі праця Н.Герасимової-Персидської “Русская музыка XVII века: встреча двух эпох”, видана в Москві 1994-го року).

Важливим досягненням у вивченні української християнсько-співочої традиції є монографія О.Зосім, яка обрала центральним аспектом дослідження вивчення репертуарних зв'язків західноєвропейської та української духовної пісенності. Відтак вона звернулася до розробки методологічної основи для вивчення методів рецепції західноєвропейських духовно-пісенних творів у вітчизняному (східнослов'янському) репертуарі; уточнення й систематизації корпусу західноєвропейських пісенних творів, які увійшли до українського духовно-пісенного репертуару в 17–18 ст.; з'ясування причин відмінностей у запозичених пісенних творах в українському духовно-пісенному репертуарі й висвітлення споріднених і відмінних рис між ними [7, с.4].

узагальнити відомі й не відомі раніше факти та явища (такий підхід був основним у фундаментальних працях попереднього мистецтвознавчого періоду, які стали етапними в розвитку своїх галузей). Потрібно осмислювати історичну спадкоємність в розвитку жанрів і стилістики (тобто застосовувати генетичний підхід) і, водночас, змін у науковій літургії (поглиблення й розширення її теоретичної бази в руслі найновіших дослідницьких тенденцій та аналогічних процесів у творчому житті).

1. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох [Электронный ресурс] / С. С. Аверинцев. – Режим доступа : http://tortuga.angarsk.su/fb2/averis22/Kategorii_poetiki.fb2_1.html.
2. Антипова Т. Виктор Калинин как представитель Новой московской школы церковной музыки / Татьяна Антипова // Гимнология: ученые записки научного центра русской церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского. – Вып. 1 / отв. ред. И. Лозовая. – М. : Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Изд. дом “Композитор”, 2000. – С. 610–618.
3. Гарднер И. А. Предисловие и введение (история богослужебного пения русской православной церкви) [Электронный ресурс] / И. А. Гарднер // Регентское дело. – 2004. – № 1. – Режим доступа : <http://www.regentskoedelo.org/journal/2004/1/y4n1p4.pdf>.
4. Гарднер И. Система русского богослужебного пения (история богослужебного пения русской православной церкви) / И. А. Гарднер // Регентское дело. – 2004. – № 2. – С. 6–10.
5. Гарднер И. А. К вопросу о переложении церковных роспевов для хора [Электронный ресурс] / И. А. Гарднер. – Режим доступа : http://www.seminaria.ru/chsing/gardner_perelozh.pdf.
6. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1994. – 126 с.
7. Зосім О. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях : [монографія] / О. Л. Зосім. – К. : ДАККІМ, 2009. – 204 с.
8. Кліпінгер Д. Інтертекстуальність / Девід Кліпінгер // Енциклопедія постмодернізму / за ред. Чарлза Е. Вінквіста, Віктора Е. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. О. Шевченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – С. 171–172.

Современная методология позволяет существенно переосмыслить критерии исследования таких традиционных явлений, к которым принадлежит украинская богослужебно-музыкальная культура. В статье уточнен и конкретизирован ряд понятий, на которые, по научной традиции, опираются ученые при исследовании этого феномена.

Ключевые слова: украинская богослужебно-музыкальная культура, методология, критерии, стадильность, церковное пение.

Modern methodology allows to significantly reconsider the criteria for the study of such phenomena, which belonged to the Ukrainian liturgical-musical culture. In the article specified and concretized a number of concepts on which, in the scientific tradition, based scientists in the study of this phenomenon.

Key words: Ukrainian liturgical-musical culture, methodology, criteria, stadialness, church singing.

УДК 76.02;7.035

Одарка Сопко

РУКОПИСНА СПАДЩИНА ІВАНА ЮГАСЕВИЧА СЕРЕДИНИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX ст.

У статті йдеться про рукописну спадщину відомого закарпатського переписувача та мініатюриста Івана Югасевича на основі біографічних даних і прикладів зразків манускриптів з 1759 до 1812 років.

Ключові слова: Закарпаття, переписувачі, рукописна книга, Ірмологіон, мініатюри, орнаментальні заставки.

До видатних здобутків закарпатської культури належить рукописна спадщина закарпатського художника-переписувача Івана Югасевича (1741–1814). А дослідження невідомих сторінок рукописної книги XVIII–XIX століть окремих регіонів є важливим завданням сучасного мистецтвознавства.