

7. Автори: Гливинський В.В., Рудянський О.М., Сурженко С.В., Філатов В.Л., Рубінський С.О., Соколова Є.М., Урженко В.В., Кока О.А.

Tetyana Kireyeva

HISTIRIOGRAPHICS OF THE 70-th-80-th AS A NEW SPHERE OF REGIONAL INTELLIGENCE MEASURING

For the first time in the ukrainian music studies the autor implemented in the article great number of facts of regional creative activity and correctness as well as peculiarities are allocated within the sphere of measuring according to the spiritual consistency of intellectual power. Musical creativity process of regional composers artistic heritage analysis is identified as "historiographic memory of the Donbass musical art". The scientific level of ukrainian school of region's music studies is presented as 3 periods of accumulating scientific knowledge and is the part of the continuous chain of refinement.

Наталія Швець

ДЕЯКІ МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ПІЗЬНОГО СТИЛЮ

(на матеріалі творчості зарубіжних композиторів)

Для створення теоретичної моделі пізнього композиторського стилю пропонуємо розглянути цей феномен на таких основних рівнях:

- 1) концептуальному;
- 2) жанровому;
- 3) стильовому¹.

В пізній період давно сформовані зрілі художні позиції кожного композитора набувають дещо іншого відтінку. Змінюється сприйняття реалій оточуючого світу. За спиною -- тягар прожитих років, попереду -- смерть, вічність. Погляд митця спрямовується і в глибини власного ества, і за обрії всесвіту. Яскраво відчутна інтроспективність світосприйняття. за словами Р.Роллана, відповідає "насушний потреби старця сповідатися до кінця, адже пізні твори -- це справжня експедиція до центру власного я" [8, с.68, 118]. Звідси загострення суб'єктивних настроїв, перевага лірики, що втілюється безподієво, через свого роду "потік свідомості". В останніх опусах Бетховена, Мусоргського, Малера, Шостаковича ідея дієвого розв'язання драматичних колізій замінюється монологічним принципом. Діалектика буття підміняється діалектикою самоосвітнення.

Подібні серйозні зрушення на концептуальному рівні відбуваються в творчій практиці далеко не усіх композиторів, а лише тих, в яких

¹ Дану статтю присвячено дослідженню перших двох рівнів запропонованої системи. Перший став предметом дипломної роботи випускниці Львівської Державної консерваторії ім. М.Лисенка М.Бедусенко, написаної під науковим керівництвом Н.Швець в 1987 р.

образно-емоційна палітра тьмяніє, висуваючи на перший план мотиви відчаю, безвиході, трагізму, самотності, очікування смерті.

Саме з таких позицій може оцінюватися пізня спадщина Г. Малера. В "Пісні про землю", Дев'ятій симфонії, *Adagio* з Десятої композитор відмовляється від гостроконфліктного розвитку на користь самоспоглядання, усвідомлення смерті як кінцевого етапу колообігу природи. Не менш важливим, як вважає Л. Раабен, є "внутрішнє ідейно-психологічне переосмислення усіх типів образів" [7, с.50]. Міра збереження концептуального змісту зрілого періоду творчості відмінна в кожному конкретному випадку. Яскраво індивідуальний художній світ залишається незмінним, але зростає потреба психологічної деталізації. Градація проникнення в глибинні зрізи духовного життя є різною: від споглядання природи до втілення "гіпнотизуючої фауни підсвідомості" [8, с.50]. Панує світ найтонших мінливих душевних переживань, неловимих емоційних нюансів, трепетно-імпульсивних поривів або навпаки – медитативно-стійких психологічних станів. Образи спонтанно виринають з підсвідомості і миттєво щезають, зіштовхуючись з "сигналами" – відлуннями зовнішнього реального світу. Невипадково Т. Адорно вважав, що пізній стиль наближається до найінтимнішого щоденника. Р. Вагнер в останніх квартетах Бетховена чув "раптово згасаючі конвульсивні... сплески болю і радості, захоплення та жаху" і називав їх "невимовною таємницею композитора" [4, с.296].

Настрої творів пізнього періоду відрізняються особливою шляхетністю, відсутністю зовні красивого, чуттєвого, патетично-гіперболізованого. Старечі емоції мудрі, стримані, навіть дещо суворі, інтелектуалізовані. Ось як характеризує небагаточисельні пізні творіння Й.С.Баха А.Швейцер: "Мирська суєта вже не проникає крізь зашторені вікна. Вмираючий автор чує гармонію сфер; в його музиці вже немає страждання, ... все проникнуто станом просвітлення" [9, с.165]. Або: "Перед нами відкривається тихий зосереджений світ – спустошений, холодний, безбарвний, сутінковий..., він не розраджує і не розважає" [9, с.316].

Найвища ступінь інтелектуалізації емоцій вирізняє камерну лірику Й.Брамса. Поглибленню інтимних струменів протистоять елементи побутових пісенно-танцювальних жанрів, що гармонізувало образний світ пізніх творів композитора, сприяло виходу з тяжкої духовної кризи.

Лейтсферою образної системи пізнього Мусоргського також є лірика, яка набуває щоразу ширшої шкали психологічних градацій.

Відтворення глибинних процесів духовного життя, монологізація визначили поетику пізнього стилю Д.Шостаковича, передусім в камерних жанрах (квартети, сонати). Кожен новий опус стає концептуальною віхою в усвідомленні трагічної невідворотності кінця. У фокусі цих

шукань – проблема катарсису, яка розмикає замкнене коло очікування смерті. Вивільнення від суєти суєт “буденної прагматичності” (В.Бобровський) дає простір найвищій мудрості, просвітленню. Митець-мислитель, Д.Шостакович осягає Гармонію через Рацію. В цьому його подібність до Бетговена: етичний ідеал обидва композитори знаходять вольовим шляхом, через складні інтелектуальні операції.

Поруч з інсгроспективною тенденцією в образному світі пізніх творів актуалізується протилежна, екстравертна тенденція, що відображує стремління старців осмислити проблему “Людина і Всесвіт”. З глибин власного “Я” аналітичний погляд підіймається до осягнення надособистісного. “Благаю гармонії світу зовнішнього і внутрішнього”, – таким є епіграф до одного з розділів Купе “Урочистої меси” Бетговена. В злитті душі з космосом, одиничного, шохвилинного переживання з ідеальною раціональністю світобудови – таємниця гої глибини і мудрості, яку являють собою останні композиції Гайдна, Брамса, Малера, Стравинського, Шостаковича. Категорії надособистісного змісту – Бог, Всесвіт, Природа, Людство – допомагають цим художникам абстрагуватися від страху перед власною смертю. Так, наприклад, Малер трактує смерть як закономірний висновок буття, як жаданий відпочинок від страждань. Саме тому він поступово втрачає інтерес до романтичної антитези добра і зла.

Подібно до Малера пізня творчість Д.Шостаковича перебуває у філософському просторі дилеми “Життя – Смерть”. В зв’язку з цим дещо несподіваною є інтерпретація Г.Орловим ідеї Чотирнадцятої симфонії: “Не про смерть, а про нескінченну муку вмирання разом з... вмираючими та самогубцями оповідає антиреквієм передостанньої симфонії генія” [5]. Від гостроемоційного протесту (Чотирнадцята симфонія, останні квартети) до узагальнено-відчуженого вмиротворення (П’ятнадцята симфонія, вокальна сюїта на вірші Мікеланджело, Альтова соната) – такою є ідейна спрямованість прощальних опусів Шостаковича.

Під знаком пошуків універсалізму в поглядах на світ формуються концептуальні обрії пізнього періоду творчості Стравинського. Ідея стильового абсолюту спонукала композитора до осягнення надособистісного, надчасового та наднаціонального. Тематика запозичується з античної міфології, з Старого та Нового Завітів, Євангелія, сакральної символіки католицької традиції.

В психологічній атмосфері його пізніх творів переважає страждання, каяття, просвітлення, екстаз, котрі трактуються в аспекті релігійної моралі. Це – логічний наслідок властивого Стравинському естетичного та світоглядного об’єктивізму. З благородною стриманістю композитор розмірковує про колообіг життя, про фатальну невідворотність кінця, про блаженство злиття з Вічністю та Істиною.

Взаємодія протилежних концептуотворюючих тенденцій знайшла своє віддзеркалення і в своєрідній тематиці. З мотивом Смерті кореспондують мотиви Фатуму, Судного дня, Війни тощо. Важливим образним навантаженням наділяється світ Природи. Нерідко це є проявом пантеїстичного світогляду композиторів похилого віку. З точки зору натурфілософії періодичність фаз розвитку природи стає символом нескінченності буття, що вічно оновлюється. Звідси безліч як прямих аналогій – “Пори року” Гайдна, “Зимовий шлях” Шуберта, “Пісня про Землю” Малера, – так і опосередкованих, майже асоціативних співставлень – ідея кола в “Реквіємі” Стравинського, пасторально-буколічні мотиви в “Урочистій месі”, сонатах, квартетах Бетговена тощо.

Водночас природа завжди залишається джерелом естетичної насолоди, предметом любовання і втіхи, іноді переплітаючись з темою Батьківщини або ностальгійними настроями. Вони зливаються з символами Дитинства, Юності, Кохання, Добра.

Окремою образно-семантичною лінією в пізній період постає соціально-сатирична, адже полудень віку приносить з собою не лише мудрість, але й особливу гостроту, влучність оцінок, гумор, що межує з гротеском. Саме ця лінія виходить на перший план у пізнього Римського-Корсакова (опера “Золотий півнік”), по-своєму переломлюється у Яначека (опера-фарс “Засіб Макропулоса”) та Верді (опера-буффа “Фальстаф”).

І нарешті торкнемося вельми важливої сфери релігійних настроїв та символів. Явище теїзації свідомості та духовного світу людини в період старіння, як правило, не розглядається музикознавцями як самостійна проблема. Однак зростання релігійності наприкінці життя – факт незаперечний, гідний особливої уваги. Я не маю на увазі тих митців, чия глибока релігійність та вірність клерикалізму (Бах, Гайдн, Брукнер, Франк, Гуно) були обумовлені вихованням, середовищем тощо. Йдеться про тенденцію послідовного поглиблення релігійних переконань на схилі років, навіть якщо в ранній та зрілий періоди особиста віра в Бога аж ніяк не впливала на тематику, вибір жанрів тощо. В межах пізнього вікового етапу релігійність стає невід’ємною частиною художньої свідомості і навіть автономною галуззю творчої діяльності. Жанри духовної музики домінують в останні роки життя Берліоза, Гуно, Россіні, Ліста, Шумана, Стравинського. Причини перетворення світських особистостей в фанатично віруючих цілком зрозумілі. У людей з загострено чутливою психікою виникає потреба в створенні ілюзорного світу – своєрідного душевного притулку в умовах безвиході, страху перед стихійними та соціальними катаклізмами. Віра стає єдиною опорою для старої, втомленої життям людини; її схильність до філософської меди-

гації сприяє ототожненню світобудови з образом Творця. Очевидно, дається взнаки обумовлена вихованням та суспільними нормами закономірність – пов'язувати вічні етичні цінності з релігійною мораллю. Внаслідок цієї взаємозалежності релігійна тематика та канонічна система культових жанрів для більшості композиторів стають невід'ємною частиною художнього світогляду.

Тепер зупинимось на проблемі суттєвої перебудови жанрового діапазону в пізній період творчості. Першою на пам'ять приходить унікальна картина стильової еволюції І.Стравинського. В третьому ("американському") періоді в нього майже цілком пропадає інтерес до театральних та симфонічних жанрів, проте актуалізуються вокально-хорові (чим цей період принципово відрізняється від другого, але перегукується з першим). Хор, як основний носій ідеї культу в музиці, виявляється найбільш сприйнятливим "тембром" для втілення релігійного піднесення Стравинського-старця. Інструментальна жанрова галузь, хоч і продовжує розвиватися, однак, відходить на периферію.

Подібно до того, як падає творча продуктивність в цьому періоді, обмежується коло тем і образів, відбувається істотне звуження жанрової системи¹. Починає діяти тенденція поляризації: з одного боку, камерні жанри, здебільшого пов'язані з втіленням найскладніших процесів інтелектуальної діяльності, з другого боку, крупномасштабні симфонічні та кантатно-ораторіальні партитури, що претендують на глобальність проблематики. Втрачається інтерес до концертних (рідкісний виняток Б.Бартók) та театральних жанрів тобто тих, де на першому плані – поетика гри, діалогу, показу, а не переживання.

Отже, серед пріоритетних жанрових орієнтацій – камерно-інструментальна музика: сонати, ансамблі, ліричні мініатюри. Особливе місце в цьому переліку посідає квітет – осередок найглибшого філософського самопізнання "В струнному квітеті... є якась нервова сила, і ніщо не в змозі нейтралізувати її впливу – напруженого, імпульсивного, часом навіть містичного... Це вища форма музичної речитатії, здатна описати... коливання думок, аналіз та синтез ідей" [8, с.61-62]. Немоżliво висловитися краще, ніж Р.Ролтан. І справді, саме квітет став квінтесенцією пізнього стилю Бетховена, Гайдна, Бородіна, Танєєва, Шостаковича, Брамса.

Суттєву жанрову переорієнтацію демонструє пізній мистецький доробок Брамса. Якщо в зрілому періоді домінував монументальний стиль – симфонії, концерти, вокально-симфонічні твори, то на схилі ро-

¹ Зрозуміло, що дана закономірність не торкається оперних композиторів, зокрема, Верді, Вагнера, Пуччіні, Р.Штрауса. Кординальна жанрова переорієнтація в їх творчості не відбулася, однак, змінився сам підхід до вибору тематики, принципів музичної драматургії, співвідношення вокального і оркестрового рівнів тощо

ків художня інвенція композитора зосереджується лише навколо камерно-інструментальної та хорової музики. Жанровим стрижнем тут виступає група ансамблів за участю кларнета та цикли фортепіанних мініатюр.

Тенденції камернізації та монологізації торкнулися і пізньої творчості Д. Шостаковича. Співвідношення симфонічного та квартетного жанрів є таким: до 1953 року ним було написано 5 квартетів та 1 соната, проте 10 симфоній. Згодом пропорція стала дещо іншою: 10 квартетів, 2 сонати та 5 симфоній. Конкретно ж до пізнього періоду відносяться 5 квартетів, 2 сонати і лише 2 симфонії – 14-та та 15-та.

В пізньому періоді творчості Мусоргського камерні жанри також переважають над оперою. Якщо в 60-ті роки в центрі композиторських пошуків стояла проблема створення музичної драми нового типу ("Саламбо", "Женитьба", "Борис Годунов"), то в 70-ті роки – це вокальні цикли та один фортепіанний ("Без сонця", "Пісні і пляски смерті", пісні і романси на вірші О. Толстого, "Картинки з виставки"); натомість дві опери ("Хованщина" та "Сорочинський ярмарок") так і залишилися незавершеними.

Зміщення жанрових акцентів в бік камерності визначає концепцію пізнього стилю Ліста. Основною сферою концентрації творчої енергії стають численні фортепіанні мініатюри, об'єднані в невеликі цикли.

Тенденція камернізації в пізньому періоді творчості – факт незаперечний¹. В кінці XIX-го – на початку XX-го століття її можна розглядати як явище майже всеосяжне, що включає в свою орбіту пізні стилі Брамса, Ліста, Скрябіна, Франка. Це рідкісний випадок співпадіння старості солідної композиторської генерації і заходу певної історичної епохи, вичерпання її стилю.

Протилежним крилом жанрової поляризації в пізніх стилях є крупномасштабні симфонічні, вокально-симфонічні та ораторіальні твори, які дають художній простір для втілення універсальних картин світу, в орбіті яких знаходяться загальнолюдські, "вічні" проблеми. Спільною рисою цих опусів є монументалізм, фресковість штриха. Потреба в слові як "максимальній конкретизації музичної ідеї" (Г. Малер) саме в пізні періоди творчості багатьох композиторів викликала до життя вокальний варіант симфонії. Серед них – Дев'ята симфонія Бетховена, "Пісня про землю" Малера, Чотирнадцята симфонія Шостаковича.

¹ Однак немає правила без винятків. Наприклад, Барток і Стравінський змушені були покинути рідні краї в трагічний період Другої світової війни і далеко від батьківщини пережити глибоку душевну та творчу кризи. Перебуваючи на схилі років в американській еміграції, обидва композитори цілком відмовилися від лінії камерно-інструментального музикування, віддаючи перевагу доволі масштабним оркестровим та вокально-оркестровим творам, експериментуючи з їх жанровим змістом.

Зустрічним процесом є привнесення елементів симфонічного методу в кантатно-ораторіальне жанрове середовище. Звідси новаторство "Нельсон-меси" Гайдна, "Урочистої меси" Бетховена тощо.

Як рідкісний взірєць зростання експериментаторських устремлінь можна розцінювати пізній етап стильової еволюції Яначека: крім свідомої модифікації опери та оркестрової музики, розширюються жанрові обрії камерно-інструментальних та вокальних композицій.

Закономірним результатом переоцінки етичних цінностей є розквіт духовних та меморіальних жанрів. Психологічні передумови цієї тенденції вже обґрунтовувалися вище. Духовну музику починають систематично писати практично усі композитори (винятки істотно не змінюють даної ситуації). Релігійні почуття зливаються з пантеїстичним світосприйняттям. Бог стає втіленням ідеї гармонії, всепрощення, втіхи, любові. Як ж саме жанри церковної музики обираються? З католицької традиції – Меса, Реквієм, *Te Deum*, *Stabat Mater*; з протестантської – мотет, кантата, ораторія; з православної – літургія, всенощна тощо.

Однак культові жанри лише в поодиноких випадках стають основною сферою творчої діяльності в останні роки життя. Граничний вираз цієї тенденції являє собою пізній стиль Стравинського. Композитор пише майже виключно культові та меморіальні твори, більшість з яких носять ритуальний характер. В чому полягає їх індивідуальна специфіка? Ремарка "*In memoriam*" означає "на смерть" або "в пам'ять" про померлих рідних чи духовно близьких людей¹. Серед культових меморіальних жанрів – *Threni* або *Lamentatio*, що звучали в храмах під час страстної неділі, та деякі траурні служби, що входили в *Officium*. Назвемо також траурну заупокійну месу (Реквієм) і відповідні жанри російської православної традиції ("Со святыми упокой" тощо). Нарешті – це світська форма заупокійного жанру, старовинна італійська траурна пісня – *тренодія*. Більш пізнім варіантом *тренодії* є *елегія*. Створення інструментального варіанту *тренодії* належить Ф. Лісту, який неодноразово звертається до цього жанру в останні роки життя.

Композитор, в якого меморіальну жанрову сферу репрезентовано надзвичайно широко, – це Стравинський. Сам перелік його пізніх творів – Реквієм, *Introitus*, *Елегія*, *Епітафія*, *Варіації пам'яті О. Хакслі*, *Подвійний канон пам'яті Дюфай*, траурний канон пам'яті Д. Томаса, *мадрили пам'яті Дезуальдо* є яскравим свідченням зростаючого значення теми Смерті і потреби віддати шану померлим.

¹ До груп музичних епітафій відносяться опуси, що мають спеціальну посвяту: "в пам'ять про..." Згадаємо Трію Чайковського "Пам'яті великого артиста", ряд камерних творів Д. Шостаковича "Пам'яті Д. Ойстраха", "В. Ширінського" і "І. Солертинського". Цікаво, що саме в таких випадках композитори часто звертаються до жанру *елегії*.

Ще одна жанрова галузь, до якої відчують схильність композитори в старості, – це редакції або транскрипції своїх або чужих творів. Дане спостереження торкається Баха, Ліста, Гріга, Брамса, Стравинського, Рахманінова. Можна висловити припущення, що музична думка композитора ніби відчуває необхідність у зовнішній стимуляції. Творча енергія більш охоче спрямовується на інтерпретацію відомого тексту, ніби активізуючи дещо вичерпану художню інвенцію. Дослідження геронтологів підтверджують можливість саме такого пояснення: інтелект молодой людини означає здатність до постановки та реалізації складних проблем, вміння легко опановувати незнайоме, а інтелект старої людини – це скорше здатність майстерно вирішувати знайомі завдання на основі багатого життєвого та художнього досвіду. Правомірність подібного тлумачення підтверджується значним місцем жанру транскрипції в межах пізньої еволюційно-стильової фази Рахманінова. Вимушена еміграція з Росії в 1917 році зумовила нестерпно довгу зону мовчання – аж до 1926 року. І ось, що симптоматично, перші три крупні творіння американського періоду були народжені під впливом об'єктивних факторів: у автора після кризи “ще не накопичилося достатньо енергії, щоб скомпонувати щось без зовнішнього поштовху, але тяга до творення музики стає щоразу сильнішою” [6, с.131]. То були “Три російські пісні для хору та оркестру”, Варіації на тему Кореллі і на тему Паганіні. Як бачимо, в екстремальних психологічних ситуаціях проблема стилізації стає достатньо актуальною. Необхідність в текстовій або стильовій опорі на “чуже слово” стає вельми типовим явищем творчої практики багатьох композиторів похилого віку. І все ж, транскрипції та обробки не становлять домінуючого жанрового напрямку, вони – ніби маленький штрих в загальній мистецькій панорамі.

Завершуючи цей нарис, хотілося б заакцентувати: окреслені напрямки жанрової переорієнтації не є обов'язковими. Виведені нами жанри як домінуючі далеко не завжди постають саме в такому поєднанні і співвідношеннях. Йдеться лише про найбільш очевидні тенденції, що діють по-різному, але в усіх випадках приводять до модифікації жанрового арсеналу в залежності від відповідних змін в ідейно-образній сфері.

1. Бобровский В. Последнее сочинение Шостаковича // Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. композитор, 1985. – Вып. 6. – С.55-72.
2. Дегтярева Н. Поздний период творчества Густава Малера / Автореф. дис... канд искусствовед. – М., 1981. – 17 с.
3. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. – Л.: Сов композитор, 1975. – 230 с.
4. Николаева Н. Бетховен и новые стилистические явления в музыке XIX века // Бетховен. – М.: Музыка, 1971. – Вып. 1. – С.276-297
5. Орлов Г. Звено в цепи // Сов. культура. – 1989. – 4 мая

6. Протопопов В. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена // Бетховен. М.: Музыка, 1971. – Вып. 1. – С.161-250.
7. Разбен Л. Образный мир последних камерно-инструментальных сочинений Шостаковича // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1977. – Вып. 15. – С.44-54.
8. Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. – М.: Музыка, 1976. – 240 с.
9. Швейцер А. Йоганн Себастьян Бач. М.: Музыка, 1964. – 725 с.

Natalia Shwets

SOME METHODOLOGICAL ASPECTS OF STUDY OF LATE STYLE

(on a material of creativity of the foreign composers)

The paper considers singularities of late-mature style of the foreign composers XIX–XX centuries rather is figurative-theme directions and genre orientation

Дарія Лесик

РОЗВИТОК ЖАНРУ КОЛОМИЙКИ У ФОРТЕПІАННИЙ МУЗИЦІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Сьогодні на концертній естраді фортепіанна коломийка звучить вкрай рідко. В основному вона входить до педагогічного репертуару музичних закладів і трактується надто традиційно: спрощено і дешево салонно-манірно. Ця музика відсувається на другий план через сформований стереотип меншовартості та прагнення до художнього експерименту у наш час. Так виникла потреба звернутися до проблеми трактування танцювального жанру у творах західноукраїнських композиторів, окреслених назвою “коломийка”. Адже коломийка стала однією з музичних емблем нашого краю.

Провідною думкою статті буде твердження про специфічність даного жанру і про його глибинну спорідненість з природою західноукраїнського мистецтва взагалі. Ми прослідкуємо становлення та еволюцію жанру і покажемо, що в творчості західноукраїнських композиторів повністю викристалізувалися найбільш типові риси фортепіанного коломийкового письма: ладотональність, темп, розмір, особливості мелодики, ритмічного руху і фактури і т.д. Зламати стереотип виконання фортепіанних творів цього жанру, опираючись на його структурні особливості та стилєву своєрідність, показати їх чарівну нев’янучу красу, образно-інтонаційне багатство, характерну ритміку, захопити виконавця такою музикою – основна мета цієї статті.

Коломийка – явище духовної культури народу. Вона стала предметом уваги багатьох дослідників: фольклористів, філологів, культурологів, мистецтвознавців, композиторів, де, серед перших, бачимо: К.Квітку, Г.Хоткевича, Ф.Конессу, І.Франка та багатьох інших.