

багатонаціональний склад держави Сінгапур. Тепер в концертну програму включено, крім європейських, музичні твори орієнтального напрямку класичної музики.

Таким чином, інформаційно-просвітницьке співробітництво культури, педагогіки і медицини має важливе соціальне значення – звертає увагу суспільства на можливість формування особистості у пренатальному періоді, змінює ставлення до внутрішньоутробного малюка, сприяє вихованню необхідних соціальних навичок у майбутніх батьків, долучаючи їх до класичного музичного мистецтва.

Література

1. Жерновой В. Музыка до рождения. / В. Жерновой. Збірник наукових праць Кримського гуманітарного університету «Професіоналізм педагога в контексті Європейського вибору України» - Випуск 16, частина 1 – Ялта, 2010.- С.153-155.
2. Закон України про Загальнодержавну програму «Національний план дій щодо реалізації Конвенції ООН про права дитини» на період до 2016 року. – Відомості Верховної Ради України (ВВР). – № 29. – 2009. – 395 с.
3. Иванченко Г. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспектив / Г. Иванченко. – М.: Смысл, 2001. – 264 с.
4. Ильин Е. Эмоции и чувства / Е. Ильин. – СПб.: Питер, 2001. – 752 с.
5. Кэмбелл Д. Дж. Эффект Моцарта. / Д. Дж. Кэмбелл / пер с англ. Л. М. Щукин. – Мн. ООО «Попурри», 1990. – 320 с.
6. Лазарев М. Рождение до рождения / М. Лазарев. – М.: ООО «Издательский дом «Кодекс», 2009 – 303 с.
7. Тарасов Г. О психологии искусства / Г. Тарасов // Вопр. психол. – 1992. – № 1 – 2. – С. 105 – 110.
8. Филиппова Г. Материнство и основные аспекты его исследования в психологии / Г. Филиппова // Вопросы психологии. – 2001. – № 2. – С. 22–36.
9. Чичерина Н. Воспитание до рождения. Книга о пренатальном воспитании будущих и настоящих родителей. / Н. Чичерина.– М. Academia, 2007 – 100 с.
10. Barbara L. Frederickson. Cultivating positive emotions to optimize health and well-being. Prevention & Treatment. Volume 3. Article 0001a, posted March 7. – 2000. – p. 241.

УДК 378:786.2

Осока Олена

ДО ПИТАННЯ НАВЧАННЯ МУЗИЧНИХ РЕЖИСЕРІВ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

В статье «К вопросу обучения музыкальных режиссеров в классе фортепиано» рассматриваются современные методы, способствующие формированию пианистических навыков с помощью художественно-выразительных средств музыкально-драматического произведения.

Ключевые слова: опера, архитектоника, аутентичность, партитура, ремарка, репертуар, режиссерское «ухо», интонирование, педаль *sostenuto*.

The article “To a question of learning music directors in a piano class” deals with modern methods of promoting formation of pianistic skills with the help of artistic and expressive means of musical and dramatic works.

Keywords: opera, architectonics, authenticity, score, remark, stage director’s “ear”, intonation, pedal *sostenuto*.

Не є новою думка про те, що специфіка занять зі студентами різних факультетів на уроках фортепіано у вищих навчальних закладах повинна базуватися та взаємно перетинатися зі специфікою гри на основному інструменті. Спеціалізація «музичний режисер» передбачає поглиблене вивчення законів музичної драми, як наслідок, окреслює низку завдань, які необхідно спроектувати педагогу фортепіано на заняття з музичними

режисерами. Осмислення музичного твору шляхом театралізації, набуття піаністичних навичок за допомогою оперних засобів художньої виразності сприятиме виникненню інтересу у студента в процесі опанування фортепіано.

Опера являє собою органічний сплав, в якому взаємодіють і взаємно перетинаються живопис, скульптура, музика, сюжетна драма, мистецтво актора, мистецтво співака, хореографія тощо. Завдання музичного режисера полягає в найбільш повному відображенні композиторського задуму за допомогою мелодійного, ритмічного, сюжетного і драматичного багатства, відкриваючи нові можливості оперного спектаклю. З кожним днем коло обов'язків режисера поширюється. «Стрімкий розвиток життя, а слідом за ним і мистецтва, - пише А. Ефрос у статті «Штамп мій - ворог мій», вимагає від режисера небаченої раніше мудрості і в той же час жвавості думки, сміливості в пошуках нових засобів сценічної виразності» [5, с. 297]. Завдання до музичного режисера, що висуваються на сучасному рівні, вимагають від нього багатогранної обдарованості і знань, уміння бути одночасно актором, педагогом, психологом, музикантом, що володіє теорією і практикою музичного мистецтва, драматургом, істориком. Крім цього, йому необхідно мати почуття міри, смаку й такту. Багатовекторність та різноспрямованість професії в результаті повинна синтезувати докладені зусилля режисера, об'єднати їх, переплести, створити і реалізувати органічну музично-драматичну концепцію, як цього вимагає синтетичний жанр оперного мистецтва.

Робота в класі фортепіано вимагає нового підходу до навчання музичних режисерів. Процеси оновлення, зміни і розвитку музичного мистецтва закликають педагогів не тільки спиратися на класичні традиції, що склалися, а й перебувати в постійному пошуку, вивченні композиторських, виконавських, постановочних новинок у цій сфері. Педагог, пізнаючи та усвідомлюючи самостійно, повинен спрямовувати й спонукати студента до творчості. Творчість, у першу чергу, має спиратися на музично-драматургічний образ, вкладений композитором, а далі сучасне розуміння та сприйняття, яке диктує дійсність. Це стосується і фортепіанних і музично-сценічних жанрів, опрацьованих на уроках (наприклад, образ *c-moll* прелюдії з I тому ХТК Й.-С. Баха може нести атмосферу сучасного Токіо, fuga - філософські пошуки мешканця цього мегаполісу, а ось перекинувши дію «Любовного напою» Г.Доніцетті на військовий полігон або в бункер фюрера, а персонажів одягнувши в шинелі і каски, зберегти при цьому милий та наївний дух італійської мелодрами неможливо).

За влучним зауваженням Б. Покровського, «природа синтетичного мистецтва вимагає комплексного освоєння». Так, комплексно, слід підходити і в фортепіанному навчанні. Відштовхуючись від загального змісту, чільну роль у художньому цілому відіграє конструкція музичного твору або архітектоніка (термін архітектоніка складається з двох слів грецького походження: др.-греч. *ρχη* (*archi*) - головний і др.-греч. *Τεκτων* (*tekton*) - будувати, зводити, що в прямому перекладі означає «головне улаштування» (або основна будова). Поняття архітектоніки всеосяжне, означає не тільки зовнішню структуру художнього цілого, а й побудову драматургічної лінії, співвідношення частин, типи висловлювання (в опері - речитативи, сольні номери, хоріві і танцювальні сцени і т.ін.), зміну темпо-ритмів, динамічних нюансів, тональностей. Життєздатність музичної архітектоніки залежить від єдності трьох складових: композитор - виконавець - слухач. По-перше, ми зобов'язані зрозуміти і побачити авторський задум, проникнути в стиль композитора, по-друге - вибудувати «архітектурно-музичне» ціле, в якому буде видно як головні опорні балки, так і додаткові другорядні «зміцнення», без яких неможлива стійка конструкція споруди; на завершальному етапі - презентувати цей «музичний будинок» слухачеві.

Початок зведення якоїсь архітектурно-музичної будови передбачає уважне і акуратне вивчення нотного матеріалу. У репертуарі музичного режисера на уроках фортепіано основним є робота з вивчення оперних сцен. Точкою відліку має стати не клавір досліджуваної опери, а її партитура, як своєрідний рукопис музичної драми, за допомогою якого ми маємо можливість глибше осягнути задум композитора та реалізувати створений театральний образ використовуючи фортепіанні засоби. Партитура - це складний механізм, в якому переплетені сюжетна, оркестрова, вокальна, композиційна лінії. Завдання педагога та студента полягає в коректності та точності взаємодій цих напрямних. Сам композитор вводить у текст партитури не тільки репліки персонажів, тексти арій, ансамблів, хорів, а й

позначки, які потрібно використовувати музичним режисерам. Однією з таких підказок є ремарка. Ремарка - це інформація технічного та творчого порядку, переводить словесне пояснення в музичний образ, дозволяє вирішити пластику рухів, розбурхує фантазію, підказує ритм дії, допомагає визначити емоційне смислове зерно музично-сценічної драми. Ремарку слід розглядати як зашифроване послання автора, на кшталт малюнків у рукописах О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Достоевського. Загальний задум твору має народжуватися із сукупності всіх, знайдених в тексті, ремарок. Майстерність режисера полягає в тому, щоб відштовхнутися від авторського пояснення, знайти та передати задуманий композитором образ можливими музичними та драматургічними засобами.

Тандем фортепіанного та музично-сценічного мистецтва передбачає постійний процес взаємодії та взаємотрансформації засобів виразності, спрямований на досягнення певної смислової та художньої мети, а мистецтво педагога полягає в тому, щоб через органічний синтез музики, живопису, архітектури, літератури реалізувати зі студентом музично-драматургічну ідею композитора за допомогою музичного інструмента - фортепіано. Оволодіння навичками фортепіанної гри через театралізацію твору (як камерного так і оперного жанру) є головним у роботі з музичними режисерами.

Як же знайти і донести слухачеві ту рельєфність, виразність, барвистість, ефектність, колоритність виконуваної музики на фортепіано?

Базисним чинником є розвиток образно-асоціативної уяви студента, так званого режисерського «вуха» (за аналогією з режисерським «оком» у К.Станіславського), яке сприяє пошукам найбільш виразних музичних засобів за фортепіано. Первісне створення образу, який звучить всередині себе і подальша піаністична його реалізація безпосередньо пов'язана з музичною інтонацією. Інтонація, як найважливіша складова музичного процесу, багатокомпонентна. Вона синтезує в собі інтонацію епохальну, інтонацію авторську, інтонацію соціальну, інтонацію словесну, інтонацію природно-образну. Наше завдання - це пошук вузлових інтонацій, як «згустків», де сконцетрована смислова образність і здійснення цієї образності через виконавський аспект з вкрапленням емоційного компонента (у цьому зв'язку доречно звернення до транскрипцій оперних творів, які є інтонаційно-інформаційною квінтесенцією музично-сценічного твору). При виконанні оперних сцен на фортепіано процес інтонування пов'язаний з передаванням тембральної музично-образної сфери опери, оркестрової диференціації мелодики твору. Слід відзначити, що під час фортепіанних занять зі студентами різних спеціальностей, постійно проводиться паралель з їхньою основною спеціалізацією, а прийоми звуковидобування на фортепіано розглядаються як умовна трансформація техніки звуковидобування рідного інструмента. Можна порівняти клавіатуру фортепіано з уявним грифом струнно-смичкових інструментів, почути «внутрішнім вухом» характерне забарвлення і специфіку гри на духових інструментах, тоді фортепіанний звук стає уявно-трансформованим звучанням інструментів симфонічного оркестру. Можна підходити до інтонування крізь призму вокально-голосової техніки співака, тоді фортепіанне звуковидобування уявно наближається до співочої інтонації та дихання. При роботі з музичними режисерами над інтонацією необхідно враховувати техніку словесного мовлення, яка є важливою складовою музично-драматичного твору. Можна розглядати фортепіанну інтонацію як «комучичнене» слово, і через його «волохатість» уявно почути і знайти музично-мовну інтонаційну виразність («у МХАТі 2-му на репетиціях був такий прийом - волохате слово ... Практично це виглядає так: при читанні за столом, після елементарного попереднього розбору, актори прочитують кожне слово окремо, намагаючись відчутти його матеріальну природу, смак слова. Потрібно відчутти його "волохатість", фактуру, визначити, зрозуміти, що стоїть за словом» [1, с.371-372]). Музичний режисер повинен трактувати фортепіанний звук як багатокомпонентну складову, яка вбирає в себе вокальне, мовленнєве, інструментальне (оркестральне) звучання, що допоможе у досягненні музично-пластичної виразності виконуваного твору.

Якщо тема або мелодія при виконанні клавiру уособлює пластику вокалу або пластику звучання окремо взятого оркестрового інструменту, то гармонія знаходиться в тісному взаємозв'язку з образною пластикою, а саме зі скульптурною і живописною пластикою. Музична тканина гармонії (мається на увазі як гармонія, так і тональний план,

динаміка їх розвитку) стає засобом образного вираження мізансцен, візуалізацією сценічної дії, постає як драматургічний двигун музичного твору. Пластика мелодії і гармонії нерозривно пов'язана з поняттям ритму. Показники, які характеризують ритмічну пластичність - простір і час. Розміщення художніх складових у просторі, тимчасові їх коливання роблять ритмічні параметри базовими в музиці. Ритмічна пластика музично-сценічної дії синтетична, багатоконпонентна, вона несе в собі віршований ритм (драматургічна основа), ритм рухів (хореографія), ритм образотворчого мистецтва і архітектури (сценографія). Завдання музичного режисера усвідомити музику твору як простір, що звучить в індивідуально-пластичному інтонаційно-ритмічному становленні.

Наповнення тимчасового простору, створення атмосфери, так званої музичної оболонки (чи то фортепіанна п'єса чи сцена з опери), створення аури художнього цілого, прямо пов'язане з автентичністю. Автентизм, автентичне виконавство (від пізньолат. *Authenticus* - справжній, достовірний) - рух у музичному виконавстві, що ставить своїм завданням максимально коректне відтворення звучання музики минулого, відповідність сучасного виконання оригінальним, «історичним» уявленням. Якщо концерт клавесинної музики вже не викликає подиву, то поява музичних інструментів минулого (віоли да гамба, барокової скрипки, барокової віолончелі, барокового контрабаса, теорби, лютні тощо) у концертах, розширює наші звукові уявлення про музику XVI-XVIII століть. Автентичність в опері проявляється ширше, вона повинна розглядатися з позицій вивчення автентичності лібрето та історії постановок музично-драматичного твору (оперні купюри, сценографія, декорації). Велику увагу і ретельного вивчення вимагає симфонічна партитура та оркестровий склад твору. Звучання старовинних інструментів, як певних «вікових провідників» в оперній музиці, регулярно використовують композитори XIX-XX століть для посилення образності тієї чи іншої сцени (челеста у І. Стравінського в опері «Соловей», сестр у Дж. Россіні в «Севільському цирульнику», клавесин у С. Слоніського в опері «Марія Стюарт», клавесин у І. Стравінського в опері «Пригоди гульвіси»). Уміння інтерпретувати оригінальний музичний текст, знання правил і прийомів гри (штрихи, агогіка, темпи, динаміка, артикуляція і т. ін.), настройки інструментів виконуваного твору, знання історії розвитку вокального, хорового та симфонічного мистецтва, вміння розбиратися в стильовій орнаментиці сприятиме найбільш точному відтворенню та осмисленню музичного твору. З думкою про майбутні покоління, з трепетним ставленням до оригіналу зменшується ризик "втрати" культурної спадщини і, як наслідок, режисерські амбіції призведуть не до «культурної амнезії», а до якісно нового художнього «продукту» з «антикварним» наповненням. Оперний автентизм багатшаровий і цілісний. Текстові, виконавські, постановочні компоненти переплетені і взаємопов'язані, а виділити що-небудь одне видається неможливим та нелогічним.

Просторово-тимчасове наповнення художнього цілого залежить від феномена паузи. Пауза - це одне з головних постановочно-виражальних засобів у режисера і фактор організації руху, який може розширити або зупинити на деякий час дію, змінити її перебіг. Н.Метнер пише: «Завжди пам'ятати про паузи, зітхання, хоча б миттєві мовчання: без цього музика перетворюється на хаотичний шум» [3, с. 7]. Будь-яка пауза несе в собі величезну силу емоційного впливу і внутрішню драматургію, як правило впливає на загальну драматургічну концепцію. Проводячи семантичний аналіз музичних пауз, розумієш наскільки великі просторові характеристики «розриву» музичної тканини: пауза як осмислення, що несе філософський підтекст, з подальшим вирішенням драматургічних завдань; пауза як накопичення енергетики, з подальшим музичним сплеском; пауза як танення, видалення, розрядження музичного матеріалу; пауза як переворот, що вносить зміну в рух твору; пауза як логічне завершення сказаного і т. ін. У деяких сценах ми можемо спостерігати драматургічно-значну паузуальну концепцію, щодо якої буде дійство вирішально-конфліктних місць опери (наприклад: сцена листа з «Євгенія Онєгіна» П. Чайковського, 12 картина з опери «Анна Кареніна» Ю. Мейтуса). Феномен паузи в контексті музичного твору має розглядатися не як перерва в звучанні або тимчасової його зупинки, але як динамічний рух у просторі і в часі (розширення, стискання, тяжіння, розряд і т. ін.), підпорядковане драматургії.

Виконуючи оперні сцени на фортепіано, завжди інтуїтивно прагнеш акустично розсунути рамки звучання одного інструмента до симфонічного масштабу. З цієї причини не можна забувати про використання фортепіанної педалі, яка може внести колористичний і артикуляційний ефект, архітектурну цілісність, оркестрову міць і т. ін. Якщо про педалізацію, як важливу складову фортепіанної музики написана величезна кількість музичної літератури, то застосування педалі в оркестрових перекладаннях на фортепіано маловивчене. Керуючись уявним оригінальним оркестровим звучанням, ми зобов'язані використовувати всі три фортепіанні педалі, причому педаль *sostenuto* (середня) стає невід'ємною складовою, що допомагає в передаванні багаточаровості звучання симфонічного оркестру, додає відсутні акустичні і тембральні фарби (педаль *sostenuto* вкрай важлива при виконанні опер Дж. Пуччіні, К. Дебюссі, Ю. Мейтуса, С. Слонімського, В. Губаренка).

Як доповнення до процесу навчання на фортепіано, зауважу, що педагог повинен допомагати студенту розвивати досвід слухання музики, музичних вражень, слухацької культури, уявлень про емоційні стани та почуття, а також спроби їх вираження на фортепіано. Разом з тим не насаджувати свої установки, а в процесі спільного діалогу, намагатися знайти відповідне музичне та виконавське рішення. Покровський Б.А. рекомендував у «Вступі в оперну режисуру» в якості тренування для розвитку уяви режисера «підкладати» під зображення картини різну музику, шукаючи різноманітності зіставлень або погоджувати музично-емоційні образи з враженнями від навколишнього життя і природи. Робота в класі фортепіано зобов'язана продовжувати ці тренування, а саме, вибудовувати образний ряд і драматургічну концепцію, при вивченні фортепіанних творів, які не мають певного програмного підтексту, як візуальну підтримку музичних образів.

Численні завдання, які вирішуються при тій чи іншій сценічній постановці, підпорядковані загальному задуму, і здійснюються режисером дещо опосередковано. Тобто він коригує всі складові цього процесу, водночас до певної міри дистанціюючись від того, що відбувається. При фортепіанному музичному виконавстві студент музично-режисерського факультету нібито зсередини бачить специфіку всього музичного дійства, будучи одночасно і режисером і виконавцем. Він проникає в музичну тканину твору, відчуваючи між тим зв'язок зі сценічним рухом, жестом, словом, мізансценою, підпорядковує все виразні засоби та реалізує їх у багатоярусній, архітектонічній композиції, будучи при цьому її будівельником (подібно героям опери Б. Бріттена «Давайте створимо оперу»).

Можливості в організації роботи та виборі репертуару невичерпні. Крім класичної дворучної фортепіанної спадщини, ми сьогодні маємо можливість вивчати не тільки музично-сценічні постановки, які здійснюються на наших оперних сценах, а й звертатися до західних, маловідомих для нас опер, користуватися ресурсами численних електронних бібліотек. Студентам музично-режисерського факультету будуть корисні і цікаві сюжетно-барвисті твори, в яких можливо побудувати та відтворити музичну драматургію твору, фортепіанного чи оперного жанру тощо. Величезну користь принесе вивчення ансамблевих творів для чотириручного виконання (це не тільки переклад симфонічних і оперних увертюр, а й звернення до оперних транскрипцій), які розвинули образно-просторове мислення студента, його слухання, ансамблеве узгодження і т. ін.

Темп життя з його внутрішніми ритмами, прискорюючись з кожним прожитим днем, несе яскраву подієву насиченість. Всесвітнє прагнення до постановки повномасштабних сценічних дійств надихає режисерів-постановників на пошук нових сучасних засобів виразності, на оновлення оперних традицій, на створення нових прийомів гри в опері. Креативність сучасних режисерів проявляється в нових підходах просторово - драматургічних рішень традиційних оперних постановок (як, наприклад, дія опери Джузеппе Верді «Травіата» перемістилася з паризької розкоші в повсякденну реальність Цюрихського залізничного вокзалу). Нові сучасні досягнення в сфері комп'ютерних технологій проростають все глибше в різні жанри мистецтва: в оперно-сценічні постановки (інтернет-опера «Free Will»), у мистецтво скульптури (відеоскульптури Тоні Оуслера), у фортепіанне мистецтво (розробка відеопластичного аспекту інтонування у фортепіанному виконавстві).

Головне, щоб всі сучасно-модернізовані виражально-художні засоби були підпорядковані авторським композиторським задумам, і піднімаючись на більш сучасний рівень реалізації, несли гуманістичні та просвітницькі ідеї мистецтва для всього людства.

Література

1. Голубовский Б. Шаг в профессию: Учебное пособие. – М., Рос. Университет театрального искусства – ГИТИС, 2011. – 392 с.
2. Лемешев С. Я. Путь к искусству. - 2-е изд., послесловие Е. Грошевой. - М.: Искусство, 1974. - 384 с. с ил.
3. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек / Сост. М.А.Гурвич, Л.Г. Лукомский.- М.: Музыка, 2011.- 72 с.
4. Покровский Б. А. Введение в оперную режиссуру: Учебное пособие по курсу «Режиссура музыкального театра». – ГИТИС, 1985. – 74 с.
5. Эфрос А. Штамп мой – враг мой // Режиссерское искусство сегодня: Сб. ст./ А.Эфрос. – М.: Искусство, 1962. – С. 282-297.

УДК 780.616.432 (477) «193»

Зимогляд Н.Ю.

УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ

Рассматриваются проблемы теории и практики фортепианной педагогики, методики и исполнительства педагогов-пианистов Киевской, Одесской и Харьковской консерватории первой половины ХХ в. в контексте развития пианистической культуры Украины. В статье дан анализ педагогического и исполнительского творчества К. Михайлова, А. Луфера, М. Рыбицкой, Б. Рейгвальд, М. Старковой, Н. Ландесман, Б. Скловского, М. Хазановского – ведущих профессоров-музыкантов.

Ключевые слова: фортепианная педагогика, выдающиеся музыканты-педагоги.

The problems of the theory and practice of piano pedagogy, methodology and performing teachers, pianists Kiev, Odessa and Kharkov Conservatory first half of the twentieth century. in the context of piano culture of Ukraine. The paper analyzes the teaching and performing art K. Mikhailov, A. Lufarov, M. Rybicki, B. Reygbald, M. Starkova, H. Landesman, B. Sklovsky, M. Hazanovskogo - leading professors of music.

Keywords: piano pedagogy, outstanding musicians, teachers.

Сучасний етап розвитку української піаністичної культури характеризувався поглибленою увагою до вивчення і аналізу творчості педагогів-піаністів різних регіонів України, які внесли вагомий внесок у фортепіанну педагогіку та виконавство. Історія піаністичної культури України багата на такі імена, як В. Пухальський, Г. Беклемишев, Ф. Blumenфельд, Г. Нейгауз, які працювали на початку ХХ століття. Покоління педагогів-піаністів середини ХХ століття прийняло естафету з рук корифеїв української фортепіанної школи і сприяло подальшому її розвитку. Але якщо творчість В. Пухальського, Г. Беклемишева, та Ф. Blumenфельда стала предметом вивчення численних дослідників, то творчість педагогів, котрі прийшли їм на зміну, ще належить вивчати і аналізувати в історично-музикознавчому, педагогічному, методичному і виконавському аспектах.

Враховуючи недостатність вивчення цих питань, у статті представлено аналіз педагогічної, методичної та виконавської діяльності педагогів-піаністів Київської, Одеської і Харківської консерваторій першої половини ХХ століття в контексті розвитку піаністичної культури України.

У загальному плані проблеми фортепіанної педагогіки та виконавства педагогів - піаністів Київської, Одеської і Харківської консерваторій розглядалися в роботах Ж. Хурсиної, Е. Дагилайської, Н. Гуральник, А. Рум'янцевої, О. Кононової.