

ЗВУЧАЩИЕ МИРЫ ВНУТРЕННЕГО

О звуко-музыкальной концепции Андрея Тарковского

Андрей Тарковский, в одиннадцать лет посещавший музыкальную школу, продемонстрировал исключительную роль музыки и звука в своем творчестве уже в дипломном фильме «Каток и скрипка» (1961): в духе Э.Т.А.Гофмана, который был близок Тарковскому в течение всей жизни, здесь встречаются мир прагматики и воплощенные творческие фантазии мальчика-скрипача¹. Тарковский, который в последние годы жизни не мог провести «ни единого дня без Баха», признавался Эдуарду Артемьеву, композитору его фильмов «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974) и «Сталкер» (1979), что изначально он хотел стать собственно дирижером, так как это была его «постоянная мечта—упорядочить и организовать хаос»: музыка была для этого мастера новаторского киноискусства решающей парадигмой, которая определяла для него и визуальную композицию. Звуки в фильмах Тарковского никогда не были только иллюстративным «дополнением», но всегда находились в непосредственных, комплексных отношениях с изображением, с которым они составляют аудиовизуальное единство: фильмы Тарковского в конечном итоге произведения «аудиовизуальной музыки», в которой ритм является решающим смыслообразующим фактором. В «Запечатленном времени», его «Мыслях об искусстве, эстетике и поэтике кинематографа» Тарковский утверждает: «Кинематограф и музыку я отношу к непосредственным искусствам, не нуждающимся в опосредованном языке. Это фундаментальное, определяющее свойство роднит музыку и кинематограф»².

Конечно, он идет еще дальше: «Хочу еще раз подчеркнуть, что вслед за музыкой кино еще одно искусство, оперирующее реальностью»³. Интерпретации Тарковского, которые оперируют беспомощным и смутным ключевым словом «духовность», упускают из вида, что трансцендентное, по Тарковскому, всегда коренится в конкретном, аутентично-реальном.

Программно на это указывает уже само название его «Мыслей об искусстве, эстетике и поэтике кинематографа»: трудное для перевода оригинальное название «Запечатленное время» имеет двойное значение: то, что конкретно зафиксировано на киноплёнке, действительно удержанное время, и время, запечатленное с апокалипсической тайной. Оба из них необходимы; аутентичное и трансцендентное, они взаимно обуславливают друг друга.

Концепция Тарковского в этом близка пониманию духовности религиозным философом и мистиком Майстером Экхартом, для которого реальность представлялась иконой, превысившим само себя, самоизгнанным измерением: мир конкретно-реального—окно во внутреннюю действительность внешнего мира, которое открывается только медитативно напряжен-

ному взгляду и слуху. И только так становится доступной связь аутентичного и трансцендентного, реального и воображаемого, посюстороннего и потустороннего.

Именно эта медитативная напряженность составляет фундаментальное отличие фильмов Тарковского от киноэйнстрима с его необдуманно-беглым монтажом и оглушительным звуковым хаосом: только она способна раскрыть окно между внутренней и внешней реальностью. В этом смысле Тарковский устанавливает еще одну важную связь с азиатской, «таоистской» музыкой: «Восток был ближе к Истине, чем Запад. Но западная цивилизация съела Восток своими материальными претензиями к жизни. Сравните восточную и западную музыку. Запад кричит: Это я! Смотрите на меня! Послушайте, как я страдаю, как я люблю! Как я несчастлив, как я суетлив! Я! Мое! Мне! Меня! Восток ни слова о самом себе! Полное растворение в Боге, Природе, Времени. Найти себя во всем! Скрыть в себе все! Таоистская музыка-Китай за 600 лет до Рождества Христова»⁴.

Метафизический пафос этих цитат не должен отвлечь от самого главного—от аспекта медитативного погружения в реальность. Концентрация Тарковского на подлинном со временем радикализуется и все возрастает—как в области изображения, так и в области звука: покрупно он движется к этому все дальше, так что, в конце концов, неинсценированное документальное длительное наблюдение называется своим идеалом: «Идеальным кинематографом мне представляется хроника: в ней я вижу не способ съемки, а способ восстановления, воссоздания жизни <...> Идеальный случай работы над фильмом рисуется мне следующим образом. Автор берет миллионы метров пленки, на которой последовательно, секунда за секундой, день за днем и год за годом прослежена и зафиксирована жизнь человека от рождения до самой смерти <...>»⁵.

С такими радикальными выводами он, наконец, высказывает желание заменить в идеальном фильме музыку оркестровкой оригинальных шумов и звуков: «Главная моя идея состоит в том, что мир так прекрасно звучит сам по себе, что если бы мы научились должным образом его слышать, то музыка не понадобилась бы кино вообще». Или, как это называется в другом месте: «Музыка для меня в отношении к кинематографу в любом случае—это естественная часть звучащего мира, часть человеческой жизни. Хотя вполне возможно, что в звуковом фильме, решенном теоретически-последовательно, музыке вообще не останется места—ее вытеснят все более интересно осмысленные кинематографом шумы, чего я и добивался в двух последних своих работах—“Сталкере” и “Ностальгии”. Мне кажется, для того, чтобы заставить зазвучать кинематографический образ по-настоящему полно и объемно, целесообразно отказаться от музыки. Ведь если говорить строго, то мир, трансформированный кинематографом, и мир, трансформированный музыкой,—это параллельные миры, находящиеся в конфликте. По-настоящему организованный в фильме звучащий мир по сути своей музыкален—это и есть настоящая кинематографическая музыка»⁶.

Естественно, выражение Тарковского «оркестровка оригинальных шумов и звуков» не означает воспроизведение неорганизованного хаоса «натуралистически точно звучащего мира»: «В кино это невозможно даже себе

вообразить: это значит, что должно смешаться все, если зафиксированное в кадре получит свое звуковое выражение: шаги, шум, обрывки слов, ветер, собачий лай, петушиные крики и т.д. <...> Но эта какофония обозначала бы, что фильм вообще лишен какого бы то ни было звукового решения»⁷. С указанием на то, что «родственным по духу кинохудожником» Тарковский ощущает Ингмара Бергмана, он настаивает на принципе отбора, выделения звука, гиперболизации, собственной авторской «звуковой выразительности».

Характерной цезурой отмечен поворот Тарковского от композитора Вячеслава Овчинникова, который разрабатывал «оркестрово-фиктивную» музыку для фильмов «Каток и скрипка» (1961), «Иваново детство» (1962) и «Андрей Рублев» (1964–1966) к Эдуарду Артемьеву, которому он еще на стадии концептуального плана «Соляриса» (1971/72) сказал, «что музыка как таковая ему вообще не понадобится в фильме, и задача в большей степени состоит в организации естественных шумов, в их синтезаторной обработке, в звуковом обогащении шумов при помощи какого-либо музыкального материала, который придает им ярко выраженную индивидуальность, специфику и эмоциональную выразительность»⁸. Этой линии Тарковский следовал также и в «Зеркале»: «В “Зеркале” с композитором Артемьевым в отдельных сценах мы использовали электронную музыку. Я думаю, что ее возможности в применении к кинематографу очень велики. Мы хотели приблизить ее звучание к опозитизированному земному эхо, шорохам, вздохам. Оно должно было выражать условность реальности и в то же время точно воспроизвести определенные душевные состояния, звучание внутренней жизни. Электронная музыка умирает в тот момент, когда мы слышим, что она именно электронная, то есть, понимаем, как она сконструирована. Артемьев добивался нужного звучания очень сложными путями. Электронная музыка должна быть очищена от “химического” своего происхождения, чтобы иметь возможность восприниматься как органическое звучание мира. А инструментальная музыка настолько самостоятельна как искусство, что ей гораздо труднее раствориться в фильме, стать его органической частью.

Так что применение ее—по существу всегда компромисс, ибо оно всегда иллюстративно. К тому же электронная музыка обладает способностью растворения в звуке. Она может скрываться за шумами и казаться чем-то неопределенным: голосом природы, неясных чувств... Она может быть похожа и на человеческое дыхание...»⁹

То же, наверняка, можно услышать в «Солярисе» в отношении всех вариаций на «Прелюдию фа-минор» Иоганна Себастьяна Баха: радикальность идеала Тарковского соблюдается как в этом, так и в остальных фильмах одного концептуального плана. Требование подлинного звука и одновременно уникальной авторской звуковыразительности в этой концепции создает очень специфические субъектно-объектные отношения, в которых визуальная, равно как и звуковая конкретика, всегда тесно связана с авторским индивидуальным опытом: на съемках радикально автобиографического «Зеркала» Тарковский настаивал на детально точной реконструкции разрушенного дома его детства: реанимация, которая в фильме есть прямо

обращенное «дежа вю»-событие (Игнат, сын автора-рассказчика, говорит: «Для меня все так, будто все уже было») — существенный базис поэтического аутентизма Тарковского, способ открытия реальности и поэтического воображения внутри друг друга. Это считается взаимопроникновением видимого мира и поэтически-безграничного воображения этой видимой конкретики (которой всегда принадлежат даже сны и кошмары). Но то же и для «языка» реальных вещей и элементов — таким образом, и для всего космоса шумов и оригинальных звуков. Им также посвящено повышенное «субъективно-аутентичное внимание» Тарковского. Так они вводятся в действие через потерю собственной функции. Частые лейтмотивы, звучащие трагически, или, соответственно, сновидчески, — порыв ветра, предвещающий нечто, или бой часов, как в далеком детстве.

После «Иванова детства» проект «Андрея Рублева» был заморожен, и Тарковский ухватился за возможность постановки на радио рассказа Уильяма Фолкнера «Поворот» в такой манере, чтобы не варьировать еще раз основную тему «Иванова детства», но вместе с композитором Вячеславом Овчинниковым использовать радиостудию в качестве «экспериментальной лаборатории» для звуковых проб к их следующему фильму. В радиопьесе «Полный поворот кругом» (1964), которая после единственной в советское время передачи «для очистки совести» (после полуночи и только для слушателей трансуральского региона) легла на печально известную «полку»¹⁰, доминирует еще, правда, недвусмысленный инструментально-оркестровый «fiction». Но уже здесь резко выделяется нечто от столь близкой Тарковскому «оркестровки оригинальных шумов» — и уже на этой ранней стадии, с самого начала отсылает к той субъективно-авторской выразительности аутентичного, которая была для Тарковского программной и неперменной.

Историк радио Александр Шерель вспоминает, что Андрей Тарковский во время этой радиопостановки категорически отказался прибегать к коробкам с пленкой, «звукоконсервам» из фондов радио, и вместо этого с тяжелым магнитофоном «Репортер» отправился в путешествие на Балтийское море от Юрмалы до Риги, чтобы — как он сам сказал — записать там «его собственные» крики чаек — итак, звуки, которые отзываются в нем самом, с которыми он может установить эмоциональные связи. Они и были для него «подлинным звучанием его внутреннего».

Решающей является также аура конкретного изображения и звука. Это так хотя бы потому, что внутреннее измерение видимого и слышимого всегда принадлежит миру *памяти*, который художник оживляет своими субъективными творческими возможностями. В связи с этим примечательно, как Тарковскому близко отношение японцев к старым, использованным вещам: «...считается, что время само по себе способствует выявлению сущности вещей. Поэтому японцы видят особое очарование в следах возраста. Их привлекает потемневший цвет старого дерева, замшелость камня или даже обтрепанность — следы многих рук, прикасавшихся к краю картины. Вот эти черты древности именуются словом “саба”, что буквально означает ржавчина. Саба, стало быть, — это неподдельная ржавость, прелесть старины, печать времени (патина)»¹¹.

«Патина времени», время памяти субъективного и коллективного бессознательного должны «реанимировать» изображение и звук в фильме, которые снова и снова стремятся к амбивалентному впечатлению—к открытию конкретно-реального именно во внутреннем, поэтическом, воображаемом и трансцендентном. Тарковский знает, «что кинообраз может воплощаться только в фактических натуральных формах видимой и слышимой жизни»¹², но программно и резко удаляется от лишь воспроизводящего реальность мимесиса.

Решающим становится ритм, «поток образов», полифоническая композиция: порывы ветра, клубящийся туман, по-разному шумящая «музыка дождя»—часто цитируемые характеристики фильмов Тарковского—не только звучащие лейтмотивные элементы, но также тщательно оформленные визуальные интонации, несущие элементы аудиовизуальной полифонии.

Кинематографическая реанимация субъективно-чувственного времени памяти происходит и образно, и на уровне звука как ритмико-синтаксическое структурирование, которое между реально-конкретным и поэтически-трансцендентным создает меняющийся смысл. Она не «отчуждает», таким образом, слышимые и видимые образы и звуки в фильме до не более чем рационально объяснимых знаков и символов, но много более духовно-поэтически увеличивает и трансцендирует их в своей непосредственной конкретике: «через ощущение времени, через *ритм* режиссер проявляет свою индивидуальность. <...> Ритм не придумывается, не конструируется произвольными, чисто умозрительными способами. Ритм в фильме возникает органично, в соответствии с имманентно присущим режиссеру ощущением времени, в соответствии с его “поисками времени”»¹³.

Ритм здесь понимается как манифестация авторского «поиска времени», и в этом он связан с важнейшей целью Тарковского—оживлением времени памяти, с надеждой связать друг с другом субъект и объект, действительность и воображение, внешнюю и внутреннюю реальность, аутентичную конкретность и трансцендентность. Не случайно Тарковский дал своим «Мыслям об искусстве, эстетике и поэтике кинематографа» название с уже упоминавшимся двойным—кинетехническим и метафизическим—смыслом. Не случайно третью главу, посвященную времени, предваряет цитата из «Бесов» Достоевского о запечатлевании/исчезновении времени, о котором сообщает ангел Апокалипсиса, —она снова отсылает и подчеркивает в остальном компонент конкретного, документально-аутентичного фиксирования реального времени: кинематографическая фиксация времени—путь, открывающий дверь во время внутреннее.

Хотя работа в кино для Тарковского—«моделирование времени»¹⁴, «вятие из времени»¹⁵, в некотором исключительном, принципиальном, программном смысле, он пояснял также: «я не имею в виду линейное время, означающее возможность успеть что-то сделать, совершить какой-то поступок»¹⁶. По этой причине для него кинематографическое время впервые конструируется не на монтажном столе, а, скорее, на съемочной площадке, где режиссер схватывает при помощи пленки настоящую ауру времени, где есть «внутренние, нравственные, имманентно присущие самому времени

качества»¹⁷, которые записываются на пленку: «иногда время, запечатленное в кадре, диктует режиссеру тот или иной принцип монтажа. <...> Эту консистенцию времени, протекающего в кадре, его напряженность или, наоборот, “разжиженность” — назовем, ну, что ли, *давлением времени* в кадре. Тогда *монтаж явится способом соединения кусков с учетом давления в них времени*»¹⁸. Далее Тарковский пишет: «Кинообраз возникает во время съемок и существует *внутри* кадра. Поэтому именно в процессе съемок я слежу за течением времени в кадре, стараясь точно его воспроизводить и фиксировать»¹⁹. Возникшие во время монтажа «Зеркала» проблемы Тарковский объяснял тем, что здесь «соединение частей зависело от *внутреннего состояния* материала. <...> В “Зеркале” сочленилось само время, протекающее в кадре»²⁰.

«Запечатленное время», время имманентных отношений внутреннего и внешнего, аутентичного и поэтического, реального и трансцендентного, не создается вычислениями монтажеров, а интуитивно-авторски фиксируется камерой режиссера. Время для Тарковского — «это состояние. Пламя, в котором живет саламандра человеческой души»²¹. Такая концепция — это, конечно, программный отказ от аналитического духа «модерна», монтажного кино авангарда и от всяческих объяснений²². Одновременно это некое сближение с позициями немецкого романтизма и русского религиозно-философского символизма; оно означает, прежде всего, заметную дистанцию от вульгарно-материального понимания реальности, что косвенно цитирует отношение Майстера Экхарта к реальности как к иконе, как к чему-то, что в конкретном видимом мире открывается медитативному напряженному взгляду на конкретный видимый мир, в раскрытое окно во внутреннюю действительность внешней реальности.

Когда «поиски времени» Тарковского как поиск «внутренне-душевного» настойчиво связывают с документальной аутентичной вещественностью и искусственно произведенными шумами «натуралистически точно звучащего мира»²³, «духовность» таким же образом объединяют с чувственно различимым, с физической конкретикой, тогда режиссер удаляется на программную дистанцию от аллегорической символики: «Меня часто спрашивали, что такое “зона”, что она собою символизирует, и высказывались немыслимые догадки. Я прихожу в состояние бешенства и отчаяния, слыша такие вопросы. “Зона”, как и все в моих фильмах, ничего собою не символизирует: “зона” это “зона”»²⁴.

Тисненый временем — прошлым, настоящим и предвосхищаемым будущим — мир физически ощутимого потому не столь важен для Тарковского, что он, будучи кинематографистом, должен работать в конечном итоге с конкретным изобразительным и звуковым материалом. За этими словами стоит намного больше, в частности, то чувственное представление вещественного, согласно которому следы «роста и старения» ищут в материальных вещах.

Тарковского вдохновляют те предметы, на которых остались следы целых поколений, которые ими пользовались. Значит, это конкретные осязаемые свидетельства прошедшего, но не утраченного времени, которое поддается восстановлению. Здесь Тарковский приближается к основопо-

лагающим позициям сюрреалистов, с которыми он внутренне враждовал, пожалуй, от недостатка знания.

Почти то же в теории и практике чешского аниматора Яна Шванкмайера, который в своих коллажах и тактильных объектах материализует связь осязания и воображения, убежденный в том, что вещи часто намного живее, чем люди с окаменевшей фантазией²⁵.

В волшебство «саба» вещи вложено, без сомнения, исключительное внимание к коллективным архетипам, коллективной памяти. В центре, по Тарковскому, конечно, находится стимулируемая индивидуальная работа памяти, в которой участвуют все, кто образует «контекст» его крайне самоориентированного «Зеркала», в том числе многие коллеги—от его прежнего оператора Вадима Юсова и композитора Вячеслава Овчинникова до ключевого режиссера «оттепели» Марлена Хуциева: «Время—условие существования нашего “Я” <...> Время и память растворены друг в друге—они как две стороны одной и той же медали. <...> Человек же, лишенный памяти, оказывается в плену некоего иллюзорного существования —выпадая из времени, он не способен ухватить свою собственную связь с внешним миром»²⁶.

«Время памяти» Тарковский напрямую связывает с конкретной вещественностью: во время съемок «Зеркала», этого фильма-поиска собственных корней и самостановления, он настаивал, как уже упоминалось, на реконструкции дома его детства, точной до мельчайших деталей и цветущего перед ним гречишного поля в исконном месте: ему нужна была эта детально-подлинная реконструкция как «реанимация» эмоционального времени его детства, как совершенно личное «дежа вю», и он испытал настоящий восторг, что это восстановленное место сорокалетней давности, вернувшееся в настоящее время, восприняла и его мать также: «Когда затем мы привезли туда мою мать, чья молодость прошла в *этом* месте, в этом доме, то реакция ее в момент, когда она его увидела, превзошла все мои самые смелые ожидания. Она словно пережила возвращение в свое прошлое. Тогда я понял, что мы на правильном пути—дом вызвал в ней те самые чувства, которые и предполагалось выразить в картине...»²⁷

По ту сторону конкретных вещей и звуков время памяти обладает одновременно глубоким субъективно-индивидуальным, равно как и интерсубъективно-всеохватным измерением, где Тарковский работал с «found footage»; в «Зеркале» он использует не просто какие-то хроникальные материалы: «Мне пришлось посмотреть много тысяч метров пленки, прежде чем я натолкнулся на военные документальные кадры перехода Советской Армии через Сиваш, которые меня буквально ошеломили»²⁸. Это был не просто способ съемки военной хроники, но нечто такое, в чем был нерв самого Тарковского, чей непостановочный подлинный ритм вместе с ритмом «Зеркала» снова и снова лейтмотивно обращает к травматической праситуации окружения: «Когда на экране передо мной, точно из небытия, возникли люди, измученные непосильным, нечеловеческим трудом, страшной и трагической судьбой, то мне стало совершенно ясно, что этот эпизод не может не стать самым центром, самой сутью—нервом и сердцем нашей картины, начинавшейся всего-навсего как интимное лирическое воспоминание»²⁹.

Изображение и звук конкретной реальности становятся носителями времени памяти, когда они, по ту сторону логически-измеримого, воспринимаются непосредственно как картины и звуки «одушевленной природы». Только так можно оставить эхо в «душе», в эмоциональном и духовном внутреннем мире человека и родственных ему по духу людей.

Решающим для этого «дежа вю» является, в первую очередь, интенсивность чувственного внимания—раскрытое ухо и ищущий взгляд, которые Тарковский в своей радикальной аскезе снова и снова с медитативным покоем направляет от слепо мчащегося мэйнстрима к дождливым и пасмурным пейзажам—к оборотной стороне «экшна» во внутренне движущемся образе с тайной запечатленного времени.

«Motion is emotion»: «Звучащие миры внутреннего»—как звуковые, так и визуальные—создаются и оживляются ритмом: для Тарковского важно, что ритм возникает органически, «что время в кадре должно течь независимо и достойно», хотя и соответствовать его собственному восприятию жизни и «поискам времени»: «...свою профессиональную задачу я усматриваю в том, чтобы создать свой, индивидуальный поток времени, передать в кадре свое ощущение его движения—от ленивого и сонного до мятущегося и стремительного»³⁰.

Также когда Тарковский здесь подчеркивает собственное индивидуальное ощущение времени, он при этом всегда стремится (сравните с уже цитированной радостью эмоционального «возвращения» матери в «восстановленный» дом ее юности, который в то же время был домом детства Тарковского) к интерсубъективной созвучности «родственных душ».

В заключение: безусловная аутентичность субъективного времени памяти была для Тарковского предпосылкой запечатленного времени в космическом и трансцендентном смысле, единством конечного и бесконечного времени.

1. Сравн.: Hans-Joachim Schlegel: *Katok i skripka*.—In: Peter W.Jansen/Wolfram Schutte (Hrsg.): *Andrej Tarkovskij*. München/Wien: Carl Hanser 1987, S. 82ff.

2. А.Тарковский. Архивы, документы, воспоминания.—М.: «Эксмо-пресс», 2002, с. 296.

3. Там же, с. 203.

4. Там же, с. 348.

5. Там же, с. 165.

6. Там же, с. 277.

7. Там же, с. 278.

8. Сравн. текст Эдуарда Артемьева в кн: *Мир и фильмы Андрея Тарковского*.—М.: Искусство, 1991; Туровская М.И. *Семь с половиной, или фильмы Андрея Тарковского*. М.: Искусство 1991; О Тарковском. Воспоминания в двух книгах. М.: Дедалус, 2002.

9. А.Тарковский. Архивы, документы, воспоминания, с. 280.

10. Единственная «мировая премьера» этой радиопостановки была со звуковыми немецкими «субтитрами» (перевод: Х-И.Шлегель) в передаче радио «Sudwestfunks» (Баден-Баден) 6.12.1990.

11. А.Тарковский. Архивы, документы, воспоминания, с. 157.

12. Там же, с. 172.
13. Там же, с. 232.
14. Там же, с. 163.
15. Там же, с. 234.
16. Там же, с. 155.
17. Там же, с. 156.
18. Там же, с. 228.
19. Там же, с. 225.
20. Там же, с. 227.
21. Там же, с. 156.
22. Vgl.: H. - J. Schlegel. Der antiavantgardistische Avantgardist.—In: Jansen/Schutte (Hg.): Andrej Tarkowskij. München, Wien: 1987, S. 23ff.
23. Ibid., S. 185. (Сравн. к тому же воспоминания композитора Эдуарда Артемьева в кн.: Мир и фильмы Андрея Тарковского, с. 364).
24. А.Тарковский. Запечатленное время, с. 319.
25. Сравн. к тому же: J.Svankmajer's Interview in «Film a doba» (Prag), Mai 1982 (dt. in: Bericht der 28. Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen 1982, S. 93ff. J.Svankmajer: Hmat a imaginace («Tastsinn und Imagination»). Prag 1994 und H.-J.Schlegel (ed.): Subversionen des Surrealen im mittel- und osteuropaischen Film. Frankfurt/Main: Deutsches Filminstitut 2003, S.16ff.
26. А.Тарковский. Архивы, документы, воспоминания, с. 155.
27. Там же, с. 247.
28. Там же, с. 243.
29. Там же, с. 243.
30. Там же, с. 233.

(Erschienen in: Hartmut Krones /Hrsg./: «Buhne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts». Wien, Köln, Weimar Bohlau 2003 (Wien modern 3. Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis), S. 219ff)

Перевод с немецкого **Татьяны Ильиченко**
