Глава первая

ПИАОСТ-КОНЦЕРТМЕЙСГЕР?ЧЕМУ ДОЛЖЕН НАУЧИТЬСЯ

Научиться хорошо аккомпанировать не менее трудно, чем н учиться хорошо играть на рояле. Специфика сольноЙ и аккомпан аторской деятельности столь различна, что не трудно назвать гих солистов.пианистов, весьма крупных концертантбв, почти н владеющих искусством аккомпанемента, и, наоборот, пианисто прославившихся именно высоким мастерством и художественны уровнем аккомпанемента, однако абсолютно не проявивших себ в амплуа солиста. Естественно, не следует заранее дифференциро вать эти две области: прежде всего нужно научиться хорошо деть роялем. Интерес к ансамблевой игре, в частности к аккомпа нементу, проявляется обычно несколько позже, когда молодо пианист уже почти сформировался как музыкант, когда потреб ность в расширении масштабов исполнительства и в обогащени исполнительской палитры приводит к стремлению освоить новы жанр - камерное музицирование с певцом или инструмен талистом.

однако нередко развитие пианиста надолго задерживается в рамках сольного виртуозничанья, и это обстоятельство приводит к тому, что педагогам концертмейстерских классов приходится часто иметь дело с пианистами весьма подвинутыми, но, к сожале• нию, мало представляющими себе законы и особенности аккомпа• уемента как одной из форм ансамбля.

25А Следует особо подчеркнуть: плохой пианист никогда не смо•  жет стать хорошим аккомпаниатором, впрочем и не всякий хоро• ший пианист достигнет больших результатов в аккомпанемент% пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, пока неразовь• ет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимов действие между партией солиста и партией аккомпанемента Вспоминаются слова одного из крупнейших педагогов

Николаевны Бариновой, профессора Ленинградской коърерваТ0•— Марии  рии: ”Влияющий на успех солиста аккомпаниатор должей быть не ниже солиста по талантливости. > Деятельность аккомпаниа• тора вовсе не является менее достойной, чем деятельность эстрад ного пианиста. Талант пианиста, если таковой есть, выразитВ ярко и в аккомпаниаторе, если же таланта нет, то и эстрада



ниста не спасет”1 . Думаю, это следовало бы почаще повторять нашим молодым пианистам, слабо представляющим себе, зачем их учат искусству аккомхтанемента.

Итак, чему должен научиться пианист-концертмейстер? Помню, этими словами мой коллега Л. М, Живов озаглавил одно из моих выступлений в Музыкальном училище при Московской консерватории. Аудитории, состоящей в основном из учащихся, пришлось долго перечислять те многочисленные навыки, которым должен обладать концертмейстер. Уверен, что педагоги училища неоднократно посвящали своих воспитанников в специфику концертмейстерской профессии, однако некоторые молодые пианисты слушали все это с любопытством и некоторой долей удивления, даже недоверия: неужели так много нужно уметь?

да, много! Очень много... Остановимся на основных, наиболее важных моментах.

Пианисту-солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности. Концертмейстеру же приходится п р и сп о са б л и в ать свое видение музыки к исполнительской манере солиста. Заметим: еще труднее при этом сохранить свой индивидуальный облик — ведь насилие не может привести к твор- ческим результатам. А результат необходим; слушатель ждет от исполнителей воплощения е д и н о г о замысла: содержательного и убедительного. Следовательно, нужно выработать особую чуткость, уважение, такт по отношению к намерениям партнера, но при этом быть ”музыкальнь:м лоцманом” — уметь провести ”исполнительский корабль” сквозь все возможные рифы и донести до слушателя единую концепцию произведения.

Солист-пианист выносит на эстраду давно разученное произведение. Его исполнение обладает значительной технической прочностью, план исполнения проверен многократными повторениями в период домашних занятий, репетиций и концертных выступлений. Концертмейстер же часто выходит на сцену, читая с листа незнакомое произведение, да еще при вопиющей неравности положения: солист поет (или играет) произведение, неоднократно



исполнявшееся им ранее, а аккомпаниатор подчас не знает, что ждет его за поворотом страницы!

По моему представлению, исполнительское искусство держится как бы ”на трех китах»: первое — это музыкальная одаренность, воображение, умение охватить образную сущность и форму произведения; в то р ое — автоматизм, выработанный в ходе работы над технической стороной музыкального текста, фактурой сочинения, и третье — артистизм, умение образно, вдохновенно воплотить замысел автора на концертной эстраде. 

К сожалению, чтение с листа сопряжено с состоянием неувеРенности, и потому в деятельности аккомпаниатора, как правило, Могут присутствовать лишь первое и третье условия, Каким же надо обладать хладнокровием, мастерством и мобильностью реак-

ции, чтобы выЙти из трудного положения, Сделав это Почти метно для слушателя (не говоря уже об удобстве партнера.солие. та!). Фраза, заключенная в скобки, отнюдь не ВТОРОСТепеыча У до б с тв о , которое обеспечивает солисту чуткий партнер.аккоч'. паниатор, обладающий большим ансамблевым опытом



основное условие для совместной работы с любым солистом, ное из всех составляющих качеств профессии концертмейстера,

 Мне приходится часто повторять своим ученикам: все компли. менты по поводу технического уровня исполнения и звучания инструмента не могут удовлетворить аккомпаниатора. Самое ценное, что он может услышать, это признание солиста: вами так у добно петь (играть), словно мы много раз репетировали!» Я считаю это высшей похвалой. В этих словах заключено главное качество, которого может добиться концертмейстер, ибо умение слиться с намерениями своего партнера и естественно, органич. но войти в концепцию произведения — основное условие Совмест. ного музицирования. Основное, но не единственное! Ведь ан. самбль не может состояться, если концертмейстер не знает спе. цифики инструмента своего партнера — законов ЗВУКоизвле. чения, дыхания, техники; особенностей хореографии, когда приходится аккомпанировать балету; оперного жанра, По моему представлению, аккомпанируя оперные отрывки или сцены из опер, концертмейстер должен выработать в себе дири• жерские качества: тембральный слух, представление об оркестро. вом звучании, знание традиций оперного спектакля и исполня• емого материала, умение вести за собой целый ансамбль солистов (трио, квартет и т. д.).

Важную роль в практике концертмейстера имеет навык транс• понирования. Иногда болезненное состояние голосового аппарата певца требует более низкой тесситуры, подчас строй фортепиано не соответствует звуку ля гобоя, по которому настраивается кестр, наконец, в условиях гастрольной жизни нередко бывает трудно найти ноты в необходимой тональности, согласитеф' дорогой читатель: в деятельности солиста-пианиста нечто подоб• ное просто трудно себе представить. Следует добавить - чтение ( листа и транспонирование требуют постоянной тренировки•

Многие посетители концертных залов даже не подозреваС какую находчивость приходится проявлять концертмейстеРУ бесконечных неожиданностях, сопутствующих его профессш Можно вспомнить о порванных нотах или неуклюжих помошнИК' перелистывающих сразу по две страницы, об ужасающих рояля ненажимающимися или просто отсутствующими клавишаМИ' заставляет аккомпаниатора изобретать новые варианты блуждая по разным регистрам клавиатуры, а также о рассеян исполнителях, забывающих ноты таких ”мелочей”, как

скри

2 мне уже приходилось однажды делиться с читателями мыслямИ' этой темы. См. мою статью: Об искусстве

ный концерт Чайковского или заключительная сцена из ”Евгения Онегина”. И тогда аккомпаниатору приходится по памяти воспроизводить огромные музыкальные полотна неудобной для рояля оркестровой ткани. Вспомним также о просьбах певцов сыграть то или иное произведение на какой-либо интервал ниже или выше, о специфике балетных аккомпанементов, когда ритмические оттяжки связаны с количеством тех или иных балетных движений, а темп часто зависит от размера сценической площадки и т. д. и т. п. Буквально не перечесть всего, к чему должен быть готов пианист аккомпаниатор! Счастливые солисты не знают и девяти десятых этих случайностей.

Итак, специфика камерного ансамбля выдвигает перед аккомпаниатором многообразные творческие задачи, преодолеть которые удается далеко не всем и не сразу. Этим и объясняются факты поразительного контраста при сопоставлении выступлений студентов-пианистов в сольных программах и в аккомпанементе певцам, чтении с листа, транспонировании, коллоквиумах. Казалось бы, талантливые пианисты, виртуозно исполняющие сложнейшие произведения сольного репертуара, должны еще более свободно и непринужденно справляться с художественными, ансамблевыми и техническими задачами аккомпанемента; к тому же игра по нотам разгружает память исполнителя. Однако ансамблевые задачи часто оказываются труднопреодолимыми даже для подвинутых пианистов: молодые пианисты слабо ощущают специфику ансамбля с певцом, подчас не видят верхнего нотного стана, раскрывающего посредством мелодии и поэтического текста смысл произведения, не учитыва- ют органических пауз, особенностей дыхания певца и связанной с ним длительности нот, не знают законов строения вокальной фразы — ее логики, выразительного произнесения слова в пении. В результате пианисты часто теряются при малейших ритмических отклонениях, которые допускает солист.

С инструментальными аккомпанементами обычно справляют-



ся лучше, хотя они и сложнее вокальных в техническом отношении. Но инструментальный ансамбль однороден по своему составу, в отличие от вокально-инструментального, который объединяет исполнителей с принципиально разными временными и ритмическими представлениями, обусловленными особенностями жанра. Этот вид ансамбля неоднороден, в чем заключено главное препятствие на пути к его постижению. 

Не вызывает сомнения, что одной из причин существующего положения является тот грустный факт, что пианисты мало интересуются вокальным исполнительством: на вокальных концертах, оперных спектаклях они почти не бывают, стремления к совместному музицированию не выказывают. И в итоге пианист, увлекающийся, скажем, творчеством Шумана, изучает ”Крейслериану" 'Карнавал” ”фантазию” и другие фортепианные шедевры, но не знает изумительных вокальных циклов композитора: ”Любовь Поэта”, ”Любовь и жизнь женщины”, ”Мирты”, а играя ”Картинки с

выставки” Мусоргского, плохо представляет себе вокальные циклы: ”Песни и пляски смерти“ ”Без солнца“

То же относится и к оперному наследию русских и западное пейских композиторов.

В своей монографии о замечательном музыканте Феликсе Михайловиче Блуменфелъде Н. М. Растопчина пишет: «Блумеч. фельд требовал... широких музыкальных знаний. Он не чтобы пианист, исполняя одно какое-либо фортепианное дение композитора, не знал других его сочинений. Так,' он отказался заниматься с учеником, отлично исполнявшим кату” Шумана, но, как выяснилось, не знавшим его „Детских сцен), и „Танцев Давидсбюндлеров”. В другой раз его гнев вызвал сту. дент, не узнавший в исполнении товарища второй части бетховен. ской сонаты ми-бемоль мажор ор. 81-а. Блуменфельд отослал сту. дента домой, велев не являться до тех пор, пока тот не проштуди. рует как следует всех сонат, и впоследствии сам его „Проэкзаме. новал"» з

Пожалуй, еще более показательным будет свидетельство музы. коведа Е. А. Грошевой о замечательном мастере камерного пения, известном певце д. Фишередискау: ”Фишер-Дискау — хороший пианист и ежедневно несколько часов уделяет игре на фортепи. ано, в том числе в четыре руки, знакомясь с музыкальной литера. турой различных жанров. Впрочем, об огромном интеллекте и тонкой душе музыканта прежде всего говорит само пение Фишера. Дискау”4.

Следовательно, кругозор солиста-пианиста необходимо расши• рять, и концертмейстерские классы как нельзя лучше способству•



ют этому.

Многие думают, что, работая постоянно с одним солистом, они почти гарантированы от случайностей. Однако практика опровеР' гает эти представления. Мобильность, активная реакция имеют чрезвычайно важное значение в профессиональной деятельности аккомпаниатора. Не так давно мне дважды (оба раза в Германии) пришлось большую часть программы играть на терцию и кварту ниже из-за невозможности достать ноты в необходимых тоналЪ'  ностях. Странспонированные же ноты находились в Москве И по причинам, от нас независящим, не могли быть в короткий срок доставлены в Берлин. И это было на выступлениях не со случай'  ным солистом, а с моим постоянным партнером Евгением Несте ренко. Пусть читатель представит себе, сколь неожиданной' запной была эта ситуация, заставившая в короткий срок привес ”в боевую готовность” свое былое умение траспонироватъ пос.п< получасовой репетиции выйти на концертную эстрадУ• лишь некоторые из романсов, прозвучавших в тех концертУпом%  Чайковский — ”Благословляю вас, леса", ”Хотел бы в единое во”, ?'Серенада Дон-Жуана”; Римский-Корсаков — ”Октава", ”Не ветер, вея с высоты”, ”Гонец”.



Можно конкретизировать эту тему и рассказать о некоторых случаях из концертной практики,

Первый случай. В зале Энской филармонии проходит концерт из произведений французских композиторов, Исполнители прибыли в Город утром в день выступления, Певица, не успев повторить дома один из больших и сложных романсов, попросила пианиста внимательно за ней следить и в случае надобности подсказать ей слова. Исполнение началось. И вдруг... аккомпаниатор обнаруживает, что певица поет не только не тот текст, но и не те ноты! Ни на минуту не переставая играть, стараясь ”попасть” в тональность вокальной партии, он лихорадочно ищет глазами место, в котором ”находится” его солистка. Через несколько се. кунд все стало ясно: певица пропустила около двух страниц романса. ”Поймав” ее и незаметно включившись в исполнявшиеся такты, пианист вполне благополучно довел романс до конца.

Второй случай. Концертная группа уже находилась в вагоне поезда, когда на платформе показался запыхавшийся курьер филармонии и сообщил, что один из певцов внезапно заболел. Нелегко было придумать, как выйти из положения. В зонцерте из произведений Глинки при небольшом составе исполнителей трудно компенсировать выпавшие из программы произведения. На срочном совещании в купе выход был найден: у тенора возникла



идея спеть кроме песни Баяна и нескольких романсов балладу Финна. Аккомпаниа,тору не приходилось ранее играть это произведение (а баллада Финна занимает 12 страниц клавира). Следовательно, необходимо порепетировать... но где? Пришлось использовать вместо рояля... поездной столик! Концерт состоялся, и баллада прозвучала безукоризненно.

 Разве не говорят подобные факты (а сколько их!) не только о высоком мастерстве, но и просто о человеческой самоотверженности, если хотите — мужестве, необходимом в столь, казалось бы, ”незаметной” профессии?

Деятельность аккомпаниатора подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие ”концертмейстер” включает в себя нечто большее: разучивание с певцом его оперной пар. тии, романсного репертуара, знание вокальных трудностей и при чин их возникновения, умение не только контролировать певца,  но и подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков и т. д. Таким образом в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие Функции, Отделить одно от другого и понять, что превалирует в экстремальных концертных или конкурсных ситуациях, трудно.



Приведу еще несколько примеров.

Участница одного из Московских фестивалей, молодая скрипачка, настолько волновалась, что почти не владела собой: смычок дрожал в руке и никак не мог лечь на струну (выступление должно было начаться с медленной части Концерта Хачатуряна).

? Каким способом успокоить испол

Как снять это волнение.

? выход из положения был найден как бы



нистка, таким мастерством аккомпанировавшая сыграла вступление, скрипачке, что так смычоквыразительч;

жавший Р руке соЛИстКИ, уверенно лег на струну и с фразы волнение было преодолено. Творческое ВДОХНОвение нера передалось ей и помогЛо обрести психологическую, а за Ней мышечную свободу. Заметим, подобное случается Не столь часто, и в даннОМ случае речь шла не просто о пианистке одном из представителей подлинных мастеров аккомпане мента.

Еще один пример. Во время третьего тура вокального конку певец, выступивший в предыдущих двух турах с большим успех); внезапно начал очень нервничать. Нарушение обычного ного режима, неспокойная конкурсная обстановка привели к тому что перед выходом на сцену он почувствовал, что голос

перестал повиноваться. Его аккомпаниатор видел: причиной является сильнейшее нервное напряжение. Положение отчаянным: огромная работа над программой, предконкурс}ще отборы и прослушивания, бесконечные репетиции, наконец, удачные выступления на предыдущих двух турах — всё могло зачеркнуто. Пианист понял — единственный путь к преодолеют этого состояния заключается, по-видимому, в самой музыке, Многолетний опыт подсказывал: именно так должны сработать ”законы сцены”. Подчеркнуто эмоционально, напряженно, с ка, ким.то особым вдохновением исполнил он мрачно-таинственп вступление к монологу Скупого из оперы Рахманинова “Скупой рыцарь". Звуковой поток, словно водопад, увлек конкурсанта сковывающие барьеры были рломаны, голос зазвучал в силу, Расчет оказался правильным — решающую роль сыграљ му зыка и повышенный тонус исполнения.

Таким образом, от мастерства и вдохновения аккомпаниатор почти всегда зависит творческое состояние солиста. 

Но современный пианист, посвятивший себя подобной деяте ности, является одновременно и ведущим, и ведомым, и гом.наставником, и покорным исполнителем воли своего а в целом - его другом и соратником.

Разумеется, приведенные мною примеры взяты из собственно концертной практики, из практики моих коллег, из наблюдений и впечатлений. Но следует отметить: ситуации типичны. Следовательно, они также помогают выработа методологию обучения молодых пианистов искусству аккомпане

Основное, чему нужно уделить внимание, заключается Р ботке у студента правильного представления о роли стера. Солист и аккомпаниатор исполняют одно и то же ведение, фактура которого лишь Разделена на дре части. В распоряжении одного исполнителя итсЯ

10

поэтический текст, другого — ритмо-гармонический план, а часто и философский подтекст.

Обладающие различной степенью одаренности, опыта и мастерства, исполнители должны свести воедино не только музыкальную ткань, но и воссоздать его образный строй. Отсюда — прямая линия к представлению о художественном значении фортепианной партии в романсе, инструментальной пьесе, об особенностях клавира (способности фортепиано воплотить многоголосную, многотембровую партитуру оркестра). Обо всем этом молодые пианисты, как правило, имеют самое смутное представление.

Дальнейшее, к чему нужно быть психологически подготовленным, — это зависимость интерпретации от логики развития партий певца и инструменталиста. Любые ритмические или фразировочные отступления от метрически ровных последований сольных фраз, иначе говоря, несоответствие нотного рисунка с реальным воплощением в звуках — всё это приводит неопытного пианиста в замешательство. Справедлива пушкинская фраза: ”К беде неопытность ведет!” Овладеть этим опытом, выработать ансамблевую чуткость концертмейстер обязан в первую очередь.

Когда солист и концертмейстер длительное время работают совместно, рождается общий для них исполнительский план: соотношение темпов, динамика, фразировка и т. д. Но, к сожалению, как уже говорилось, фактор внезапности имеет очень большое значение в профессии аккомпаниатора. И для того чтобы концертмейстер мог быть удобным партнером, для того чтобы он мог быть настоящим помощником солиста, он должен овладеть искусством быстрой ориентации в нотном тексте. Это одно из обстоятельств, которые роднят функции концертмейстера и дирижера. Аккомпаниатору необходим музыкантский охват, видение всего произведения: формы, партитуры, состоящей из трех строчек; это и отличает концертмейстера от пианиста-солиста. В этом и состоит специфика его профессии.

Но все же и при этом часто бывает, что концертмейстер не имеет возможности учить произведение долго, постепенно. Он должен по возможности б ы с тре е понять его характерные особенности: темп, динамику, характер, соразмерность частей, особенности кульминаций. Отметим, что в кульминациях аккомпаниатор должен быть особо внимательным, чтобы поддержать солиста. Это имеет очень большое значение, ибо нечуткий аккомпаниатор напоминает тяжелую телегу, которую с трудом везет лошадь. Телега мешает ей идти, отягощает ее движение. Так же точно

Малоодаренный или неопытный концертмейстер мешает воплощению намерений солиста.

В чем же состоят выразительные функции аккомпанемента, о Которых мы будем более подробно говорить во второй главе?

В ”Музыкальной энциклопедии” подчеркивается: « В инструментальной и вокальной музыке 19—20 веков аккомпанемент часто выполняет новые выразительные функции: „договаривает” невысказанное солистом, подчеркивает и углубляет психологичес-

стра



кое и драматическое содержание музыки, создает иллю ный и изобразительный фон. Нередко из простого сопровождеТИЕ

 он превращается в равноценную партию ансамбля... » 5. 

Следовательно, фортепианная партия в руках концертмей

ра-художника является не менее значительным фактором жественного воздействия, чем сольная партия какого-либо ведения. Поэтому говорить о второстепенной роли аккомпанемен.

та, мне кажется, в корне неверно.

 Разумеется, большое значение здесь имеет степень проявле. ния индивидуальности партнера-солиста. В ходе совместной работы можно спорить, апробировать различные варианты трактов. ки, но при этом не сковывать творческую инициативу солиста. И уж совсем недопустимо это делать на концертной эстраде во время исполнения. Нельзя во время концерта продол. жать учить. (Здесь не следует забывать о профессиональной этике.) Об этом же пишет в своей книге ”...на знаменитый концерте английскийпевец

аккомпаниатор Джеральд Мур:

всегда прав. Каждый хороший аккомпаниатор спасает жизнь певцу чаще, чем это можно представить”б .

Обычно концертмейстер начинает познавать музыку лет на десять раньше, чем певец, голос которого формируется к 17-19  годам. И часто педагогические функции концертмейстера, прояв. ляемые им в классе, во время домашней работы, к сожалению, ощутимы и на концертной эстраде. А это недопустимо. При кон• цертном исполнении концертмейстер должен словно раствориться в намерениях своего солиста, даже если его сиюминутное состоя• ние несколько ”уводит” от ранее подготовленной трактовки, Только потом можно проанализировать то, что произошло на сцене.

Именно в силу всех этих задач, стоящих перед концертмейсте  ром, он обязан быть широко эрудированным музыкантом, знаюшм большое количество стилей, умеющим моментально сориенТИР0• ваться в нотном тексте, читать с листа и транспонировать.

Мы подробно проанализируем все эти слагаемые концертмей• стерской профессии далее, но сейчас подчеркнем: умение быстро ориентироваться в тексте — один из самых главных навыков работы концертмейстера. Это формирует и ряд других качеств, ПРИ рых охват концертмейстером музыкального ПРОИ3ведения будет как бы опережать намерения солиста, тогда он станет по-насто• ящему удобным партнером.

именно на это качество указывал иосиф Гофман:

тесь ... все время предугадывать намерения вашего солисть ибо такое предугадывание и составляет душу аккомпанемента“ 7•

Музыкальная энциклопедия. М., 1973. Т. 1. стб. 80.

6

мур Дж. певец и аккомпаниатор: Воспоминания, Размышления о музыка 7

Гофман И. Фортепианная игра. ответы на вопросы о фортепианной игре•

 12

Чуткость пианиста-концертмейстера всегда оценивается солистами, хотя об этом иногда и не говорят вслух. Каждый настоящий солист-художник всегда должен быть благодарен своему достойному партнеру, потому что без его поддержки не может быть осу» ществлено ни одно художественное намерение. И когда происходит слияние двух художественных намерений, тогда и возникает то чудо искусства, которое можно именовать подлинным ансамблем.

В подкрепление этой мысли считаю уместным привести слова замечательного певца-музыканта, одного из основоположников вокального камерного исполнительства Анатолия Леонидовича Доливо: « ...певец и сопутствующий ему пианист должны быть друзьями в искусстве. Никто, кроме солиста, не может в должной степени оценить это музыкальное содружество. Если певец по наитию слетевшего к нему вдохновения изменит свое толкование песни тут же, на эстраде, чуткий другу мгновенно разгадает его замысел, новый „угол преломления” песни, Такой пианист уже за несколько тактов чувствует силой интуиции художника малейшие изменения, которые произойдут в движении песни, и последует за ними. Чем сильнее индивидуальность пианиста, тем лучше и ыгоднее певцу, ибо сознание, что с ним его надежный, чуткий руг, придает ему силы » 8 .

Итак, что же должен уметь пианист-концертмейстер? Прежде

всего он должен стать исполнителем-художником. Уже говорилось выше, что профессия аккомпаниатора немыслима также без овладения навыками чтения с листа и траспонирования. Однако и того недостаточно. Концертмейстер должен научиться самостотельно работать с певцом над романсом, оперной арией, должен остичь законы музыкальной драматургии, уметь работать над нструментальными произведениями, уметь играть хоровые партиуры и многое-многое другое...

Каждый из упомянутых навыков может понадобиться ему в рактической деятельности в той или иной форме. Сама практика узыкальной жизни подсказывает эту необходимость.