# 6 сонат и партит И.С. Баха для скрипки соло

**Вступление**

Этот опус, совместно с редакцией всех шести сонат и партит для скрипки соло И.С.Баха, будет интересен для скрипачей-исполнителей, профессоров, студентов консерваторий и музыкальных училищ.

 Здесь осуществляется попытка помочь скрипачам, педагогам – воспроизвестинаиболее **правильно современный стиль музыкального материала, способы исполнения этой выдающейся музыки,** дабы способствовать наиболее полному раскрытию содержания произведений; избежать множества текстовых ошибок, которые возникли за 300 лет, с момента написания сочинений И.С. Бахом в г. Кётене (1720).

 Несмотря на примерно 30 изданий редакций, в том числе сделанных такими выдающимися скрипачами как М.Росталь, К.Флеш, И.Менухин, Г.Шеринг, К.Мострас…- все они грешат текстологическими, ритмическими, полифоническими, интонационными, агогическими, стилистическими недочетами. Яркая индивидуальность мастеров-художников накладывает свой отпечаток на нотный материал, лишая, тем самым, следующих исполнителей простора для самостоятельного творчества и осмысления произведений великого органиста «Thomaskirche» из Лейпцига.

 Автор этой работы тщательно изучил данные редакции, сопоставил их с URTEXT-ом, проверил на концертной эстраде. Ибо, согласитесь, Бах «непрерывно пребывает в развитии и (извините за нескромность) в творческом росте…» Как говорил М.Ростропович: «Сегодня светит солнце – у меня один Бах, завтра идёт дождь - и Бах становится совершенно другим…»

 Множество стилей, эпох, исполнений находятся в бесконечном изменении - ощущении времени, профессиональной оснащённости, целостности формы, чувств, гармонии.

 Этой участи подверглись и 6 сонат и партит для скрипки соло И.С.Баха. Приношу читателям свои извинения, потому как невозможно вообразить себе творческий рост у **ГЕНИЯ!** Но та музыка, которую он слышал своим внутренним слухом и потом ее записывал, нуждается в осмыслении, правильном исполнении, додумывании в нашем ХХI веке.

##

***Некоторые общие особенности исполнения сонат и партит Баха для скрипки соло***

 В творчестве И.С. Баха находятся те зерна, из которых можно черпать самые смелые интерпретаторские мысли. Музыка Баха должна стать активно-важной частью концертного репертуара.

 Без ежедневного обращения к творчеству этого гения, без тщательной работы над каждой его фразой невозможно сохранить в себе музыканта, содержать на высоком уровне навыки трактовки. Нужно помнить, что в скрипичных сонатах и партитах - инструментальная технология. Можно увидеть в элементах лаконики ясные обороты баховской музыкальной речи, начала тех идей, которые разрабатывались мастерами последующих эпох.

 К слову сказать, всегда важно отталкиваться от URTEXT`а, использовать чаще всего авторские штриховые варианты, которые разрушают монотонную угловатость традиционных квадратных решений, помогающие обнаружить внутренний динамизм части, подчеркивая взволнованность ее речи. К слову сказать, штрихи – и есть та самая фраза, ее смысл, дыхание. Важным остается правильно избранные темп и характер первых тактов сонатных циклов для выстраивания музыкальной формы впоследствии. Например: многие студенты игнорируют логичное баховское указание «*alla breve*» в *g-moll`ной*  фуге, также сдвоенные такты, разделенные укороченной чертой в *Presto g-moll*, - а это расширяет границы музыкальных мотивов, укрупняя восприятие художественного образа. Не совсем правильным могу считать редакцию сонат и партит И.С. Баха, осуществленную К.Мострасом (нюансы *mf* в первом проведении фуги *a – moll).* Тут, как думается, Бах мыслил о впечатлении общей незавершенности Grave, угасающих интонаций, отсюда - акустический горизонт ухода на доминанте в «pp». Еще неуместна остановка между Grave и Фугой. Если Фугу начинать в активном «p», то возможности для развития музыкального материала получают фантастические горизонты!

 Обе Аллеманды (*h-moll и d- moll*) необходимо видеть прелюдиями, позднее входящими в сонаты. Как танцевать эту музыку - сложно нам теперь представить. Главное - исключить из игры учеников искусственные замедления, которые студенты с таким удовольствием (проблемы с техникой и полифонией) исполняют! Аллеманда *d-moll* (вместе с Курантой, Сарабандой и Жигой) к тому же является развернутым вступлением к главной части произведения – наивысшему драматическому завершению - Чаконе. Думается, интересным представляется в этом случае переход от Жиги к исполнению Чаконы непосредственно, без пауз!!!

 Что касается темпа исполнения Аллеманды *h-moll* и ее дубля, то здесь мы получаем указания самого Баха, который перечеркнул метрическое указание. Заменив C на C, перечеркнутое вертикальной линией в дубле первой части, он тем самым достигает комфорта в характере звучания двух смежных частей, не нарушая их темпового единства.

 В Куранте *d-moll* требуется замена квартольного ритма триолью, причем, как обозначено у автора, – без лиг. Это привносит стилистическую общность в звучание Куранты и придает большую естественность развитию мелодической линии.

**Шесть сонат и партит И.С.Баха**

**(комментарии к исполнению)**

**PARTITA № 1, h – moll**

**(Allemanda, Double, Corrente, Double presto, Sarabanda, Double, Tempo di Borea, Double)**

**Allemanda.**

Каждый такт здесь - считать на 8-мь долей. Все 64-е ноты исполняются как можно шире, певуче, выразительно. В триолях, особенно по три ноты на один смычок, необходимо сохранять общую мелодическую линию, смены смычка - незаметные, плавные. Важная особенность, касающаяся всей партиты – это **тональность h-moll**: альтерация, все диезы – максимально приближены к ноте, в которую они вливаются.

В Аллеманде – полнокровное звукоизвлечение, при равномерном вибрато.

В «Дубле» нужен иной акустический приём: неяркое, матовое звучание, с небольшим количеством вибрации – только на опорных звуках мелодической линии. Скрипка как бы имитирует голос флейты, которая доносится издалека.

Контрастом этой части является **« Куранта»**, исполняемая энергичным, маркированным штрихом - non legato. Мелодическая линия h-moll-ной **«Сарабанды»** состоит из двухтактных построений, при этом, опора постоянно приходится на первую долю второго такта. Необходимо ощутить темп исполнения Аллеманды h- moll и ее дубля. Здесь мы имеем гениальную подсказку самого Баха: заменив «С» в Аллеманде на «С» с вертикальной чертой в Дубле, он, тем самым, достиг замечательного контраста в характере звучания двух смежных частей, не нарушив их темповой гармонии.

Не возникает вопросов к темпу «Куранты», достаточно взглянуть на ее дубль. Но что же делать с Сарабандой? Невозможно исполнять ее дубль в движении этого величавого, печально-торжественного танца – получится самая длинная часть всего цикла, нарушатся пропорции, архитектоника целого.

Единственное решение, так как ускорить исполнение Сарабанды невозможно, - сначала играть Дубль, а после него - вдвое быстрее!

**Бурре (Tempo di Borea)** – тяжелый, шутливый, задорный танец дровосеков. Для него характерны энергичные акценты на сильных долях такта. Настроение пьесы – темпераментное, это ярчайшая из танцевальных частей всех партит.

 Аккорды следует исполнять у колодки – энергичным коротким движением смычка на небольшом протяжении. Штрих в мелодии должен быть отрывистым - крупное martele. Дубль является фактическим финалом цикла.

В h-moll-ной партите, как мы убеждаемся, очень выигрывает то исполнение, когда существует ДВИЖЕНИЕ в дублях после каждой предыдущей части, что приводит к единому ритмическому знаменателю.

**СОНАТА № 1 ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО – g-moll**

**(Adagio, Fuga, Siciliana, Presto)**

**Адажио.**

Кроме того, что оно является вступительной частью к фуге, это лирическое «высказывание», которое исходит из глубин человеческой души!

Каждый такт необходимо считать на 16-ть долей. Тридцать вторые ноты - исполнять распевно, широко, выразительно, по характеру – подобно шестнадцатым. Все трели, по возможности, начинаются с верхней ноты, неторопливо – певуче. Ферматы выдерживаются строго, по Баху, т.е. удлиняются ровно на половину длительности нот. Переходы со струны на струну, равно, как и смены позиций, исполняются очень плавно. Последний аккорд адажио, как пожелал И.С. Бах (хотя скрипично это невыполнимо), должен звучать на протяжении двадцати четырех долей.

**Фуга.**

Обязательно вначале исполняется 1/8 паузы в первом такте! Далее - лёгким, воздушным смычком, сохраняя упругость и железный ритм этой части, которая, как известно, означает «бег». Каждое проведение новой темы - в развитии, с крещендо, небольшим ритардандо перед кадансом и доминантой. Все интерлюдии шестнадцатыми нотами – чуть свободнее по ритму, слегка опираясь на основные тона, импровизационно, с ощущением большей раскрепощенности по сравнению со строгой, ритмичной темой. Очень важно следить за проведением темы в разных голосах аккордов: то в среднем, то в высоком голосе, то в басу. В этом случае необходимо возвращать смычок, как отмечено в нотах, после аккордов к голосу темы. Вторая половина 35-го такта - «бариолаж» - терции смычком вверх взаимодействуют с открытой струной «D» , и дальше, на крещендо, переходят в следующую интерлюдию. 71-й такт – «fis». В двух последних тактах фуги – пассаж 64-ми нотами - никак не может быть виртуозным, наоборот, максимально певучим и выразительным.

**Сицилиана.**

Andante con moto. Необходимо сохранять на протяжении всей части этой танцевальной музыки трехдольный поступательный шаг. Все остальное играть очень тщательно, включая штрихи и аппликатуру, как отмечено в нотах.

**Престо.**

Нюанс форте исполняется широким detashe, при этом, слегка вибрацией и смычком показывать ноты в басу. Вся динамика - «crescendo, diminuendo, forte, piano» - тщательно соблюдается, начиная с первой ноты обозначения. Повторения обеих половин, по указанию И.С. Баха, должны быть обязательными.

**Partita № 2 – d – moll**

**(Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga, Ciaconna)**

 Эта партита – наиболее глубокая по содержанию. Она могла бы быть названой «Королевой всех партит». Самая значительная нагрузка партиты перемещена на финал – Чакону. Все, что происходит до этого, можно рассматривать, как вступление к последней части. Кстати, по моему мнению, между Жигой и Чаконой не может быть паузы, - Чакона как бы возникает непосредственно из последнего такта Жиги.

**Аллеманда (Allemanda)**

совсем не похожа на танец, скорее - на прелюдию, какие встречаются, например, в органных циклах Баха. Она как бы введение ко всей сюите. По-видимому, Бах не представлял себе ее без вступительной (нетанцевальной) части.

**Куранта (Corrente)**

Вторая часть отличается от «Куранты» первой партиты- h-moll своим острым, стремительным характером. Восьмая нота с точкой и 16-я исполняются чуть шире - ближе к триольному метру.

**Сарабанда (Sarabanda) -**

В Сарабандах баховских сюит выражается глубокое лирико-философское начало, некоторая грусть. Сарабанда d-moll, в отличие от первой, более импровизационна. В первых ее тактах мы уже ясно слышим характер Чаконы.

**Жига (Giga)** – коллективный матросский комический пляс, который танцуется на пятках. Как говорил А.Рубинштейн: «В Сарабандах - нам особенно слышится мелодический гений Баха, в Жигах – его юмор». Эта концертная пьеса очень близка по характеру к финалу первой сюиты, но более яркая!

 Все четыре части партиты d-moll по форме - двухчастны, в Аллеманде и Жиге – оба периода равны, в Куранте они находятся в соотношении 3:4, в Сарабанде - 1:2. В этих четырех частях - все повторения обязательны, кроме второй половины Сарабанды (так уж сложилось в концертной практике последнего времени).

**Чакона** (**Ciacona)**

является вершиной инструментального стиля. Это - гениальное, наиболее сконцентрированное и совершенное произведение.

Чакона состоит из 30-ти вариаций (по - 8, реже по - 4, или 12 -тактов) и трех проведений темы – в начале, в середине и в конце произведения. Тема Чаконы наполнена величавым пафосом, в глубоком и благородном смысле, исключая элементы внешней аффектации.

При исполнении темы в ее **эмоциональной насыщенности** должна присутствовать большая доля спокойствия (по Пушкину: «…необходимое условие прекрасного»).

На основе краткой аккордовой темы гениальным композитором была создана грандиозная музыкальная фреска.

Вариационная форма Чаконы выписана в трех частях, в которых автор подчёркивает единение двух **одноимённых** тональностей (D – d – D). Два больших по размеру музыкальных раздела четко отделяются друг от друга проведением темы.

Бах **терпеливо** выстраивает развитие этой замечательной музыки

 **Ранняя весна не приходит очень быстро, а тот, кто живёт в вечности – никогда не бывает нетерпеливым.**

Музыкальная драматургия Чаконы основана на одном образе, который пребывает в постоянном развертывании. Но это развитие настолько глубоко, всеобъемлюще и интенсивно, что превосходит закономерности всей драматургии цикла.

Что касается технологии, при проведении темы необходимо стараться, чтобы **плотность звучания и напряжение смычка** никак не отличались - в отдельной восьмой ноте, от четверти с точкой у аккорда.

Шестнадцатый такт – драматическая интенсивность спадает и начинается вариация в очень проникновенном пиано. Такт 28 - немного больше движения. Такт 56 - marcatissimo, большая воля, ритм, при непрерывной полифонии. Такт 64 – та же железная конструкция, очень волевой ритм, только выписанный мелкими (32-ми) нотами. Такт 80 - немного отстраненное «subito piano», никаких **слышимых** смен смычка, максимальная плавность в лигах, минимум вибрато.

Такт 84- pianissimo, ровным звуком в пассажах, как **ниточка**. Такт 88 – «bariollage», в который очень плавно вливается 87-ой такт (две 32-е вверх и две 32-е ноты вниз смычком), соответствуя выписанным автором аккордам. Такт100 – меццо форте до конца вариации, начиная в конце смычка и на огромном крещендо, соблюдая полифоническую линию: две двойные ноты 32-ми вниз плюс две двойные ноты смычком вверх, либо терциями, либо секстами, либо октавами, в зависимости от того, как выписана гармоническая линия аккордов. Внутри вариации - свои крещендо и диминуэндо, субито пиано и т. д., - все, что требует музыка и что тщательно отмечено в нотах. Такты 111-120 – грандиозное крещендо, завершающееся на фортиссимо восьмой нотой «d» (унисон). Далее - пассажи с маркированными 16-ми, подводящими к теме, в которой, как и в начале Чаконы, скрипка должна звучать как **орган !**

Такт 132 – D dur- «subito piano». Светлый, богоугодный, спокойный мажор (сплошные лиги, обращать внимание только на полифонию и голосоведение, даже аккорды - и те, исполнять как можно более певуче и плавно).

Такт 152 – «mp» – легким маркато в конце смычка (больше пропетое, чем острое).

Такт 160 – очень важны три одинаковые ноты органного пункта, который пребывает в развитии и на крещендо переходит в фортиссимо в такте 176, где звучат трубы **НЕБЕСНЫХ АРХАНГЕЛОВ.**

…И снова – d-moll: Бах размышляет. Импровизационная интерлюдия, но строгая и выразительная полифонически; короткий отдых, после которого, в нюансе «PP » опять начинается движение парными двойными 16-ми (по две на смычок с грандиозным крещендо и на «furioso », влетая в заключительную тему).

Необходимо отметить, что при последнем проведении темы очень важно, чтобы она звучала несколько по-иному. Если первые два проведения характеризуются только энергетикой драматизма, наполненностью, живостью, руководствуясь предыдущим музыкальным материалом, то в последний раз тема звучит очень мудро: философски, несколько устало (не теряя напряжения), напоминая нам человека, который познав все, прожив долгую жизнь, несет в себе такую глубину, выразительность, проникновенность, что у слушателя должен пробегать по коже мороз…

Огромные глыбы, которые Бах поднимает в музыкальном материале, в ходе развития - контрасты, противопоставления – уже не умещаются в границах простой одночастности. Чакона приобретает черты цикличности.

Развитие музыки идет от темы и постоянно к ней возвращается: в третий раз – в виде « динамической репризы». Это утверждает единство сочинения по смыслу и придает ему законченную, стройную форму.

**Чакона –** **уникальное произведение, это - готический собор стиля поздней пламенеющей готики, когда каждая архитектурная деталь служит воплощением всеохватывающей идеи – устремленности к Богу!!!**

**И.С.Бах**

**Соната – a-moll для скрипки соло № 2**

**(Grave, Fuga, Andante, Allegro)**

**Grave**.

Как вступление, лирический монолог – приобретает торжественное приподнятое звучание, что подчеркивается и авторским названием , «Grave» **–** значит «тяжело», отсюда - притяжение и гравитация. Но в этой части, при всей ярко выраженной полифонии, мы имеем движение, поступь, приводящие нас к кульминациям и уводящие обратно, в заоблачные дали.

Очень важным является в первом такте бас «G», поскольку это играется на открытой струне, т.е. эту ноту необходимо играть предельно аккуратно, вибрируя на октаву выше и вместе с тем, выразительно, сохраняя все вкусовые ощущения самой низкой ноты, которую только можно сыграть на скрипке.

Необходимо отметить, что И.С.Бах, во многих эпизодах, особенно когда мелодия развивается восходяще, в местах, где должен находиться второй голос, выписывает паузы, как бы тем самым подчеркивая или обращая наше внимание на наиболее яркое, выразительное развитие мелодико-полифонической линии. К седьмому такту мы приходим в С-dur, который длится мгновение, после ряда импровизационных ходов, возвращаясь в родной a –moll.

Такт № 9 – нота «h» - сфилировать до «невозможности» полифонический голос в басу «а» – сыграть очень осторожно, как бы исподволь, счет идет на 16-е, т.е., в каждом такте 16-ть 16-тых, размеренных, иногда импровизационных – поступательно, тяжело вызвученных (не путать с вымученными!) Переходы в другие позиции и со струны на струну - плавные, без толчков, напоминающие спокойное, штилевое, безбрежное море. При исполнении трехзвучных аккордов – чуть задержаться на верхней ноте, как бы насладившись ею, и затем продолжить развитие замысла композитора.

Тринадцатый такт, нота «C» - на струне «G» - очень сочно, тембристо, чуть поболе обычной длительности, ее необходимо тщательно дослушать и сфилировать. Далее важно следить за распределением смычка и выразительностью 32-х нот, в совершеннейшем легато. 16-й такт – первый аккорд – форте и чуть длиннее, следующий пассаж – неторопливо и как бы после цезуры. Дальше – всё - то же самое, обязательное крещендо и диминуэндо в 22-м такте. Секстовые трели должны звучать очень достойно: спокойные, незаметно перетекающие из одной в другую. Последняя октава «е - е» - длится 16 долей.

# Важно (!) после окончания «Grave», после неясного завершения на доминанте, перед началом фуги не может быть паузы!!! «Grave», на трех филлированных пиано, в том же нюансе, плавно перетекает в Фугу, только в начале ее обязательно надо исполнять 1/8 паузы! ! !

#  Фуга – все залигованные восьмушки – пунктирные с черточками под лигой, - слегка акцентированные смычком и вибрацией.

В проведении темы необходимо тщательно следовать основному голосу, иногда возвращаясь к нему ломаными аккордами (в зависимости от того, где он проходит). В интерлюдиях (шестнадцатые) можно позволить себе играть несколько импровизационно (свободнее), но всегда строго возвращаясь к первоначальному темпу. **Это – незыблемо!**

Выписанные автором слова piano и forte – строго начинать с первой шестнадцатой ноты и также строго заканчивать, не изменяя нюанса (без диминуэндо и крещендо).

**Andante.**

Постоянно придерживаться шагового движения. Тщательно соблюдать чередование развития мелодической линии с остинатным басом, который исполняется как можно неназойливее, исподволь.

Повторение второй половины, как это сложилось в концертной практике последнего времени, – по желанию (Ad libitum).

**Allegro.**

Особенно внимательно исполнять subito piano и subito forte, с каждой первой шестнадцатой ноты, на которой этот нюанс выписан. Мелкие, 32-е ноты**,** – не исполнять механически по ритму, а стараться их пропеть. Обе половины части - повторяются.

# Partita № 3 ( E-dur)

# Preludio.

Очень важно исполнить 1/8 паузы, как бы взяв дыхание в начале части. Первые два такта – острым «martele», затем широким, выразительным detashe, строго соблюдая нюансировку.

С такта № 13 начинается так называемый «bariolage» – сначала на двух, а затем и на трех струнах, на crescendo, а к 30-му такту уйти на piano.

В конце части – ritardando, **только в последнем , мартеллированном такте!!!**

 **Loure**.

Величавый танец, с великолепной мелодикой, с чудесными вкраплениями шестнадцатых нот басового голоса. Триольные ноты, выписанные шестнадцатыми, - исполнять не формально - ритмически, а чуть шире, пропевая каждый звук. Следить за голосоведением, повторять обе половины.

# Gavotte en Rondeaux.

В метрике Vivace у Баха в Urtext`е обозначено « C», перечеркнутое вертикальной линией, что определяет двухдольный характер движения.

Очень грациозная, но не жеманная, полная достоинства, реверансов, поклонов («со шляпой в руке, перед дамами») часть.

После такта № 92 – повторение от начала, до такта № 8 (Fine)

# Menuet I.

Все - то же, о чем было сказано выше. Только в другом обличье, с трехдольным метром.

Tempo moderato. **Повторения – обязательны.**

**Menuet II.**

Отзвук первого менуэта, чуть спокойнее, задумчивее, обращать внимание на полифонию.

**Bouree.**

Molto vivace. Эта часть так и брызжет (по контрасту с предыдущей) радостью, жизнью, полной энергетики.

Все повторения – также обязательны, но хотелось бы, чтобы при втором проведении тем ощущалось их некоторое различие (зависит, от Вашей разумной фантазии).

 **Мука на хорошей мельнице не должна быть крупного помола!**

**Giga.**

Vivace - завершающая часть всей партиты. Играть острым штрихом martelle, слегка показывая опорные полифонические ноты. Обратить внимание на нюансы sfp. Обе половины повторяются. Ritardando – только в последнем такте, в нюансе « P» и «PP»!

**Sonata № 3 (C-dur)**

**Adadio, Fuga, Largo, Allegro assai.**

# Это - наиболее длинное и невыигрышное для исполнения на концертной эстраде сочинение из всех баховских сонат. Вот почему оно сравнительно редко появляется в программах концертирующих скрипачей.

#  Внешне соната лишена разнообразных музыкальных и художественных эффектов, скупа по своему нотному материалу - казалось бы, Бах израсходовал всю свою творческую фантазию на предыдущие произведения. Но в этом музыкальном аскетизме таится свое очарование.

**Adagio**.

Спокойное, размеренное, слегка расслабленное течение и развитие мелодической линии. Ни в коем разе нельзя исполнять шестнадцатую ноту после восьмой с точкой в формальном ритме, наоборот, - чуть шире, распевнее, не спешить с ней расставаться, дослушивая до конца!

39-й такт и далее – играть импровизационнее, свободнее по ритму, как каденцию!

# Fuga.

Самая длинная, и, на первый взгляд, наиболее «прямолинейная» из всех трех фуг Баха. И в этом ее сложность для исполнителя.

Сохраняя **характер** фуги, эту часть необходимо очень пытливо и тщательно исследовать, чтобы добиться наибольшего разнообразия и выразительности в очень скудном (по сравнению с другими фугами), музыкальном материале.

Остальные положения, как то: проведения темы в различных голосах, « bariolage», начинающиеся в минимальной звучности, с последующим crescendo – более свободные по сравнению с темой.

Интерлюдии – в форме каденций.

Тщательное соблюдение написанных штрихов, аппликатуры, нюансов, агогики – сообразуется с предыдущими фугами.

**Largo.**

Эта часть преисполнена проникновенным лиризмом.

Размеренное, плавное развитие мелодии (очень простой и доходчивой) близко к Аллемандам баховских сюит.

**Allegro assai.**

Среди всех заключительных частей сонат оно выделяется наиболее интенсивным развитием скрытой полифонии.

Финал этой сонаты является образцом инструментальной моторности, стихийной жизненной энергии, которая наполнена мыслью.

**Штрихи и аппликатура - продуманы и опробованы, по своему музыкальному направлению наиболее соответствуют Urtext`у и лучшим образцам предыдущих редакций сонат и партит для скрипки соло И.С.Баха.**

***Нотный материал всего сольного Баха, в моих* *редакциях, можете заказать на моём сайте.***

Авторский сайт: [www***.*korchinsky.ru**](http://www.korchinsky.ru)

## ***Успехов в постижении великих таинств!***

 ***Ваш Юрий Корчинский.***