

ТАНЕЦ І ПІСЬМО

Танец — адна з нешматлікіх галінаў жьщыця, дэ машына яшчэ доўгі час ня зможа замяніць жывое чалавечае цела. Таму трохі здзівіла, што ў члены журы X Міжнароднага фэстывалю сучаснай харэаграфіі ў Віцебску была запрошаная прадстаўніца вядомага германскага канцэрна *Siemens*, які спецыялізуецца на электраапаратах. На прэс-канферэнцыі я пацікавіўся ў яе, ці не плянуе *Siemens* распрацаваць і выпусьціць у продаж робата-танцора, але пачуў у адказ, што канцэрн толькі разглядае магчымасьць фінансавай падтрымкі фэстывалю і красыці ідэі нашых харэографіаў не зьбіраецца.

Пытаньне пра робатаў не было выпадковым. Творчая лябараторыя крыўкаў прыйшла да высновы, што ў многіх з паказаных твораў танцоры скарыстоўваюць толькі рытм музыкі, мэлэдыя ж неістотная, яе можна бяз шкоды замяніць на любую іншую. Танец мадэрн адлюстроўвае тое, што адбываецца ў сучасным грамадзтве: “каханьне і чалавечнасьць сьходзяць з танца, бо сьходзяць яны і з нашага жьщыця”.

Між іншым, у першыя гады існаваньня фэстываль быў прысьвечаны брэйк-дансу, у якім чалавек выказвае захапленне машынай цывілізацыяй і пераймае рухі робата (цяпер, мяркую, насьпеў час робатам рабіцца больш жывымі, у тым ліку — у рухах і думках). Сёньня фэстываль стаў найбольш прэстыжнай пляцоўкай экспэрымэнтальнага танца ўва Ўсходняй Эўропе, і не ягоная віна, што эстэтыка машынаў і манэкенаяў застаецца актуальнай для сучаснага мастацтва. Зрэшты, робатападобныя рухі можна знайсці ўжо ля самых выгокаў чалавечай культуры. Гісторыкі мяркуюць, што “большасьць антычных танцаў была не харэаграфіяй, а гімнастыкай і эквілібрыстычнымі практыкаваньнямі”

(С.Худзякоў, “Гісторыя танцаў”). Першабытныя плямёны ахвотна запазычваюць для сваіх танцаў рухі машынаў: у іракезаў вядомы танец цягніка, а ў папуасаў — танцы самалётаў і друкавальнай машыныкі (відаць, бачылі, як ёю карыстаўся нейкі этноляг).

У сучаснай харэаграфіі папулярны матыў упадабнення чалавека нежывому манэкену, ляльцы, нейкаму мэханізму. Усё часцей чалавек на сцэне ператвараецца з героя ў рэквізыт (нават на сцэне палітычнай). І рэч ня толькі ў тым, што экспэрымэнтальныя гурты ня маюць грошай на шыкоўныя дэкарацыі. Проста сучаснаму чалавеку ўсё менш падабаецца ўласнае сьмяротнае цела.

Напрыклад, екацерынбургскі тэатр “Правінцыйныя танцы”, шматразовы лаўрэат фэстывалю, паказаў аднаактовы балет “Мужчына ў чаканьні” — сынтэз харэаграфіі зь лялечным тэатрам. Танцоры ў лялькавых строях рухаліся як марыянэткаі ці заводныя цацкі, а момант кульмінацыі быў пазначаны лялькавым плачам салісткі.

Зрэшты, галоўнай тэмай фэстывалю асабіста я назваў бы пошук харэаграфічных адпаведнікаў пісьмовай і фанэтычнай мове: ці адно і тое ж пісаць і танцаваць? Конан-Дойл стварыў для пісьма сыстэму “танцуючых чалавечкаў”, а ці можна, наадварот, з дапамогай гэтаў пераказаць любы пісьмовы тэкст?

* * *

Мова гэтаў нашмат больш старажытная, чым мова словаў. Агульнавядома, што пчолы і некаторыя іншыя “грамадзкія” казюрыкі абменьваюцца інфармацыяй з дапамогай танцаў. Многія чалавечыя гэсты (асабліва ў немаўлятаў) супадаюць з тымі, што ўласцівыя на волі

антрапоідам (шымпанзэ і гарылам). Можна меркаваць, што нашыя продкі шмат мільёнаў гадоў размаўлялі гэстамі і кароткімі гукавымі сыгналамі, а словы прыдумалі зусім нядаўна, некалькі дзесяткаў тысячагодзьдзяў таму (і перанеслі на іх тую “граматыку”, што ўжывалася яшчэ ў пасьядоўнасыцях гэстаў). Дарэчы, у няволі гарыла здольная пераняць ад людзей да тысячы гэстаў і складаць іх у размовах з чалавекам у сынтаксычна правільныя фразы.

Паколькі жывёлы лепш разумеюць нашыя гэсты і танцы, чым словы і сьпевы, цікава было б паставіць харэаграфічны нумар, разьлічаны на ўспрыманьне тых ці іншых брагоў нашых меншых — зграі ваўкоў ці рою пчолаў (вядома, гэтая задача не для акадэмічнага тэатра, а для экспэрымэнтальнага гурга). Ці няма нейкага расізму ў тым, каб таньчыць выключна для людзей?

Надзею на тое, што можна разьвіць агульную для ўсіх жывых істагаў (ці, прынамсі, для ўсіх чалавечьх народаў) мову, падзяляе і шматгадовы старшыня журы фэстывалю Валянцін Елізар’еў: “Танец — мастацтва больш старажытнае, чым словы. Танец ня мае патрэбы ў перакладзе на іншую мову і таму зьяўляецца найбольш зразумелым мастацтвам”. Старажытныя плямёны (а яшчэ зусім нядаўна — амэрыканскія індэйцы і абарыгены Аўстраліі) карысталіся для стасункаў паміж сабой міжэтнічнай мовай гэстаў. І вельмі часта размова нагадвала танец, бо (як і ў сучасных мовах глухіх) эмоцыі і думкі перадаваліся ня толькі рукамі, але і позіткам, выразам твару, рухамі галавы і ўсяго цела. Танец шырока скарыстоўваўся для абмену інфармацыяй нават паміж прадстаўнікамі аднаго племя, бо падлеткі ў пэрыяд абрадаў іньшчыцы і ўдовы падчас жалобы, якая магла доўжыцца некалькі гадоў, ня мелі права казаць словы.

Сучасныя мовы глухіх па экспрэсыўнаму і камунікатыўнаму патэнцыялу не саступаюць гукавым мовам і, мяркую, нашмат пераўзыходзяць сцэнічную харэаграфію. Невыпадкова на прэс-канферэнцыі з членамі журы амэрыканскі харэограф Марк Хайм крытываваў многіх удзельнікаў фэстывалю за бедны “слоўнікавы запас” сцэнічных рухаў (паводле яго, існуе агульны для ўсіх краінаў “слоўнік” мастацкіх гэстаў, зь якіх і трэба будаваць твор, але разам з тым трэба заўсёды шукаць і новыя рухі — “неалгізмы”). Амаль пра тое ж казаў член журы Сяо Сухуа: “Мудры прэм’ер Дзяржсавета КНР Чжоў Эньлай загадаў нам спачатку вывучыць “слоўнік” эўрапейскага балета, а ўжо на ягоным грунце займацца ўласна кітайскай харэаграфіяй”.

Мова сучасных танцаў “ня мае патрэбы ў перакладзе” перш за ўсё таму, што там няма асабліва чаго перакладаць. У сцэнічнай харэаграфіі даволі бедныя і граматыка, і лексыка: пераважаюць гэсты, адпаведныя службовым часыцінам мовы (прыназоўнікам, выклічнікам і г.д.). “Дзеяслоўныя” і “назоўнікавыя” гэсты ў звычайнай мініяцюры можна пералічыць па пальцах. Мова глухіх нашмат больш ляканічная і зьмястоўная. І гэта зразумела: яна складаецца пераважна з кароткіх гэстаў-“хэрэмаў” (ад грэч. *cheir* — рука) пальцамі і далонямі, а танцорам даводзіцца лётаць з канца ў канец па ўсёй сцэне. Колькасыць хэрэмаў прыкладна адпавядае колькасыці фанэмаў гукавой мовы, з іх можна вельмі хутка складаць гэставыя “словы” і рыфмы.

На жаль, нават у глухіх няма сваёй агульначалавечай мовы гэстаў. Цікава, што ў іх зусім іншая сыстэма сваяцкіх сувязяў, чым у гукавых мовах: напрыклад, амэрыканская мова глухіх больш падобная да францускай, чым да ангельскай. Таму, верагодна, і ў

сцэнічным танцы прадстаўнікі розных народаў могуць працягаць кожны нешта сваё. Тым ня менш адной з мэтай сучаснай харэаграфіі павінна быць, мяркую, стварэнне агульначалавечай ляканічнай мовы танца. Параў бы больш працаваць рукамі, хоць зарабляць грошы лягчэй, напэўна, нагамі.

Між іншым, “душой і адкрыццём фэстывалю” многія крыткі назвалі надзіва ляканічную Таісію Карабейнікаву, якая танцавала пераважна рукамі. Уразіў яе выступ з адрэзанай галавой манэкена (ці Яна Хрысціцеля?), што ў некагораў ступені можа быць ілюстрацыяй да словаў В. Елізарэва: “Танец — гэта мастацтва думкі, ён нараджаецца ў галаве”.

Дарэчы, да падобных высноваў ужо прыходзілі Кіркегар і Ніцшэ. Заснавальнік экзистэнцыялізму ў дзёньніках адзначаў, што ўвесь час дасканаліць свой “танцавальны крок” (ня толькі на вуліцах Капэнгагена, але і ў пісьме) і праз гэта нечакана для сябе “стаў занадта духоўным для сьвету, дзе пануюць жывёльная развага, нахабная прасталінейнасць і нізасць”. У творах Ніцшэ неаднаразова сустракаюцца думкі накшталт: “Мысленьню пажадана вучыцца як віду танца.. трэба вучыцца танчыць нагамі, паняццямі, словамі... можна танчыць і пяром”; “Я ня ведаю, чым больш жадаў бы быць дух філэзафа, апрача як добрым танцорам”; “Стаміўся я пісаць рукой, пісаць нагой — вось выбар мой!”. Амаль тое ж у эсе “Душа і танец” кажа Поль Валеры пра танцоўшчыц: “Які жывы і зграбны пралёг да найдасканалейшых думак! Рукамі яны гавораць, а нагамі нібыта пішуць”.

Паводле Валеры, у танцоўшчыцы ўсё цела павінна быць такім жа пnutкім і спрыгным, як у кожнага чалавека рука. Між іншым, на фэстывалі быў паказаны, прынамсі, адзін нумар (я бачыў толькі II тур і гала-

канцэрт), дзе танцор літаральна ўпадабняўся адной вялізнай рукай: мініяцюра без назову гродзенскага гурта сучаснай харэаграфіі “ТАД”. Дзьмітрый Куракулаў танчыў удваіх з гітарай, і гэта не гітара была вобразам жанчыны, але ён сам — рукой музыканта, спрытнай і пяшчотнай.

Марксісцкая філязофія сьцьвярджае, што адной зь неабходных перадумоваў узнікненьня пісьменства быў высокі ўзровень развіцця каардынацыі рухаў рукі, яе тонкіх і дакладных маньпуляцыяў, падрыхтаваных доўгім досьведам адносна складанай працы і зносінаў праз гэсты. Па сутнасьці, індывідуальны почырк пісьма — гэта найменш заўважны, але найбольш зьмястоўны танец, які кожны з нас выконвае штодня. “Я хацеў бы навучыцца маляваць рэчы гэтак жа свабодна і лёгка, як рука піша літары і словы”, — казаў Ван Гог. І хіба не пра такую ж дакладнасьць і чыгэльнасьць усіх сваіх гэстаў мараць танцоры?

У танцы часта цяжка адрозьніць верхнія канечнасьці ад ніжніх: ногі раз-пораз узягаюць вышэй за галаву. У адрозненьне ад будзённых заняткаў, у танцы чалавек у аднолькавай ступені скарыстоўвае рукі і ногі, і цяжка сказаць, чатыры нагі гэта ў яго або чатыры рукі. А ў мініяцюры “Жаданьне лётаць” казанскага тэатра “Дарога з горада” чатыры танцоры настолькі шчыльна зьліліся, злучаныя эластычнай стужкай, у адно цела, што падаліся мне чалавекам на сямі нагах з дзевяццю рукамі. Але танец нагамі заўсёды, паўтару, менш чыгэльны: імі зручна пісаць ня словы, а хіба што абрэвіятуры.

У сцэнічнай харэаграфіі (у адрозненьне ад харэаграфіі жывьця) экспрэсыўны аспект танца лічыцца нашмат больш істотным за камунікатывны: танцор ня столькі распавядае нешта рухамі цела, колькі малюе, і

малюнкi гэтыя пераважна — абстрактныя. Цела ў танцы не гаворыць, яно сыпявае гэстамі: мноства камунікацыйна беззмястоўных рухаў адпавядае вакальным арнамэнтам сьпеваў, сярод якіх губляецца сэнс і нават сам акустычны вобраз словаў. Калі ж параўнаць зь пісьмом, то ў большасці выпадкаў сцэнічныя піруэты і гэсты таксама адпавядаюць пераважна ня словам, а абстрактным маляўнічым спалучэньням літараў, якія толькі зрэчас складаюцца ў чыгальныя фразы накшталт:

Алятграфуля — сіфон зібба,
Духмяны попел над вадой.
Барысамору сурынаба
Заркідулакі галавой!

Малярмэ ў сваіх “Адхіленьнях” прыйшоў да высновы, што “балет мала што кажа. Гэта — уяўленчы жанр”, а пытаньне “Што гэта значыць?” — адзіная законная сьвядомая рэакцыя на відовішча танца і што адказам на гэтае пытаньне могуць быць любыя фантазіі гледача. Блізкую думку выказаў і выдатны менскі харэограф Раду Паклігару: “Ідэя — гэта ня тое, з чым акцёр бегае па сцэне, а тое, з чым глядач выходзіць з тэатра”.

Харэаграфія — ледзь не адзінае шчасьлівае мастацтва, якое дазваляе схваць думку аўтара. На прэсканфэрэнцыі па выніках фэстывалю францускі крыгтык Філіп Верэль падзяліўся сваім крэда: “Танец — адзінае мастацтва, дзе думкі непасрэдна ўпісваюцца ў чалавечае цела”. Відаць, многія харэографы таксама прытрымліваюцца гэтай канцэпцыі, што прымусіла В. Елізарэва прызнаць, што нават ён ня здолеў “расшыфраваць” шмат якія з паказаных твораў.

Напэўна, класыці танец з адных зразумельх гэстаў немагчыма. Мы лёгка чытаем тыя гэсты, што бачым на вуліцы, бо і самі карыстаемся такімі ж. У сцэнічным жа танцы, нават калі ён мае нешта сказаць гледачам, зашмат дэкарацыйных элементаў — як у оперных сьпевах. Сьпевакі часта парушаюць нормы літаратурнага вымаўленьня, ператвараюць у немаведама што ня толькі словы, але і інтанацыю, зь якой людзі кажуць іх у будзённым жьцці. І тое самае танцоры робяць з нашымі гэстамі (а сьвяты — з працоўнымі днямі). Таму і даводзіцца друкаваць у праграмцы пераказ зьместу спэтакля — ня толькі балетнага, але і опернага, нібыта багатага на ўласныя словы. Танец — гэта тэкст, складзены з гэстаў. Зрэшты, і літаратурны тэкст можна назваць танцам словаў на сьвятцы вачэй чыгача або барабанных перапонках слухача.

Валеры параўноўваў з танцам толькі бязмэтную паэзію, а прозу лічыў аналягам мэтанакіраванай (асэнсаванай) хадзьбы. А калі мы шпацыруем бяз мэты, проста абы ісьці, — гэта, відаць, нешта накшталт *верлібра* ці расквечанай сузіраньнем ваколіцаў *рытмізаванай прозы* жьцця? Малярмэ бачыў у “цялесным пісьме” танцораў “пэму, ачышчаную ад усяго арэнала пісьменьніка”. Тым ня менш тое-сёе з агульнамастацкіх прыёмаў застаецца і пасля фільтру на словы.

Базісны элемент мовы танцаў — ланцужок метафараў: танцор нібыта выкрадае ў прыроды сваё цела і ператварае яго ў нейкую іншую істоту ці рэч (вечер, хвалю, карабель і г.д.). Малярмэ меркаваў, што цела цалкам растварае сябе ў рухах і мэтамарфозах танца, а таму страчвае сваю лучнасьць з канкрэтнай асобай танцора (а я думаю — і з канкрэтным біялягічным відам артыста). У танцы нараджаецца

нейкая універсальная істога, цела без уласных пастаянных органаў.

На сцэне наваг усе рэчы могуць ператварацца ў што заўгодна, у тым ліку — у людзей (напрыклад, у фестывальнай мініяцюры “Tango d-moll” артыст зьняў з сябе кашулю і ператварыў яе ў спрыгную партнёршу для танга). Паводле Валеры, цела ў танцы такое ж плястычнае, як чалавечая думка, што можа ўпадабняцца любой заўгодна субстанцыі. Яно намагаецца вымкнуць са сваёй натуральнай формы і стаць такім жа бязмежным, як розум ці душа.

Калі паэзія — танец словамі, дык сыпевы — гэта танец голасам. Можна сьпяваць і без словаў — як птушкі, рыбы, глухія. Вядома, што чым вышэйшыя ноты, тым горшая дыкцыя (тым менш словаў у сыпеве разумеюць слухачы — хоць гэта, канешне, і не перашкаджае ім атрымліваць эстэтычную асалоду ад канцэрта). Асабліва моцна працэнт разборлівасці падае з падвышэньнем голасу ў жанчынаў (напэўна, і гэты расхваляванай жанчыны менш разборлівыя за мужчынскія). Цікава адзначыць таксама, што маўленьне дзяцей бліжэйшае да сьпеваў, чым маўленьне дарослых. Адпаведна, і адрозненьне паміж будзённымі і танцавальнымі гэтамі (а таксама днямі) у дзяцей не такое відавочнае, як у нас.

Часта танец уяўляе сабой спробу намаляваць чалавечым целама ня іншыя рэчы, а музыку. Са свайго боку, магчыма, і сама музыка — гэта нябачны воку, вымкнуты з нашай трохмэрнай прасторы танец невядомых нам рэчаў і целаў. Калі мы слухаем музыку, дык часта невядома навошта ўзіраемся ў радыёпрымальнік ці магнітафон. Ня менш дзіўна, што, сузіраючы танец, хочам яшчэ і музыку слухаць. Музыка для танца — такі ж неабавязковы фон, як і ўвесь навакольны свет. Танец сам — “другая” музыка. На

фэстывалі, дарэчы, ледзь ня ўсе ўдзельнікі таньчылі ня толькі пад інструмэнтальную музыку, але і ў цішыні або пад запіс будзённых шумоў рэчаіснасьці. Напрыклад, у балете “Мужчына ў чаканьні” артысты скончылі танец у цішыні, а зь іншага боку — некалькі разоў на хвіліну застывалі, хоць музыка не спынялася. Глухія маюць магчымасьць атрымліваць ад танца тую самую эстэтычную асалоду, якую мы маем ад музыкі. Са свайго боку, музыка дазваляе сьляпым адчуць прыкладна тое ж, чым хвалюе нас відовішча танца.

На карысьць тэорыі, што танец — паралельная музыка, кажа і тое, што некаторыя калектывы (менская “Госыціца”, чэлябінскі тэатар “Правінцыйныя танцы”, маскоўскі “Кінэтычны тэатар” ды інш.) скарыстоўваюць побач з запісанай музыкай уласныя вакальныя здольнасьці. У “Кінэтычным тэатры” аднолькава актыўна працуюць і цэлам, і голасам: лексіка танца мадэрн яднаецца з канцэптуальнымі тэкстамі вядомых літаратараў. Атрымліваюцца своеасаблівыя мюзіклы на словы Прыгава ці Кафкі, дзе ролю музыкі адыгрываюць гэсты танцораў, а ўласна інструмэнтальная музыка — ня больш чым рэквізыт побач з дэкарацыямі.

Танец падобны ня толькі да музыкі, але і да сьвятла: яго часта параўноўваюць з гульнёй языкоў польмя. Аднак у гэтым накірунку экспэрымэнты пакуль менш удалыя. Напрыклад, у балете “Прыцёмкі” каўнаскі тэатар “Аўра” скарыстаў прыглушанае нерухомае асьвятленьне, і яно вымусіла танцораў скакаць па сцэне надта шмаг і надта мітусьліва — каб гледачы хоць нешта ўбачылі. Чым менш на сцэне музыкі ці сьвятла — тым больш трэба рухаў, каб было цікава глядзець. Артысты ж “Кінэтычнага тэатра” побач з асьвятляльнай апаратурай карыстаюся кішэннымі ліхтарычкамі: калі іх, у тым ліку, адзін аднаму

ў рот — напэўна, каб паказаць медачам, што ў сярэдзіне іхніх целаў усё таньчыць таксама, як звонку.

Па словах В.Елізар’ева, “балет — гэта мастацтва вуснае, устойлівай сыстэмы запісу тут няма. Нават відэа не вырашае праблемы, па ім цяжка скласыці правільнае ўражаньне пра танец”. На мой погляд, для больш дакладнага запісу гэстаў і танцавальных па вэрта было б адрадіць старажытную сыстэму вузяковага пісьма, распаўсюджанага каісыці па ўсёй плянэце. Дакладна вядома, што ім карысталіся — яшчэ раней за піероміфы — кітайцы (яны называлі такое пісьмо “цзэшэн”), а таксама манголы, пэрсы, некаторыя афрыканскія народы і, напэўна, славяне (адтуль паходзіць выраз “завязаць вузельчык на памяць”). З падобных сыстэмаў найбольш захавалася звестак пра пэруанскае пісьмо “кіпу” старажытных інкаў. Кожны тэкст там уяўляў сабой сыстэму навізаных на палку разнаколерных шнуркоў, вузлы і петлі якіх дзійным чынам нагадваюць гэсты і павароты вакол сваёй восі танцораў. У навукоўцаў няма агульнага меркаваньня адносна прызначэньня кіпу. Некаторыя лічаць, што такі спосаб пісьма служыў выключна для стагыстычных мэтаў. Іншыя сьцьвярджаюць, што кіпу служылі для запісу законаў дзяржавы, кронікі палітычных падзеяў і нават вершаў. У інкаў і суседніх народаў Паўднёвай Амэрыкі існаваў нават асобны сацыяльная кляса Qipri самосина (“чыноўнікі вузлоў”) — і мне здаецца, многія з гэтых адукаваных людзей былі не гісторыкамі ці паэтамі, а харэографамі.

Для запісу некаторых асноўных рухаў целаў у танцы можна таксама, напрыклад, раскласыці на сцэне палатно, газеты або шпалеры (магчыма, з папярэдне напісанымі на іх вялікімі літарамі), а недзе ў куце пакласыці прамочаны фарбай дыванок (ці насыпаць попелу,

вугалю), на які час ад часу наступалі б танцоры. Потым запіс нагамі фрагмэнтаў танца можна было б выставіць нават як самастойны лінгвістычна-харэаграфічны твор графікі.

Каб глыбей паяднаць харэаграфію з мовай і, у прыватнасці, з паэзіяй, можна ўвесці ў танец літаратурны рытм (чаргаваньне шырокіх і кароткіх або хуткіх і павольных гэтаў паводле мадэляў ямба, харэя і г.д.), а таксама рыфму (пэрыядычнае ўзнаўленьне падобных, але не аднолькавых гэтаў).

Нарэшце, на касцюмах танцораў (або на аголеных частках цела) можна нашыць (намаляваць) вялізныя літары ці словы: танец тады будзе адлюстроўваць натуральны стан мовы — хаос, сярод якога часам будуць самі сабой нараджацца асэнсаваныя (або сюррэалістычна-абсурдныя, але ад гэтага ня менш цікавыя) словазлучэньні, фразы і нават тэксты.

* * *

У размове з віцебскай танцоўшчыцай Сьвятланай Мілаванавай пачуў цікавую думку: “Танец — гэта тое, што можна выказаць толькі аднойчы, яго нельга пакласці ў скрыню, нібы рукапіс, і нават калі яго “выняць” з галавы ці паперы, уваскрасіць — гэта ўжо будзе нешта іншае. Танец — заўсёды імправізацыя, і таму — найвышэйшае з мастацтваў”. Напэўна, калі другое прышэсьце Хрыста або кібер-генэтычныя тэхналёгі дазваляць уваскрасіць нябожчыкаў — гэта таксама будуць ужо крыху іншыя людзі, якім давядзецца вучыць і выконваць ролі сваіх прагатыпаў. Танец, вядома, мастацтва высокае, але ўсё ж не вышэйшае за мастацтва жывыя.