

### Розділ 3



#### **Художня практика в порадах, роздумах та узагальненнях & Художественная практика в советах, размышлениях и обобщениях & Art practice in advises, reflections and generalizations**

УДК 792.027.2 «312»

*Александр Аркадин-Школьник*

#### **ЖИВОЙ ОРКЕСТР НА СЦЕНЕ**

Театральный зал перед началом спектакля. Легкое позвякивание металла, шорох дерева. Гобоист тянет ноту «ля». Почему? У гобоя наиболее пронзительный звук в оркестре, и его слышно даже тогда, когда настраиваются все одновременно. Низко гудит контрабас, высоким нестройным эхом отзываются скрипки, басят, хрипят, протяжно гнусавят, шипят и бодро чирикают инструменты духовиков. В оркестровой яме настраивается театральный оркестр. Через пару секунд свет в зале медленно погаснет, дирижёр взмахнет палочкой, и грянут первые аккорды долгожданного действия. Так в моей молодости практически всегда начинались драматические спектакли, а подобные впечатления навсегда остаются в памяти как самые яркие и необычные.

Два особо ярких впечатления начала моей театральной практики в дальнейшем решающим образом повлияли на многие мои режиссёрские решения. Одно из них, и, пожалуй, определяющее – рассказ моего отца (в те годы работавшего вместе с Л. В. Варпаховским) о постановке в 1945 г. оперы «Травиата» в Магаданском театре. Л. В. Варпаховский был выдающимся режиссёром и, в полной мере, можно сказать, человеком театра, обширно использующим в своём творчестве профессиональное художественное и музыкальное образование.

По мнению Л. В. Варпаховского, настоящий драматический спектакль должен строиться по законам музыки. В формировании режиссёрского мировоззрения мастера огромную роль сыграло творчество В. Э. Мейерхольда, которого он впоследствии назовёт учителем.

Необходимо отметить, что Всеволод Эмильевич имел профессиональное музыкальное образование и многие годы посвятил игре на скрипке. Отвергнув множество приглашений занять престижное место в оркестрах в качестве первой скрипки, В. Э. Мейерхольд впоследствии посвятил жизнь театру и музыке – стал и драматическим, и оперным режиссёром. И эта внутренняя, пронизывающая всё его творчество, музыкальность позднее проявилась и в его ученике, Л. В. Варпаховском. В первом акте «Травиаты» внимание зрителя сразу же концентрировалось на двухметровом балконе, прикрытом жёлтым занавесом. С обеих сторон к нему вели две лестницы с массивными барочными перилами. В центре сцены на небольшом возвышении – дирижёр и оркестр. Гости бала как бы поднимаются по ступенькам, кто облакачивается на перила, кто обмахивается веером. Так описывается сцена в воспоминаниях: «Начинается увертюра... где после трагической музыки идет очень бравурный, веселый, похожий на канкан, кусок, с которого, собственно, и начинается бал у Виолетты... Третий акт – это бал у Флоры. Две большие белые колонны. В центре – площадка, к которой с двух сторон прилегают две невысокие лестницы. Перед площадкой – овальный стол, на нем два канделябра с зажженными свечами. Флора, стоя на высоких подмостках, приглашает гостей на бал. Бал – костюмированный, с балетом, с разнообразными маскарадными эффектами. Были даже актеры на ходулях, почти все – в масках» [2, с. 68]. Такое ярко театрализованное решение с новой стороны открывало роль оркестра в оперно-драматическом спектакле и усиливало мощный визуально-сценографический и эмоциональный эффект. Режиссёр добивался изменения традиционных параметров оперной сценической условности – живой оркестр на сцене был абсолютно оправдан предлагаемыми обстоятельствами сюжета, а исполнители в большой мере были поставлены в естественные жизненные обстоятельства – пели спиной к дирижёру.

Вторым решающим впечатлением стало случайное жизненное наблюдение на гастролях – гостиничный ресторан. Ежедневно я обнару-

живал там огромное количество людей, и порой было весьма проблематично найти свободный столик. Но однажды после вечерней репетиции, направляясь в гостиницу, я заметил неожиданную картину – перед входом в ресторан не было привычной очереди, а в полупустом зале на эстраде стоял магнитофон; звучала фонограмма. Разгадку нельзя было попробовать на вкус, как в большинстве ресторанов; только на слух. В тот день был выходной ресторанный оркестра, каждый вечер собиравшего магией живой музыки аншлаги местной публики.

В наш пресыщенный технологиями век фонограмм и звуковых компьютерных ухищрений живая музыка, звучащая с театральных подмостков, обретает особую ценность. И ещё большую – когда она становится полноправной участницей театрального действия. Многолетний опыт моей режиссёрской работы подтверждает то положение, что живая музыка в театре, с одной стороны, принадлежащая другому виду искусства, в то же время является неотъемлемой частью искусства театрального, то есть подчиняется логике как музыкального развития, так и законам построения драматического спектакля.

**Целью этого исследования** стало обобщение уникального режиссёрского опыта использования живого оркестра непосредственно на театральной сцене в качестве активного полноправного участника сценического действия. **Актуальность** подобной работы видится в её практической ценности как повода к размышлениям и руководства к действию для молодого поколения режиссёров, начинающих свой творческий путь в драматическом театре. Собранные воедино **эксклюзивные материалы** стали основой для теоретического обоснования концепции уникальности применения живого оркестра на сцене, а многие годы работы в театре – её подтверждением как в непосредственно театральной, так и в педагогической практике.

Многогранность использования музыки, как в жизни, так и в театре как её отображении, не требует доказательств. Начиная с самих истоков театра – назовём их «первородным действием» – велось музыкальное сопровождение спектаклей, сначала с помощью отдельных музыкальных инструментов, а впоследствии – и целого оркестра. Живая музыка со сцены издавна оказывала практически гипнотическое влияние на людей, будучи частью звуковой природы Вселенной. Настасья Хрущёва, молодой театральный композитор, точно подмечает:

«Музыка является текстом, и поэтому она ни в коем случае не должна пояснять, сопровождать, дублировать, усиливать, раскрашивать текст словесный. Музыка должна вступать с ним в конфликт, оспаривать, обнажать, провоцировать. Только контрапункт, только трение контрастных смыслов друг о друга, только столкновение! Жан Кокто говорил: “Музыка должна быть стулом”, так вот в театре она должна быть электрическим стулом – таким непрерывным приглашением на казнь для вербального текста» [6; с. 28].

В мировой театральной культуре только в двух странах – Бразилии и Украине – театры называют музыкально-драматическими. В отличие от ритмичной и «карнавальной» Бразилии, в природе украинского театра проявилась присущая нашему демосу всеобъемлющая музыкальность и поэтика лирической народной души. И с момента становления профессионального театра в Украине в труппе каждого театрального коллектива был свой постоянный оркестр.

Однако с развитием техники звукозаписи фонограммы стремительно стали вытеснять живые оркестры из штатных расписаний драматических театров. И, на первый взгляд, вполне заслуженно, ведь фонограмма открывает бесконечный простор для творческой деятельности – к услугам режиссёра – любые записи и исполнители, словом, весь мировой музыкальный арсенал. А с появлением Интернета и цифровых технологий вообще отпала проблема дефицита музыки – осталась лишь проблема вкуса и чувства меры.

Показательна в этом плане также и судьба «живых» оркестров, которые претерпели тотальное сокращение в 1980-х в наших драматических театрах. За два года до исчезновения оркестра в Харьковском государственном академическом украинском драматическом театре имени Т. Шевченко мне удалось поставить знаковый для моего творчества спектакль по пьесе М. Зарудного «Маэстро, туш!». Пьеса украинского классика, одно из лучших достижений украинской комедии второй половины XX в., была долгое время запрещена в Киеве – произведение, которое поднимает глубокие мотивы социальной сферы, человеческих взаимоотношений и, конечно же, любви. Явно корреспондирующий с гоголевским «Ревизором», сюжет содержал весомую сатирическую составляющую, окрасившую, как мне кажется, и само название пьесы – «Маэстро, туш!».

Режиссёрской находкой этого спектакля стало оригинальное образно-пластическое решение – живой оркестр был расположен на сцене, на парковой карусели; основную его часть составляли духовые инструменты. Важным визуальным символом, несущим смысловую нагрузку, стали строительные каски на головах оркестрантов и дирижёра. По сюжету, «отцы города» возводили абсолютно бесполезную «пафосную» триумфальную арку, и в ответственный момент её открытия под бравурную музыку и ликующий возглас градоначальника – «Маэстро, туш!» – арка «эпично» рушилась. Такой режиссёрский ход для театра им. Т. Шевченко в определённом смысле был новацией, ведь до этого музыканты располагались исключительно в оркестровой яме. Впоследствии этот приём стал для меня «трендом», а его успех, как в зрительской, так и в профессиональной среде ещё раз убедил меня в важности разнообразных подходов к решению живой музыки в спектакле. Именно этот спектакль дал начало использованию в качестве «лейтмотива» живого оркестра и отдельных музыкальных инструментов на сцене и стал постоянным импульсом для моего режиссёрского поиска впоследствии.

Оркестр на сцене в драматическом спектакле – это уникальный элемент театральной фактуры. Живая музыка на сцене способна колоритно выразить центральную эмоцию действия, зерно спектакля, сверхзадачу режиссёра, и, тем самым, погрузить зрителя как можно глубже в происходящее на сцене. Музыка не только принадлежит важная роль в эмоциональном насыщении спектакля, создании его атмосферы, темпоритма его сценического действия; она по праву является в современном театре важнейшим структурным элементом. Театр по своим видовым признакам относится к пространственно-временному искусству. На мой взгляд, наиболее лапидарно и точно это понятие сформулировал Лесь Курбас, высказываясь относительно «альфы» и «омеги» театрального языка – мизансцены: «Мизансцена – это организация в пространстве и времени всех элементов театральной фактуры» [5; с. 835]. А театральный оркестр и является тем самым «соединительным звеном» между всеми элементами спектакля, синтезируя в себе реальность, пластику, «физику» театра и ритм как основной принцип временной организации музыки. Ведь не только оркестр, а и любой живой инструмент в руках музыканта-актёра – это уже

часть пластического решения, сценографии спектакля, работающая, таким образом, на стыке пространства и времени. Лишь настоящая сценическая живая, не заменимая фонограммой, музыка становится активной составляющей спектакля, оживляет действие и переносит его в глубины души зрителя. Это режиссёрское решение во многом помогает дать спектаклю нужную краску, очертить важные мизансцены, донести до зрителя эмоцию полнее и ярче. Для органичного включения оркестра в ткань спектакля существует ряд режиссёрских приёмов, которые активно используются мной в режиссёрской практике.

Так, например, в спектакле «Народный Малахий» Донецкого академического украинского музыкально-драматического театра (1994) по пьесе М. Кулиша применяется приём «музыкального акцента» на тех или иных драматических моментах. В начале первого акта выделено светом лишь яркое пятно – силуэт виолончели, к которой чуть позже подходит Малахий и играет «музыку революции» – звучит какофония случайных шумов и звуков, отражающих метания его души. При этом инструмент в течение всего спектакля является мобильной и обыгрываемой частью сценографического решения. Ещё одной режиссёрской находкой становится введение в действие нового персонажа – трубача, который в пиковых сценах безмолвно следует за героем, выражая музыкой ход «революционных» мыслей Малахия.

Вопрос взаимодействия живой оркестровой музыки и драматического театра непросто и разносторонен. Нередко с его исследованием сталкиваются деятели театра в попытках разгадать секрет успеха лучших драматических спектаклей, анализируя их художественный и идейно-смысловой концепт. Повышенное внимание к этой теме связано и с «музыкальным акцентом» в театральной искусстве начала XX в. – постижением театрального наследия и уроков Станиславского, Мейерхольда, Таирова, с интерпретацией театрального действия как целостного произведения искусства, синтезируемого из разнохарактерных составляющих, неразрывно соединённых между собой.

Именно подобными образцами режиссуры был вдохновлен спектакль «Зойкина квартира» по М. Булгакову. Целесообразнее будет остановить внимание на более позднем и зрелом варианте постановки Харьковского театра украинской драмы, в котором режиссёрские приемы использования живого оркестра на сцене отшлифованы

и подхвачены блестящим актёрским составом. В прессе верно подмечали: «Режиссер спектакля использовал интересный ход: на сцене параллельно с действием играет оркестр, и это перекликается с происходящим. Также в постановке Аркадина-Школьника много танцев и песен: актеры поют как под сопровождение оркестра, так и просто под гитару. В целом спектакль очень музыкален...» [4]. Отвечая заданному режиссёром настрою, живой оркестр на сцене не просто ярче раскрасил спектакль и придал ему нужную атмосферу. Он вдохнул в него дух времени, передавшийся зрителю, словно побывавшему в той самой «нехорошей квартире» Зои Пельц. Задавая общий темпоритм, музыканты бодро наигрывали мелодии начала века, погружая сидящих в зале в атмосферу эпохи НЭПа. Те же самые оркестранты играли и в качестве актёров в массовке – они же соседи, они же – гости. В общем многогранном ансамбле всё это создавало музыкальный спектакль-праздник.

Музыкально-драматический жанр спектакля нередко становится интересным грунтом для использования живого оркестра на сцене. Драматургическая часть подобных спектаклей отличается частотой смен картин и ускоренным темпоритмом действия, что позволяет ярче и многограннее показать оркестр в различных его ипостасях. Так, в спектакле «В джазе только девушки», поставленном мною в Донецком академическом украинском музыкально-драматическом театре (2006), актёры исполняют как роли своих персонажей, так и органично «входят» в оркестр. Изначально на сцене находилось два биг-бэнда – женский и мужской. При этом они как внешне, так и внутренне преображались в соответствии с действием: в чёрном, плавнодвигающиеся как участники траурной похоронной процессии в начале спектакля; в блёстках и перьях, по-бродвейски яркие и броские во время «кабаре-сцен»; в пёстрых гавайских рубашках, изображая музыкантов во Флориде и т. п. Кроме того, в центре сцены располагалась полная барабанная установка, которая активно использовалась артистами по ходу интриги. Так, в момент «высшего полёта» любви главных героев Андрей Романий играл живую барабанное соло, а сценическая конструкция-круг крутилась в соответствии с заданным эмоциональным накалом и темпоритмом сцены. Такое режиссёрское решение создавало важные символические образы спектакля – «коле-

са Фортуны» и «барабанов Судьбы». Сцена производила невероятное впечатление, став одной из самых запоминающихся.

В «постпремьерной» жизни спектакля музыка нередко давала толчок к организации настроения сценического действия, была душевным импульсом, излучая флюиды веселья и праздничной радости. Для таких спектаклей необходимо точно и чётко подбирать соответствующих способных актёров. По словам К. Станиславского, подобный «персонаж живет в своем мире, где принято выражать свои чувства и мысли не только словами и действиями, но и обязательно пением и танцем» [4; с. 24]. Украинский театр всегда на высоком уровне осуществлял постановки таких пьес по причине достаточного количества талантливых актёров, умеющих совмещать драматическую игру с вокалом и исполнением музыкальных номеров. Наличие в труппе театра мощного исполнительского костяка нередко становилось стимулом для режиссёра, знаком к началу работы над тем или иным спектаклем. Спектакль «В джазе только девушки» во многом возник благодаря умению актёров Андрея Романия и Михаила Криштalia играть на саксофоне и контрабасе. В ряде спектаклей, среди которых как работы учебного театра «5 этаж», так и профессиональной актёрской труппы, решающим фактором стал многогранный музыкальный талант исполнителей. В спектакле «Спокуса по-италійськи» оркестр был собран нами из актёров труппы театра им. Т. Шевченко и вписан в контекст спектакля как ряд разноплановых персонажей с чётко прорисованными характерами. По-итальянски броская, заводная и яркая музыка благодаря живому оркестру проходит через весь спектакль, от открытия занавеса до самого поклона, незримой тенью сопровождая сюжет, иногда как будто выглядывая и напоминая о себе. Для гармоничной реализации подобного приёма нужны, как уже говорилось, и особые актёрские способности: кураж, внутренняя музыкальность, пластика, чувство ритма, и, что немаловажно, вокальные данные.

В донецком спектакле «Полоумный Журден» появление оркестра на сцене было «подсказано» и сюжетом, и атмосферой эпохи Мольера. Приём «театра в театре», окончательно разрушающий «четвёртую стену», реализован тотальным «смещением» зрителя за кулисы. Так, декорация зеркально отображает зрительный зал, и это даёт возможность зрителям максимально глубоко погрузиться в действие;

кроме того, яркий интерактивный элемент позволяет им принимать в сценическом действии активное участие. Показанная на сцене «кухня», изнанка театрального представления того времени невозможна без использования живых инструментов. Реализовать эту непростую задачу во многом помог сам театр – в его штате был и живой оркестр, и отличные вокалисты, хор, балет, и высокопрофессиональные актёры. «Этот режиссерский ход дал возможность ярче подчеркнуть и отчетливой прочувствовать момент перевоплощения – казалось бы, обычные люди по мановению какой-то волшебной палочки вдруг превратились в зажиточных мещан, жадных учителей, находчивых слуг, пылких влюбленных или коварных дворян. Таким образом, каждый из актеров сыграл по две роли, настолько разных и непохожих, что просто диву даешься...» [7; с. 14], – писали в донецкой прессе. Таким образом, живой оркестр, находящийся на сцене, используется не только для воссоздания колорита эпохи Короля-Солнце, но и для создания интерактивных моментов в спектакле, становящихся неотъемлемой частью его сценографического решения. Синтез указанных выше элементов и позволил создать высококачественный театральный продукт с рядом глубоких смыслов и яркой сценической формой.

Функциональность живого оркестра в театре – безграничное поле для творческих поисков. И, как педагог, я считаю необходимым для начинающих режиссёров изучение принципов работы с музыкальным оформлением, в частности, и живыми инструментами с целью их активного использования на сцене. А в музыкальных упражнениях на уроках актёрского мастерства всегда нужно требовать от студентов тонко чувствовать музыку, ритм; от этого меняется в лучшую сторону и голос, и пластика. Как пишет Камилло Эверарди, бельгийский педагог и певец, «у соловья голос поставлен и вокальная техника есть, хоть он и не учился: это потому, что, когда он поет, всем своим существом чувствует любовь и радость жизни» [1; с. 5]. Музыка в театре начинается в слове, продолжается в ритме, в мелодии речи, в живом исполнении как наиболее гармоничном для искусства театра, разворачивающегося здесь и сейчас. Оркестровая музыка создаёт особую атмосферу спектакля, то, что воспринимается как его внутренний невербальный смысл. С помощью продуманного до мелочей музыкального решения зрителю передаётся нужное настроение, ощущение эпохи, времени.

Живая оркестровая музыка воздействует не только на зрителя, но и на творческое состояние актёров, настраивает их. Более того, определённой музыкой и даже выбором инструмента персонаж может выражать не только настроение, но и свои внутренние устремления, склонности, черты характера и многое другое. Во время исполнения на сцене того или иного музыкального произведения актёр как бы «проводит сквозь себя» чувства, подобные тем, которые вызывает музыка. Впоследствии выявляя их в действии, актёр является ретранслятором двух типов эмоций – как своих, так и эмоций, заложенных в музыке. Безусловно, это наполняет сценическое произведение рядом новых смыслов и подтекстов.

*Таким образом*, можно сделать **вывод**, что живой оркестр – одна из ключевых составляющих временного и пространственного решения спектакля. Влияние живой, не фонограммной, музыки на зрителя воистину безгранично. Уникальность её – и в способности рождать эмоцию, истинную, как и она сама, и быть частью и продолжением сценографического решения театрального произведения, элементом театральной фактуры и многим другим. Согласно моему режиссёрскому мироощущению, живая музыка в спектакле – огромный нереализованный смысловой и художественный пласт, который играет важную роль в моём творчестве и способен вдохновить и зажечь ещё не одно поколение молодых режиссёров.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Вайнштейн Л. И. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство: воспоминания ученика [Текст] / Л. И. Вайнштейн. — К. : Киев-Печать, 1924. — 47 с.
2. Варнаховская И. С. Из воспоминаний колымской Травиаты [Текст] // Театр ГУЛАГа : воспоминания, очерки / сост., вступ. ст. М. М. Кораллова. — М. : Мемориал, 1995. — С. 64–79.
3. Горчаков Н. Режиссёрские уроки К. С. Станиславского [Текст] / Н. Горчаков. — М. : Искусство, 1952. — 576 с.
4. Грандиозная премьера по Булгакову состоялась в театре Шевченко [Электронный ресурс]. — Режим дост. : <http://kharkov.dozor.ua/news/obwestvo/kultura/1091448.html>. — Назва з екрану.

5. Курбас Лесь. *Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. М. Лабінський*. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — 917 с.

6. Кушляева О. *Музыка в театре должна быть электрическим стулом [Текст] : [Беседу с Настасьей Хрущевой ведет Оксана Кушляева] / О. Кушляева // Петербургский театральный журнал*. — 2014. — № 1 (75), февраль. — С. 27–30.

7. Черноброва М. *Наивный и влюбленный «Полоумный Журден» [Текст] / Мария Черноброва // Шахтерский вестник*. — 2007. — № 45 (379). — С. 14.

УДК 78.071.2 : 789.2 (477) «312»

Тарас Баран

### ОСОБЛИВОСТІ Й ЗАВДАННЯ ЦИМБАЛЬНОГО ШКІЛЬНИЦТВА В УКРАЇНІ

*Мистецька школа*, до якого б із видів мистецтв вона не готувала професійно озброєних митців, має бути націлена перш за все на збагачення людини відповідними знаннями у вибраній галузі художньої діяльності. Вона має сприяти професійному, естетичному та творчому розвитку артиста, спонукати його до вивчення й подальшого розповсюдження художніх цінностей. Усе сказане вище стосується школи як навчального закладу. Цимбальне шкільництво з усіма своїми характерними особливостями жодною мірою не є винятком у мережі мистецьких шкіл.

**Актуальність** даної роботи полягає у фіксації стану, в якому сьогодні знаходиться українське цимбальне шкільництво, у визначенні пріоритетів та векторів його розповсюдження і розвитку. Адже ця тема у музикознавстві ще зовсім нова і потребує особливої уваги як з боку фахівців-практиків, так і науковців. Особливо важливим є зосередження уваги на виявленні локальних можливостей цимбального шкільництва та збереженні ще живих в Україні традицій виконавського мистецтва гри на цимбалах. **Метою дослідження** є визначення специфіки вивчення та культивування цимбального мистецтва в Україні на ієрархічному рівні професійного музичного шкільництва.

Цимбальне шкільництво в Україні має досить розгалужені й неоднорідні за походженням витoki. Система шкільництва – це і приватна ініціатива, з якою виступають митці-педагоги як індивідууми, а також і структури державного управління освітою. Система державного шкільництва цілком природно вибудовується на базі державної політики і ґрунтується на традиціях і потребах державного управління освітою. У ситуації територіальної розчленованості України протягом століть окремі частини нашої Вітчизни значною мірою підпадали під ідеологічний вплив імперської політики як на Сході й Півночі України, так і на Заході й Півдні. Необхідно чітко усвідомити, що *шкільництво – це один із вагомих чинників впливу на формування свідомості молодого покоління*. Через мистецьку школу держава формує естетичні погляди й прививає майбутньому поколінню митців (а найчастіше – просто нав'язує) ті ідейні постулати, які відповідають державній політиці [5; 7; 8].

У контексті постановки питання про особливості й завдання цимбального шкільництва в Україні у сучасному вимірі, перш за все, необхідно чітко позначити *головні історичні впливи* на розвиток мистецтва нашої держави. Якщо Лівобережна, Слобідська Україна протягом більше трьох останніх століть була під ідейно-ментальним впливом імперської політики Російського царизму, що в своїй основі має ієрархічну систему управління різнотипною масою кочівного, не прив'язаного до конкретної території, населення, то Південно-Причорноморські землі протягом тисячоліть населяли вихідці з різних країн і цивілізацій. Тут перехрещуються як впливи Давньогрецької культури, так і традиції тюркських народів і, зокрема, Османської імперії. Також поруч і протягом століть уживаються нащадки вихідців із Балкан, Вірменії та Малої Азії. Свою культуру зберігають на цих землях спадкоємці німецьких колоністів і гагаузи, греки, болгари та кримські татари – корінне населення Криму. У кожного із цих народів є свій національний музичний інструмент, що, подібно до цимбалів, своїм давнім предком має біблійний псалтеріум [1, с. 617].

Іншою є історична доля Північних земель. Українське Полісся, Волинь і, частково, Поділля з часів Великого Литовсько-Руського князівства не втратило ментальних зв'язків із Балтійсько-приозерним краєм. Якщо в буденному житті ця близькість і не є настільки очевид-