

*К ШЕСТИДЕСЯТИЛЕТИЮ
ЮРИЯ НИКОЛАЕВИЧА ХОЛОПОВА*

LAUDAMUS

МОСКВА
Издательское объединение
"КОМПОЗИТОР"
1992

Избираемый (и последовательно проводимый) принцип позволяет получить тональности, которые выявляют специфику тонального движения с учетом коренного ядра. Одновременно дается мотивировка родства и получают отражение типично шубертовские модуляционные пути, что существенно для понимания гармонии и в последующей романтической музыке XIX века.

Модуляции на основе мажоро-минора показывают то новое, что подчас появляется у Шуберта — ощущение им модуляции как особого выразительного средства. Молниеносный переход в тональность с ярко контрастирующим звукорядом может быть истолкован как звуковое выражение сильных эмоциональных движений.

Конкретные модуляционные переходы многообразно реализуют основную тенденцию к красочности тональных сопоставлений. Среди них — характерное для Шуберта связывание тональностей через одноименные замены (см. таблицы тонального родства). Яркость тональных сопоставлений составляет саму сущность типично шубертовской модуляции, часто движущейся предопределенными путями. И она же является причиной видоизменения модуляционных переходов, обычно в виде пропуска одной из одноименных тональностей, с чем связано усиление контрастности. Например, в песне “Упосние” делается совершенно необыкновенная модуляция: из As-dur в Ces-dur через Es-dur (типичный переход выглядел бы так: As-dur — Es-dur — es-moll — Ces-dur). Шуберт ставит в смежные отношения Es-dur и Ces-dur и получает интенсивно яркое сопоставление тональностей на словах: “я бы почувствовал жизнь полной грудью”.

Новые закономерности гармонии Шуберта, позволившие выразить индивидуализированность образов и состояний романтического искусства, обозначили начало новой эпохи в музыке.

Примечания:

1. См. о гармонии Шуберта в работах М.Бауэра, Д.Тови, Э.Портера, В.Герстенберга, Х.Федерхофера, Ю.Хохлова.
2. См.: Vetter W. Der Klassiker Schubert. Bd.I. — Leipzig, 1953. — S.50.
3. См.: Вульфус П. Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта. — М., 1974. — С.11.
4. Изложим основные идеи: сближение у Шуберта гармоний одноименных ладов (мажоро-минорная гармония покидается без посредничества “своей” тоники. — И.Спосбин); сложение единой “параллельной одноименной системы” (К.Киррина); возникновение “особого переменного лада из параллельных ладотональностей и одноименных к ним” (Ю.Хохлов).
5. Применяемые обозначения: М — большетерцовая медианта, $\mathbb{M}$ — большетерцовая субмедианта, $\mathfrak{m}$ — малотерцовая медианта, $\mathbb{D}$ — дубль-доминанта, то есть аккорд D на низкой второй ступени, S — S на сексте (в басу); < и

- > — знаки хроматического повышения и понижения аккордовых звуков, без цифры относится к терции аккорда.
6. В примере 2 аккорд *fes-as-ces-d* обычно объясняют как “альтерированную S”, но вернее, что это медиантовая функциональность, не зависящая от квинтовых функций.
7. Идея зависимости родства между тональностями от конкретных особенностей внутритональной структуры развивается у Ю.Холопова.
8. О большой роли одноименной тоники для венских классиков и их непосредственных предшественников свидетельствуют старые систематики тонального родства (см. об этом: Кириллина Л. Бетховен и теория музыки XVIII-начала XIX веков. Дипломная работа. Том 2. — М., 1985. — С.39-49).
9. См. об этом также: Стручалина Э. Взаимоотношение гармонии и формообразования в песнях Шуберта. Дисс...канд. искусствоведения. — Вильнюс, 1989.

Каким быть современному сольфеджио?
(мысли о насущном в воспитании
профессионального слуха музыканта)

В начале последнего десятилетия нашего рубежного века наконец настало время, когда, кажется, уже не нужно доказывать необходимость глубокого изучения музыкального искусства, созданного уходящим столетием. Географически-стилевое обогащение нашей музыкально-концертной жизни должно стимулировать и в конечном счете сопровождаться повышением уровня интонационно-слуховой культуры исполнителя и слушателя. В связи с этим, задачей данной статьи является анализ сегодняшнего состояния сольфеджио как дисциплины, специально направленной на развитие профессионального музыкального слуха.

Надо признать, что в настоящее время отечественная методика слухового освоения музыки XX века все еще стоит на пороге решения тех проблем, которые в разное время, но на несколько десятилетий раньше, ставились и так или иначе решались во многих зарубежных школах сольфеджио¹. В первую очередь это касается проблемы создания курса ритмического сольфеджио (с фундаментальным освоением нерегулярно-акцентной ритмики, полиритмии, ритмов с прибавленной длительностью и т.п.) и разработки методов достижения интонационной точности и свободы в исполнении сложных по мелодико-гармоническому языку произведений (в том числе и при чтении с листа). Встает вопрос, в результате чего мы "все еще стоим на пороге", ведь в нашей системе музыкального образования вес сольфеджио значительно выше, чем в аналогичных системах большинства других стран (за немногими исключениями типа Франции)? Представляется, что основных причин здесь три:

Первая — историко-культурная: мы "генетически" недоуспели ту атмосферу свежей интонационности, в которую (в большей или меньшей степени) были погружены музыканты других стран, там, где современная, в том числе и джазовая музыка не была предметом "табу". Наш слушатель долгие годы регулярно "постился" интонациями маршевых пионерско-партизанских песен (с преобладающей гармонической формулой TSDT), частушечно-плясовыми попевками с поверхностного слоя фольклора и т.п. Естественно, что того же свойства "диетическая" интонационность, будучи еще раз просеяна сквозь редакторское сито, попадала на страницы пособий-хрестоматий по сольфеджио. Так уже с детства шлифовка слуха шла "под шаблон".

Вторая причина — общеобразовательная: в системе музыкального (как и общего) образования десятилетиями во главу угла ставилась задача воспитания абстрактно-всесторонне образованной личности, а не задача целенаправленной подготовки конкретного специалиста. В области сольфеджио такая специализация прежде всего означает:

полноценный ритмический тренинг и выработку навыков свободного чтения нотного текста (для всех специальностей). Плюс к этому: усиленную тренировку интонационного слуха (для вокалистов и дирижеров-хоровиков), научение быстрой записи звучащей музыки и детальному запоминанию фактурно-гармонической последовательности (для композиторов, теоретиков, дирижеров). Необходимой глубины подобной специализации у нас пока фактически нет (не считать же всерьез специализацией "лимитирование количества", например, меньшее двузначное число аккордов в "цепочке" для студента-духовника по сравнению с аккордовой наполняемостью "цепочки" для пианиста и т.п.).

Третья причина — внутридисциплинарная. Думается, не будет большим преувеличением назвать нынешний академический курс сольфеджио в целом курсом-репетитором по классической гармонии. Эта вторичность, представляющаяся излишней зависимостью сольфеджио, выражается в преимущественном акцентировании таких форм работы как слуховой анализ и пение объемных гармонических последований, пение аккордов с их разрешением и т.п. Требования по курсу такого "гарфеджио" (как в шутку прозвали этот "симбиоз") достаточно высоки², вследствие чего на формы работы, напрямую не "привязанные" к школьной гармонии, времени практически действительно не хватает (здесь, в частности, одна из причин длительного невнедрения курса ритмического сольфеджио).

Кажется, что очевидный вывод из сказанного — перераспределить содержание учебных часов по сольфеджио, восстановить в правах и существенно обновить собственно сольфеджийную часть — интонационную и ритмическую подготовку слуха. Заметим, что опереться в этом можно не только на имеющийся положительный опыт за рубежом, но также и на отечественные традиции русской дореволюционной школы сольфеджио, где тренингу (интонационному и ритмическому) уделялось самое пристальное внимание. Здесь, однако, встает другой вопрос — выдержит ли нынешний методический "каркас" подобное перераспределение тяжести? Попытаемся рассмотреть ситуацию подробнее.

Начнем с целеполагающего вопроса: какова на сегодняшний день возможность создания в сольфеджио альтернативы процессу мучительного "продирания" сквозь колючие заросли острых интервалов" (по образному выражению Ю.Холопова³) при освоении современной музыки? Очевидно, что вследствие сложившихся в советской музыкальной культуре условий, когда в течение длительного времени отсутствовала возможность осваивать новый интонационный язык методом погружения в него, сейчас для интенсификации этого процесса надо преподавать учащимся "практическую грамматику" современного музыкального языка, составленную наподобие действующей грамматики мажорно-минорного языка (классифицирующей ладовые структуры, аккорды, тональные функции и т.п.). В связи с этим выделим и сопоставим четыре основные, методически значимые категории понятий в области лингвистики и сольфеджио.

Речевая деятельность (основные компоненты: мелодика речи, произношение, ударение)
Слуховое восприятие речевой информации (понимание как целого, так и его части)
Зрительное восприятие текста (техника чтения)
Фиксация восприятия устной речи в письменной форме

Интонационно-ритмические упражнения, пение с листа

Слуховой анализ мелодико-гармонических последований, отдельных аккордов, интервалов
Чтение нот с листа

Музыкальный диктант

Для владения языком в совершенстве равно необходимы все названные навыки. Наиболее же активной формой освоения языка является речь (для вербального языка) и соответственно пение (для сольфеджио), поэтому научить свободно интонировать музыку XX века — задача методически и практически первоочередная.

Представим далее, что для обучаемого “современному сольфеджио” мажорно-минорная равномерно-акцентная система является родным языком, а новоинтонационная музыка XX века — языком иностранным. Учащийся, приступающий к изучению иностранного языка, как правило стремится строить свою речь по нормам родного языка, устанавливает между отдельными фактами иностранного языка не свойственные им связи и отношения (что выражается, например, в ошибках при определении рода существительных и т.п.). Подобную интерференцию (как в лингвистике называют это явление) в сольфеджио можно наблюдать в том случае, если музыка XX века вводится в курс только в виде пения “современных номеров” из существующих хрестоматий без систематизированного и осознанного освоения самих интонационных и ритмических трудностей. Учащиеся при этом сознательно или бессознательно стремятся с разной степенью плодотворности “подогнать” новоинтонационные образцы под хорошо известные им мажорно-минорные эталоны (простейший пример: частое отсутствие специфического ощущения лидийской кварты в лидийском ладу вследствие одностороннего представления четвертой повышенной ступени в качестве основного орудия перехода в тональность доминанты).

Преодоление такого рода интерференции зависит от решения двух важнейших методических задач:

1. Задачи отбора и использования тех элементов “родного” музыкального языка, которые способны стать переходным звеном для освоения языковых норм музыки XX века (сюда, в частности, следует отнести и воспринятые с детства особенности того или иного национально-музыкального языка, например, нерегулярную ритмику для болгарина и т.п.).

2. Задачи создания такой методики преподавания “современного сольфеджио”, которая обеспечивала бы процесс беспереводного усвоения музыкальной лексики XX века и сделала бы возможным относительно свободное, синтаксическое, то есть в широком смысле ладово, организованное мышление на современном музыкальном языке. Это, в частности, подразумевает умение сочинять по заданному образцу подобный в стилевом отношении пример — по аналогии с сочинением мелодий и гармонических последовательностей в курсе классической

гармонии и сольфеджио. Таким образом, овладение базовым языком современной музыки должно являться важнейшей частью завершающего (в первую очередь) звена в профессиональном музыкальном обучении.

Решение названных задач в свою очередь требует отладки механизма самой методики сольфеджио: высвобождения ее от ряда тенденций догматического свойства — как от пут, сдерживающих продвижение вперед. Коснемся основных тенденций. Начнем с вопроса, справедливо считающегося главным в нашей методике — о роли ладового восприятия музыки. Бесспорно, профессиональное слышание музыки (как классической, так и современной) есть слышание ладовое, если понимать под этим улавливание согласованности определенным образом взаимосвязанных звуков. В этом смысле главный тезис нашей методики — ладовое воспитание слуха — надо признать верным. Однако следует вспомнить исторические условия становления этого метода в отечественной школе, с тем, чтобы объективно оценить существующую в ней тенденцию к поляризации ладового и интервального подхода к развитию музыкального слуха. Корни ее лежат в эпохе “лагерного мышления”, когда фактически произошла вульгаризация понятия “лад”: с ладовым подходом стали накрепко связывать освоение так называемой “реалистической” музыки в мажоре и миноре. Методики, в той или иной мере опиравшиеся на интервальный подход, подвергались критике как якобы способствующие воспитанию “формалистического”, “атонального” мышления. Между тем в современной музыке ладовость давно переросла из жестко мажорно-минорной формы в сложное многообразие ладоинтервальных структур. Поэтому сегодня, говоря о необходимости внедрения новоладовой установки (термин Ю.Холопова)⁴ для освоения этих структур, необходимо наконец подвергнуть научному анализу сами бытующие понятия “ладовый” и “интервальный” (слух, метод).

Для уяснения сути сопоставления надо начать с разделения понятий интервальный слух и интервальная методика (соответственно — ладовый слух и ладовая методика). Если в первом понятии из каждой пары отражено то, что надо развивать, то во втором — как надо это делать. Поскольку музыкальный слух обладает естественным (так или иначе выраженным) стремлением подчинить отдельные интонации более широкой системе — ладу, то интервальный слух не может быть противопоставлен слуху ладовому, так как предполагает свое наличие в последнем в качестве подчиненной составной части. Обойтись без твердого владения интервалами также проблематично, как научиться читать, не зная алфавита. Проблема, таким образом, состоит в том, как оптимальным образом перейти от чтения по буквам к связному чтению предложениями, иными словами, как обучить музыкальное сознание объединять известные ему интервальные частицы звучащей музыки в одно слаженное целое. Ведь музыканта, исполняющего мелодию интервал за интервалом, вне осознания каких-либо связей между ними, можно сравнить с чтецом, изучившим буквы, но не знающим грамматических норм языка и поэтому лишь читающим по буквам слоги, не понимая смысла слов.

Более сложным в силу своей неоднозначности является вопрос об интервальном методе. Если чисто интервального, "освобожденного" от ладового, слуха не существует, то чисто интервальный метод пения интервала за интервалом, вне осознания их взаимосвязей не только существует, но и нередко декларируется в ряде зарубежных методик сольфеджио в качестве единственного способа освоения современной новоинтонационной музыки. Данный конкретный метод "изолированного интервала" действительно требует критического отношения, но это не должно повлечь за собою отрицания всех других типов интервального подхода (например, метода интервальной группы Л.Эдлунда⁵ и т.п.). Необходимо учитывать еще и то, что современные методики "изолированного интервала", предназначенные для пения музыки XX века, и традиционные, также называемые интервальными методики освоения мажора и минора, — явления генетически абсолютно разные, не допускающие приравнивания друг к другу. В интервальной методике XVIII-начала XX веков изучались интервалы мажорной и минорной гаммы, где предполагалось наличие центрального (ладового) устоя, таким образом осуществлялась взаимосвязь интервальных и ступеневых представлений внутри одной заранее известной мажорно-минорной тональной системы.

Итак, для целостного анализа музыкального восприятия современной музыки необходима новоладовая установка на слышание взаимосвязей отдельных элементов музыкального языка. Естественно, что эта установка сможет работать лишь при условии прочного усвоения самих языковых элементов; новой аккордики, типов мелодического и ритмического рисунка и т.п. В связи с этим рассмотрим проблему освоения такой важнейшей строительной единицы, как аккорд.

Главные трудности отбора и классификации современных аккордов связаны в первую очередь с тем, что в музыке XX века принцип терцовости в построении аккордов уже не является ни единственным, ни господствующим. Это влечет за собой достаточно выраженные изменения в психологическом процессе узнавания нетерцовых аккордов по сравнению с терцовыми. Первое изменение состоит в том, что степень константности восприятия нетерцовых аккордов по отношению к терцовым уменьшается: часто созвучие, формально являющееся обращением какого-либо другого созвучия, на слух воспринимается как относительно самостоятельный, независимый от него аккорд (то же происходит при восприятии сложнойинтонационного аккорда в разных расположениях и мелодических положениях или разных регистрах). В плане образной аналогии восприятию терцовых и нетерцовых аккордов сравним наше видение пейзажа с полотна классика и импрессиониста. В первом случае изменение освещенности, ракурса и расстояния при рассмотрении отразятся прежде всего на деталях в целом адекватно воспринимаемых образов (деревьев, реки и т.д.). Во втором случае подобные изменения способны привести к исчезновению целостных образов внутренне репрезентированных нами понятий (дерево, река и т.д.) и к созерцанию геометрических фигур, линий, пятен, значение которых нам еще предстоит установить.

Второе основное изменение в восприятии нетерцовых аккордов связано с частым отсутствием “страховочной нити” при распознавании отдельно взятых нетерцовых аккордов, то есть мысленного представления этих аккордов в той или иной ярко выраженной тональной функции. Вся “ответственность”, таким образом, ложится на опознавание аккорда по его индивидуальной “окраске”. Естественно поэтому, что к моменту освоения повышенно диссонантной аккордики XX века у учащихся должны быть уже хорошо сформированы навыки восприятия аккордового фонизма на материале терцовых аккордов. Учебные программы по сольфеджио, однако, сориентированы на это недостаточно. С начальных классов музыкальной школы обучение идет преимущественно на синтаксическом уровне: упор делается на освоении сначала мелодико-ступенной, а затем аккордовой функциональности в тональности. Лишь значительно позже активизируется работа на собственном фонетическом уровне, с освоением различных не по функции, а по “самоценному” звуковому образу аккордов (так, например, происходит с освоением увеличенного трезвучия, всех видов септаккордов с обращениями кроме доминантсептаккорда, различных вариантов нонаккордов и т.п.). Получается, что в начальный период обучения, тогда, когда у детей доминирует образное, красочное мышление, фонетический уровень восприятия задействован недостаточно, а логико-синтаксический канал восприятия ладовой иерархии оказывается относительно перегружен. В старшем же возрасте картина становится обратной: жестко сформированная система ладосинтаксического слышания музыки способна вытеснять в сознании характерный фонизм отдельных созвучий: в практике часты случаи, когда ученик затрудняется в определении отдельно взятого аккорда, и быстро узнает его в контексте определенной гармонической последовательности. Для психологического объяснения этого приведем пример: в идеоматических выражениях (притча во языцех, без году неделя и т.п.) произносящий их как правило не вдумывается в смысл каждого отдельного составляющего их слова. Определенную аналогию словесным идиомам образуют широко употребительные “проходящие” обороты, где сами “проходящие” аккорды воспринимаются прежде всего как звенья цепочки, связывающей “столбовые” аккордовые единицы. Психологической основой этого можно считать определенное свойство нашего восприятия, когда отношения качества (то есть когда одно понятие хранится в памяти в виде признака другого), а также ситуационной завысимости (например, “снег — белый — зима”, доминантсептаккорд — неустойчивый, тяготеющий в тонику — тональность” и т.п.) распознаются быстрее, чем отношения контраста и сравнения.

Таким образом, дисбаланс в восприятии ладофункциональной и фонической сторон достаточно сложного аккорда, во-первых, существует сам по себе, во-вторых, усиливается в результате смещения в методике акцента на запоминание “цепочек” и рассказ о функциях в них каждого аккорда. Не проводя, безусловно, прямого сравнения, все же позволим заметить и в этой ситуации определенную, хотя и опосредованную связь с главенствующими много лет в нашей идеологии, культуре и методике обучения установками на сверхценность коллек-

тивно-функционального в противоположность индивидуально-оригинальному, с гонениями на "формалистическую" музыку, написанную с теми или иными отклонениями от мажора и минора как дозволенной системы с четко расписанными функциями каждого звука и аккорда.

Из сказанного можно сделать следующие выводы. При изучении иностранного языка закрепление в памяти слов в основном ассоциативным методом (запоминание слова в определенном словосочетании) при всей пользе обеспечивает лишь пассивное знание языка, недостаточное, скажем, для перевода с родного на иностранный. Подобно этому привычка к восприятию интервалов и аккордов главным образом в функционально "связанном" состоянии (в "цепочках") ведет преимущественно к пассивному развитию слуха, активное же основывается на умении помимо того узнать и воспроизвести каждую единицу музыкального языка отдельно и использовать ее в различных стилизованных сочетаниях, умение выбрать акустически наиболее яркое, сочное и выразительное расположение, музыкально ощущать и переживать изменения глубинности, плотности, сонантности в аккордовом ряде.

В заключение еще раз вернемся к заглавному вопросу статьи. Состояние отечественной методики сольфеджио по отношению к возлагаемым на нее надеждам таково, что вопрос "каким быть современному сольфеджио" должен быть предварен сегодня вопросом "быть или не быть современному сольфеджио". Представляется очевидным, что положительное решение этого вопроса может родиться лишь в результате основательного пересмотра программ и экзаменационных требований (быть может, в первую очередь вступительных вузовских требований, которые послужили бы импульсом к широкому повсеместному внедрению современного музыкального материала в курсы среднего звена обучения), при котором за счет допустимого сокращения объема работ по гармоническому сольфеджио можно будет насытить учебные курсы новоинтонационностью XX века — не "эрзацем" ее (что пока преобладает), а "экстрактом". Для этого целесообразно провести определенную переподготовку части педагогов-теоретиков среднего и высшего звена на курсах повышения квалификации, создать и издать достаточно большим тиражом необходимые учебные пособия⁶ (желательно с "музыкально-лингфонным" приложением к ним, например, на компакт-кассетах). Такой подход даст возможность обогатить курс сольфеджио изнутри, не вызывая (что существенно!) увеличения количества часов, отводимых на данный предмет в дисциплинарной "сетке" (но, естественно, и не снимая эти часы в вузе). Хочется думать, что осуществление предложенных преобразований в сольфеджио явится в глазах преподавателей, ведущих этот предмет, не покушением на годами закаленную методику воспитания "аналитически мыслящих музыкантов", а поворотным пунктом к практике музыкального "сегодня", неизбежным и необходимым шагом на пути дальнейшей музыкальной профессионализации.

Примечания:

1. Жанр статьи и ее ограниченный объем не дают, к сожалению, возможности сколько-нибудь подробного рассмотрения

упоминающихся в ней методических тенденций и конкретных трудов по сольфеджио. См. об этом в специальных ра-

ботах, написанных автором данной статьи: К проблеме слухового освоения музыки XX века. Систематизация методик сольфеджио. Дипломная работа. — М., 1982; Проблемы слухового освоения музыки XX века в современном курсе сольфеджио. Деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки им. В.И.Ленина. — М., 1987. — № 1470; Теоретические проблемы современного сольфеджио. Дисс... канд искусствоведения. — М., 1987.

2. Относительно этого подобные требования за рубежом сведены к минимуму.

3. Холопов Ю. Как петь новую музыку XX века//Воспитание музыкального слуха. — М., 1985. — С.77.

4. Там же, с.60.

5. Edlund L. Modus novus. Lärbok i frötonal melodiläsning. — Stockholm, 1963. Подробный анализ и перевод методической части учебника см. в дипломной работе автора статьи (см. прим. 1).

6. Одна из работ такого типа — Современное сольфеджио. Учебник для музыкальных вузов, — написана автором настоящей статьи в 1985 году.

Т. Старостина (Москва)

К вопросу о применении "точных методов" к высотной структуре русского песенного фольклора

Идея использования "точных методов" исследования в области музыкальной фольклористики занимает ученых уже более 25 лет. Зарубежные исследователи склонны — не без серьезных оснований — прямо связывать достижения этномузыкологии с совершенствованием звукозаписывающей аппаратуры. Действительно, трудно не согласиться с Й.Кунстом в том, что "этномузыкология никогда не смогла бы достичь до уровня независимой науки, если бы не был изобретен граммофон"¹. Однако в настоящий момент, когда применение "точных методов" доступно широкому кругу музыковедов, цели использования кибернетического потенциала весьма различны, множественны и часто направлены на решение прикладных задач, нежели на разработку собственно музыкально-фольклористической проблематики.

В нашей небольшой работе мы вообще не будем касаться той стороны применения "точных методов", которая связана с вопросами статистики, типологизации (напевов и текстов) и т.п. Нас будет интересовать, каким образом "точные методы" могут способствовать правильной постановке и решению важнейших проблем изучения высотной структуры русской народной песни.

Ладовое своеобразие русской народной музыки отмечалось всеми серьезными исследователями начиная с А.Серова и В.Одоевского. Возникший в начале XX века повышенный интерес русской художественной мысли к подлинному звучанию традиционного крестьянского фольклора способствовал развитию нового взгляда на народную песню как на явление, имеющее самостоятельную художественную ценность и индивидуальные композиционные, в том числе высотные, законы, для письменной фиксации которых в общепринятой европейской нотографической системе нет адекватных значений.

Попутно заметим, что в 1900-х годах произошло удивительное по значимости совпадение исключительно благоприятной исто-