

СОВРЕМЕННОСТЬ И КЛАССИКА: В ПРОДОЛЖЕНИЕ СПОРА О ДРЕВНИХ И НОВЫХ

Чернов Д. В., преподаватель кафедры рисунка

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

Аннотация. В статье рассматриваются общетеоретические проблемы современного искусства. Подчеркиваются отношения современной культуры к классике.

Ключевые слова. Современное искусство, классическое искусство, традиция, архаизм, футуризм, авангард, символизм, символическая форма, время, вечность, религиозное искусство, прошлое, будущее, настоящее.

Анотація. Чернов Д. В. Сучасність і класика: у продовження суперечки щодо древніх та нових. У статті автор розглядає загальнотеоретичні проблеми сучасного мистецтва. Підкреслюється неоднозначність поняття „класики” у сучасній культурі.

Ключові слова. Сучасне мистецтво, класичне мистецтво, традиція, архаїзм, футуризм, авангард, символізм, символічна форма, час, вічність, релігійне мистецтво, минуле, сучасне, майбутнє.

Summary. Chernov, D. V. *Contemporaneity and Classics. Towards the Issues of Old and New in Art.* The author studies modern theoretical issues of artistic developments. The author discusses the modern approaches to the notion “Classics”.

Key words. Contemporary Art, Classics, tradition, archaism, futurism, modernism, Symbolism, symbolic form, time, eternity, past, future.

Постановка проблемы, анализ последних исследований. В современной эстетике и искусствоведении до сих пор не утихают споры о том, какова природа искусства, как возникло искусство и как оно развивается. До сих пор не выясненными остаются глубинные вопросы потребности человека в искусстве. Искусство как Протей существует в самых разных формах, для него характерна изменчивость и непредсказуемость дальнейшего развития, в то время как сама потребность человека в искусстве выражается, зачастую, в прямо противоположных тенденциях, так как обусловлена пристрастиями отдельных людей или социальных групп. Тем не менее, эти тенденции имеют склонность, несмотря на их кажущуюся непримиримость, соединяться, вне зависимости от желания авторов, в отдельных произведениях, символический строй которых говорит о большем, чем могли бы сказать о них сами авторы. Художник, как правило, не может рафинировать свой творческий процесс от воздействия всего того, что уже было создано до него, и создать произведение, где отсутствовало бы влияние каких-либо традиций и школ. Тот, кто пыгается оторваться от влияния извне, все равно попадает под него, хочет он того или нет. Однако, несмотря на всяческие влияния и детерминацию художник может и должен создавать то, что еще не было создано до него. Каким образом это происходит, не всегда остается выясненным, потому что законы творчества, хоть и подчиняются законам логики, но не всегда ими объясняются. Поэтому, понятно, что наиболее актуальным вопросом теории искусства окажется проблема развития современного искусства.

Наиболее интригующим и противоречивым в современной теории искусствоведения остается вопрос взаимодействия между классическими и ставшими традиционными формами искусства и новыми течениями, подходами и концепциями. Естественно, появление чего-либо нового говорит о преобразовании или даже смерти чего-то старого. В любом случае то, что обычно принято считать устаревшим, становится опять интересным, по мере того как память об этом стирается. Это естественный закон культуры и проявляется он с наибольшей силой в эстетической сфере. Закон развития эстетических представлений так же, как и законы развития общества имеет рекуррентную природу и связан с определенными циклами.

Цель статьи — рассмотреть общетеоретические проблемы современного искусства.

Результаты исследований. В искусстве как одной из символических форм культуры, происходит наибольшее обобщение всех жизненных процессов в едином акте создания конкретного произведения. Поэтому искусство отражает в образной форме достижения и веяния всех сфер культуры, представляет собой конгломерат всех новаций в материальной и идейной сфере. Понятно, что единичное произведение одного автора не может отражать, в том числе символически, все то, что происходит в современном ему мире; однако мы можем говорить о том целом, которое образно отображает современное состояние культуры, и представляет собой символическую форму, в которую включаются произведения всех видов искусств существующих в наше время: изобразительное искусство, музыка, театр, кино, литература, масс-медийное искусство, научное или околонаучное творчество и т. п.

Так или иначе, художник той или иной школы, отдавая предпочтение чему-то определенному, неизменно остается подверженным и всяческим другим влияниям, которые он пытается избегать (вопрос силы влияния выходит за пределы нашего рассмотрения). Влияние современной культуры на художника происходит не только в горизонтальной плоскости, (в плоскости, которая находится в пределах досягаемости художника, то есть в настоящем) но и в вертикальной плоскости. Вертикальная плоскость, если говорить на языке символов, представляет собой плоскость прошлого и будущего, на которые человек не может влиять и, в которых человек не может спокойно пребывать, оставаясь в настоящем. Человек пребывает в потоке настоящего. Настоящее - это своеобразная тюрьма, которая заставляет художника жить теми идеями и проблемами, которые характерны для данной точки вертикальной плоскости, где возможно лишь одно направление. Главная задача современного искусства как символической формы заключается в том, чтобы жить проблемами современности, отражать все то, что происходит сейчас, одновременно связывая себя с тем, что на языке метафизики именуется вечностью. То есть проблема *современности* в искусстве, в первую очередь, определена временными

рамками и представляется интегрированной в жизнь общества и отдельного человека. Однако искусству, и в большей степени религии свойственна творческая переработка *прошлого и будущего*. Религия живет за счет только прошлого и будущего для нее настоящее - нечто «не существующее». Искусство, раздвигая временные рамки конкретного момента трансцендирует сознание, как в прошлое, так и в будущее. Однако искусству не свойственно подниматься над временем в полную силу, как это может сделать религия. Искусство лишь отражает время или представления о нем, а религия – распоряжается им. В тоже время религия может подняться над временем лишь с помощью религиозного искусства, без которого она не может существовать. В данном случае должно быть полное согласие между теологией и эстетическими принципами религиозного искусства.

Искусство, раздвигая временные рамки, изменяет представление о времени и пространстве, вводит в свой мир символов и ассоциаций, оставаясь в тоже время верным своему направлению и стилю.

У каждого направления и стиля есть свои приверженцы. Каждый зритель в современном мире выбирает «свое искусство». «Фактически всякое искусство есть воссоздание искусства и такой формы, благодаря которой - и только через нее - может случиться событие моего опыта, моего знания, моего понимания, моего чувства или переживания»¹. Для каждого зрителя, слушателя, читателя «искусство» представляется только тем, что он привык понимать под «искусством». У каждого «свое искусство» является также и самым «современным искусством», которое способно «отражать» современные проблемы и «соответствовать» духу эпохи. Разнонаправленные и взаимоисключающие представления о природе современного искусства являются вполне естественными для нашего времени и отражают принцип эстетического плюрализма, соответствующий также идее провозглашенной свободы совести. То есть свобода вероисповедания имеет параллель и в художественной жизни. Отсюда бесконечное количество «-измов» и стилей. Таков закон символических форм культуры, где все формы интегрированы в единое целое.

Каждое из направлений выбирает свое отношение к наследию прошлого. Некоторые провозглашают полный отрыв от традиций и поэтому настроены только на будущее, им близки идеи футуризма как наиболее передового и направленного в будущее. Другим свойственны архаизирующие тенденции, то есть намеренное обращение к образцам уже давно ставшим объектами истории искусства. Так А. Тойнби, характеризуя футуризм и архаизм, подчеркивает, что различие между ними не столь существенно, как кажется на первый взгляд. Для него футуризм и архаизм – «это попытки разорвать путы настоящего через обращение к другим временным периодам»². «Футуризм – продолжает Тойнби, – это образ жизни того, кто мучительно ищет новых путей,

побуждаемый внутренней потребностью движения вперед. Однако несмотря на то, что поиски эти могут быть безрезультатными и даже трагичными, не следует считать, что футуризм не имеет значения или ценности, ибо он может направить стопы страждущего дорогой мира. На этот путь футурист может ступить случайно, а может и сознательно избрать его с самого начала. Футуризм в его примитивной обнаженности представляет собой социальную форму крайнего отчаяния. Первая попытка уйти от Настоящего – это повернуться лицом к прошлому. Только после того, как бегство в Прошлое оказалось невозможным, Душа в отчаянной надежде совершает последний поворот, прощаясь с бесцветной и унылой действительностью Настоящего. Футуризм не только психологически менее естественен, чем архаизм, он и более труден для реализации»³. Исходя из вышесказанного, можно предположить, что художник, пребывая мысленно в своем времени, может обращаться к прошлому для вдохновения, не презирая настоящего как скучного и обыденного, лишеного величественности, которое ему легче увидеть в искусстве ушедших эпох. Художнику-футуристу, чтобы уйти в «светлое» будущее, необходимо полностью порвать с прошлым и настоящим. Единственной и непреодолимой проблемой в таком стремлении ввысь может стать то, что искусство перестанет быть искусством как таковым, а станет рядом концептов, которые нигилируются, как только становятся концептами, ставшими достоянием прошлого. Сложности кроются в том, что очень трудно представить будущее, тем более убежать в него, так как любое устремление ограничивается данностью текущего момента. Кроме того, будущее представленное фантазией человека, обычно вкладывается в определенные стереотипные образы, которыми оперируют футуристы, и за пределы которых они не могут выйти, так как основа всех будущих представлений – это опыт прошлого и постоянно теряющегося в прошлом настоящего. Мало того, когда художник действительно достигает «совершенства» в порывании с прошлым, с традициями и классикой, он непременно выходит на уровень еще более архаических и примитивных образов, чем он даже может себе представить. Это связано с тем, что онтогенез повторяет филогенез, а развитие всегда поступательно и ничего из ничего не рождается, происходит естественное «возвращение на круги своя». Любой процесс должен пройти свою логическую цепочку от начала и до конца. Искусство тоже живет своими законами, однако, когда говорят о развитии искусства, не всегда понимают, а что собственно есть *искусство*, где найти границу между *искусством* и *не искусством*? Как можно говорить о развитии (если оно вообще возможно) того, чьи границы не совсем ясны? А между тем, в эстетике давно утвердилось представление о вездесущности искусства: «Искусством может быть любой человеческий артефакт, связанный с высвобождением в человеке каких-то сил, которые природа в нем не могла бы развить, и поэтому такой простой и мудрый

крестьянский ритуал, как отношение к земле, завещанный культурой, может быть равен великому произведению искусства»⁴.

Современное искусство и культуру вообще невозможно представить без понятия «творчества». Творчество имеет свой язык и «проявляется через множества: искусство, наука, литература, религия и т. д. Язык как то звено, которое связывает прошлое с будущим, демонстрируя настоящее»⁵.

Задача художника и всего современного искусства не в том, чтобы удалиться в неизведанное будущее, и не в том, чтобы остаться навсегда в прекрасном, идеализированном прошлом, а в том, чтобы быть причастным современности. Для этого нужно понимание того, что современное состояние всех форм культуры складывалось опытом прошлого, а настоящее – это непрерывная нить, тянущаяся из глубин веков. Здесь возникает необходимость уточнить само определение «современности». Это понятие не так однозначно, как кажется на первый взгляд; во многом представление о современности зависит от поколения (у каждого поколения своя современность), а также от кругозора и духовного видения человека. Й. Хейзинга, говорит, что современное время «всегда представляет собою уже некое историческое прошлое — прошлое, распадающееся на куски позади нас, по мере того как мы уходим от него все дальше и дальше. События, которые в сознании более молодых обозначают существовавшее «раньше», для более пожилых произошли еще в «наше время» - не потому, что они лично их помнят, но потому, что эти события входят составной частью в их собственную культуру. Однако это зависит не только от поколения, к которому мы принадлежим, но и от того, какими знаниями мы обладаем. Исторически направленный ум в своем представлении о «сегодняшнем», «современном» обыкновенно охватывает больший кусок прошлого в сравнении с теми, кто живет близорукой ограниченностью момента»⁶.

Любая новизна в символических формах культуры возможна лишь при определенной устойчивости системы. То есть новизна в искусстве возможна лишь при сопоставлении с тем, что уже есть, при любых метаморфозах возникает необходимость сохранения предшествующего состояния, хотя бы на уровне семиотического подобия. «В культуре самая возможность культуры, культурного акта стимулируется наличием в человеке сознания постоянства, неизменности, абсолюта, — при любой революционности этого сознания. Если бы революционер не верил в возможность осуществления его революционного идеала, он не смог бы быть революционером»⁷. Постоянство – это одно из состояний любой диалектически уравновешенной системы. Символ и символическая форма тоже обобщают, сводят воедино постоянство и изменчивость, форму и содержание, субъект и объект, покой и движение и т.д. и т.п.

Согласно символизму (А. Белый и др.) смысл символа заключается в том чтобы «сокрывая, раскрывать»⁸. Этот принцип *сокрытия-раскрытия*, который носит универсальный характер, можно отнести и ко всякого рода

ультрасовременному искусству, которое строится на уже предшествовавших ему достижениях, вне зависимости от характера их происхождения. Иными словами, современное искусство, даже если его девизом является «движение вперед», иногда старается скрывать свою основу, построенную на традициях и влиянии классических форм или, наоборот, уже на ставших «традиционными» авангардных формах, благодаря активной деятельности эпигонов, которые пытаются быть авангардом, повторяя авангардные приемы минувших десятилетий и столетий. Главная задача авангарда – это производить шок, скандал, без этого авангардное искусство невозможно. Правда, авангардисты стремятся вызвать «шок» уже в течение ста лет, и те кто не мог его испытать лет сорок назад, испытывают «шок» сегодня. То есть авангард не мыслим без эпатажа, который стал естественной составляющей современной культуры и уже не воспринимается так остро, как он воспринимался ранее.

Несмотря на все попытки отмежеваться от какого-либо влияния предшественников, новые представители ультрасовременного искусства, которым чуждо все «устаревшее», просто-напросто черпают свое вдохновение из тех образцов прошлого, которые им близки по духу. То есть любая, даже самая смелая попытка оторваться от всего «старого», в сущности, раскрывает, при более внимательном взгляде, идею преемственности, если не классических то других форм, также являющихся достоянием истории искусства. Идея преемственности универсальна, проблема заключается в вопросе выбора - чему следовать, а что отвергать. По критериям вкуса отдельных художников или группировок невозможно составить общую концепцию современного искусства. Дело в том, что, как современному искусству, так и искусству любой другой эпохи не свойственно бытие в виде абсолютного монолита, лишенного каких-либо противоречий между школами и направлениями. О. Кривцун, рассуждая о важности творческих исканий эпохи модернизма, говорит о невозможности «рождения в начале века нового всеобъемлющего стиля, о становлении новых приемов художественной выразительности, ведущих к сложению устойчивых и общезначимых художественных форм. Напротив, мы являемся свидетелями мозаичных, не укладывающихся в единую формулу художественных поисков»⁹.

Дело даже не в том, что «современное искусство», начиная с начала 20 века и по сегодняшний день менее цельное, чем когда либо ранее, и в нем каждая школа или творческая индивидуальность говорит о своем «подлинно современном искусстве», а в том, что *искусство всегда интересно в своей многоликости*, несмотря на которую, все равно, по прошествии времени, взгляд из будущего увидит удивительную цельность. Правда, скорее всего, такое ощущение цельности может возникнуть из определенных стереотипов, которыми наполнится искусствоведение будущего. Однако эта проблема не входит в предмет нашего рассмотрения.

В продолжение мысли о многоликости форм искусств необходимо иметь в виду, что искусство прошлого уходит от нас безвозвратно, потому что меняется дух времени, и то, что было естественно когда-то, становится невозможным сейчас. Благодаря традициям и крепости школы могут быть сохранены наработки и достижения минувших лет. В современном искусстве актуальность сохранения традиций представляется немаловажной составляющей культурного развития. То есть устойчивость художественных форм способна несколько снижать «шок будущего», который возникает из-за того, что люди не могут уследить за скоростью изменения культурных тенденций. Хотелось подчеркнуть, что даже незначительная добавление чего-либо нового, если оно гармонично сочетается с целым - уже есть большое достижение. Значимость этого вклада по отношению к целостности символической формы культуры данного времени, соизмерима со временем, в котором формировался художник как творец, по отношению к длительности всего развития культуры. То есть часть новизны строго пропорциональна тому времени, в котором это нечто новое рождалось. Скачек к новому и принципиально не похожему ни на что невозможен сам по себе без длительной подготовки к нему. Однако, прорыв бывает, но для того, чтобы этот прорыв, «скачек» произошел, необходима длительная подготовка или в имманентном процессе развития искусства, или в других символических формах культуры, таких как наука или религия. Так некоторые процессы в развитии той или иной символической формы несут латентный характер и не всегда постороннему наблюдателю те или иные «скачки» кажутся логичным следствием из ряда предшествовавших факторов, если рассматривать их строго в пределах отдельно взятой символической формы. Например, появление авангардизма как мощного культурного феномена не могло произойти, если бы не было влияния на художественную жизнь эстетических принципов немецкой классической философии в лице И. Канта, и других мыслителей, строивших свои системы на основе философии Канта. Для Канта сущность эстетической оценки художественного произведения лежит за пределами логики и разума, что стало отправной точкой для всяческого рода поисков и достижений, ведь, согласно этой точке зрения, к оценке произведения искусства нельзя подойти рационально: «Путь, по которому развивается творчество художника, основан не на правиле рассудка, а на *естественной необходимости внутренней природы гения*»¹⁰. Также и итальянское Возрождение, между прочим, обязано своим появлением аскетической жизни Франциска Ассизского и многотомным писаниям теолога Фомы Аквинского, у которого чуть ли не впервые раздается твердый голос о полной самостоятельности эстетического удовольствия.

Классическому искусству Западной Европы, как правило, современные теоретики ставят в вину натурализм, приверженность

которому якобы не давала возможности развиваться другому видению и подходам. Дело в том, что это очень легкомысленный взгляд на классическое искусство. Далеко не так однозначно отношение искусства классической эпохи к «копированию натуры». Если бы у нас была возможность посмотреть на эту проблему изнутри, например, глазами ценителя искусств 17 века, то мы бы увидели все разнообразие подходов и тенденций, которые, по мнению далеких потомков, видится как единое целое, но, которое, безусловно, в свою очередь, обладает большей цельностью, чем искусство современности. Последнее утверждение обусловлено, вовсе не желанием автора приписать большую гармоничность искусству ушедшего времени, а подчеркнуть, скорее, объективную цельность, вызванную рядом причин, связанную с общим развитием философии, эстетики, естественных наук и экономики того времени. На самом деле отдельные направления современного искусства достигают большего натурализма, чем классическое искусство. Это также понятно и в свете того что, в противовес крайней абстракции, которая по своей природе далеко не однозначна и равноценна, у отдельных представителей искусства возникает желание подчеркнуть свою ярко выраженную антагонистичность. Возвращаясь к проблеме натурализма в классическом искусстве, следует сказать, что наиболее знаковыми в среде идеологов авангарда были слова В. Воррингера, в которых он опровергает утверждение, что единственным устремлением западного искусства был натурализм. Он считает, что стремление к имитации всегда существует, но оно не всегда находит свой идеал в крайнем натурализме. «Натурализм», свойственный классическим формам искусства основывается не только на копировании живых и органических форм, а стремится «проецировать на картинах линии и формы изначально одушевленного внешнего мира в его идеальной самостоятельности и совершенстве — с тем, чтобы, так сказать, при каждом творческом акте обеспечить плацдарм для свободного, беспрепятственного проявления собственного ощущения жизни»¹¹. Такую проекцию чувства художника на плоскость картины Воррингер назвал характерным для психологической науки 19 века термином *эмпатия*, которую с позиций юнгианства можно сравнить с *экстраверсией*. Проблема имитации природных форм в классическом искусстве имеет еще и психологическую подоплеку, обуславливающую эстетическую ориентацию. Однако мы не можем отдать предпочтение одной психологической установке по отношению к другой, исходя уже хотя бы из того, что даже при создании отдельно взятого произведения могут наблюдаться экстравертные и интровертные творческие процессы. Для полноты картины необходимо подчеркнуть, что эстетическая направленность зависит также и от того, к какому психологическому типу относится отдельный художник и культура в целом.

Культура состоит из многочисленных символических форм, которые непременно взаимодействуют между собой, и ни одно появления чего-либо нового в одной форме не пройдет незамечено в другой. Все символические формы соединены между собой не только в одном моменте времени, но и имеют связи, которые соединяют прошлое и настоящее, настоящее и будущее; разновекторные взаимодействия между формами и временами подготавливают основу для дальнейшего взаимопроникновения разных форм культуры и их развития. Кроме того, экстраверсия и интроверсия как основные психологические процессы также находят свои отражения в современном искусстве.

Искусство как символическая форма культуры символична в той степени, в какой разные эпохи подходили к пониманию природы собственно этой формы. Однако искусства разных времен мы все равно называем одним словом – искусство, несмотря на разные представления о нем. Это можно сравнить с тем, как один символ может менять свое содержание в умах людей в зависимости от времени, в котором они живут, от философских и идеологических установок, обуславливающих их восприятие отдельного символа. Так, ни для кого не секрет что задачи искусства в период античности, средневековья и Нового Времени различались очень сильно. Для античности каждый ремесленник был художником, в то время как ремесло (techné) живописца и скульптора было просто более сложным ремеслом. Для того времени характерно практически нулевое представление о творчестве и творческом акте, и несмотря на это древние греки смогли создать бессмертные образцы искусства. Искусство средневековья должно было носить морализаторский характер и напоминать о Вечном, искусство романтизма видело своей целью богоподобное творчество. Искусство двадцатого века представляло свой идеал в отрицании всего того, что видели своей целью предыдущее эпохи, периодически заявляя о смерти искусства. Исходя из того, что на сегодняшний день очень много самых различных представлений о целях и задачах современного искусства, мы не можем с полной уверенностью сказать, какой общей целью озадачено искусство наших дней, тем более нам тяжело представить, чем будет жить искусство, к примеру, через сто лет.

Цель искусства, независимо от времени или эпохи, представляется аналогичной цели символа, если рассматривать его в смысле «связывания» или «сбрасывание в одно»¹², что отображает своеобразную форму «договора»¹³ между человеческими устремлениями к идеалу и теми возможностями, которыми владеет человек для реализации. Искусство должно наиболее полно реализовывать связь между идеальными формами и теми, которыми он может оперировать, чтобы приблизится к своему идеалу. Символической форме свойственно «связывание времен» в той

же мере, в которой происходит связывание и отражение тенденций в других сферах современной культуры: в современном искусстве по-разному отражаются, переосмысливаются и метафоризируются образы и приемы, свойственные искусству прошлого, формируются определенные тенденции, которые характеризуют неповторимость искусства нашего времени и, где одновременно зарождаются некоторые черты искусства будущих времен.

Выводы. Искусство как живой организм – основа его обусловлена генетически, а развитие тех или иных заложенных природой качеств зависит от творческого потенциала художника в диалектической зависимости от внешних влияний. Развитие искусства связано с понятием времени, интегрировано в настоящее, и всегда есть точка на прямой стрелы времени, которая не стоит на месте. Однако не всегда закон анизотропии действует в физическом мире, тем более в мире человеческих ценностей. Как бы искусство ни развивалось, мы всегда должны помнить, что в искусстве всегда наиболее важным остается само искусство в гармоничной связи с тем, что волнует человечество, ведь все произведения искусства символизируют человека и его устремления.

Дальнейшие исследования будут посвящены исследованию западно-европейской живописи XVI-XVII вв.

Примечания:

1. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. - М.: Московская школа политических исследований, 2000. - с. 398.
2. Тойнби А. Постижение истории: Пер. с англ. /Сост. Огурцов А. П. – М.: Прогресс, 1991. - с.427.
3. Там же, - с.434.
4. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. - М.: Московская школа политических исследований, 2000, с. 287
5. Ахмедова А. А. Ритмы творчества// Социальная аналитика ритма. Сборник материалов конференции. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. - с.18.
6. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича - М.: Прогресс - Традиция, 1997. - с.186.
7. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. - с. 125.
8. Бычков В.В. Эстетические пророчества русского символизма//Полигнозис, № 1.- М., 1999. - с. 86.
9. Кривцун О. А. Эстетика: Учебник. — М.: Аспект Пресс, 2000. - с. 262.
10. Там же, - с. 59.
11. Цит. по: Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. Пер. с англ. - М.: Прометей, 1994. - с.66.
12. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. - М.: Логос, 2000. - с. 215.
13. Там же, - с. 216.

Надійшла до редакції 04.04.2007