

Ольга Викторовна Канина – доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерского класса Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (Петрозаводск, Россия),
okanina72@gmail.com

Olga V. Kanina – Associate Professor of the Chamber Ensemble and Accompaniment Class Department of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (Petrozavodsk, Russian Federation),
okanina72@gmail.com

УДК 78.082.2

О СТИЛИСТИКЕ СОНАТЫ ДЛЯ ФАГОТА (ФЛЕЙТЫ)
И BASSO CONTINUO *f-moll* TWV 41:f1 Г. Ф. ТЕЛЕМАНА

ABOUT THE STYLE OF THE SONATA FOR BASSOON (FLUTE)
AND BASSO CONTINUO *f-moll* TWV 41:f1 BY G. F. TELEMANN

Аннотация

Статья посвящена выявлению индивидуальных стилевых черт в сонате для фагота (флейты) и *basso continuo f-moll* TWV 41:f1 Г. Ф. Телемана, одного из ярких представителей позднего барокко в музыкальном искусстве Германии.

Abstract

The article is devoted to the identification of individual style features in the Sonata for bassoon (flute) and basso continuo *f-moll* TWV 41:f1 G. F. Telemann, one of the prominent representatives of the late Baroque in the musical art of Germany.

Ключевые слова: Германия, барокко, камерная музыка, соната для фагота (флейты) и *basso continuo f-moll* TWV 41:f1, Г. Ф. Телеман

Keywords: Germany, Baroque, chamber music, sonata for bassoon (flute) and basso continuo *f-moll* TWV 41:f1, G. F. Telemann

В истории культуры Германии период XVII–XVIII веков принято определять как эпоху барокко, в которой выделяется три этапа: ранний (до середины XVII века), связанный с развитием церковной органной музыки, жанрами оратории и пассионов, зрелый (до начала XVIII века), ориентированный на деятельность северогерманского органиста Д. Букстехуде (1637–1707), а также творчество классика немецкой музыки И. С. Баха (1685–1750), и поздний, представленный сочинениями Г. Ф. Телемана (1681–1767) и К. Ф. Э. Баха (1714–1788). Это был период становления инструментальной музыки, оркестра и равномерно темперированного музыкального строя; перехода композиторов от полифонического к гомофонно-гармоническому письму; развития функциональной гармонии; формирования корпуса инструментальных жанров – оперы, увертюры, концерта, сонаты – и закрепления новых эстетических идей в архитектуре, живописи, литературе, музыке.

В предшествовавшую барокко эпоху Ренессанса в искусстве царили гармония бытия, единство формы и содержания художественных произведений. В барокко же приоритетом становится динамика развития, основанная на противопоставлениях материального и духовного, божественного и природного, эмоционального и рационального. Доминирующими чертами этого стиля стали: моторное движение, новые, тяготеющие к динамическому развитию, музыкальные формы, увлечение орнаментикой и помпезная пышность. «Поколение Кайзеров, Телеманов и Маттезонов с детства чувствует инстинктивное отвращение к представителям старины в музыке – к контрапунктистам, приверженцам канонов. <...> Первый, кто обнаружил эти чувства с откровенностью, упорством и постоянством, был Телеман», – пишет Р. Роллан [11, с. 295].

Тем не менее достижения Ренессанса не отвергнуты композиторами, а приняты и продолжены ими. По-прежнему актуальным является стремление к мелодичности не только в вокальной, вокально-инструментальной, но и в

инструментальной музыке этого периода. Так, например, Г. Ф. Телеман «смеялся над немелодичными вещами стариков. <...> Пение – всеобщая основа музыки. <...> Кто играет на инструментах, должен быть сведущ в пении» [11, с. 295–296]. И. Маттезон и Г. Ф. Телеман доказывали «старикам», что единственным и истинным источником музыки является мелодия [там же, с. 296].

Одним из первых жанров новой эпохи стала опера: «Все, что воздействует на людей, – театрально. Музыка театрально. Мир в целом – гигантский театр» [там же]. Г. Ф. Телеман воспринял театральность (*teatralicsh*) широко – как «художественное подражание природе» [там же]. Театральностью прорастает вся музыка Г. Ф. Телемана (свыше 1700 произведений духовной вокальной музыки, около 40 опер, более 600 увертюр, камерно-инструментальная музыка, музыка для клавира, бытовая музыка и др.), в том числе и инструментальная.

Важнейшим из направлений придворного, а затем и бюргерского быта в период позднего барокко стала камерная музыка. Её предназначением было сопровождение различных дворцовых церемоний, а также создание у слушателей впечатления художественного изобилия. Камерная музыка барокко, в отличие от музыки Ренессанса, исполнялась в малообъёмном локусе – в комнате, в частном салоне, гостиной, в небольшом зале, где слушатели тесно соприкасались друг с другом, а исполнители располагались рядом с ними. Это позволяло не только воспринимать звучащую музыку во всех её деталях, но и сосредотачиваться на её метаморфозах. «Игра в четыре руки или пение под аккомпанемент... создавали особенно доверительную обстановку, провоцирующую на пылкие излияния даже в условиях некоторой публичности», – пишет Л. В. Кириллина [7, с. 20].

Жанровые и структурные формы сочинений Георга Филиппа Телемана как представителя эпохи позднего барокко восходят к исторически более ранним сюитным принципам музыкального строения, при этом, по меткому

наблюдению В. О. Рабея, в его опусах ясно проявлялись черты симметрии, квадратности, а также мотивной мелодической работы [10, с. 26].

Эстетические требования эпохи диктовали композитору необходимость придания произведениям максимально возможной пышности, а также изменчивости и усложнения музыкального языка. В творчестве Г. Ф. Телемана это были «смелые гармонические искания» [11, с. 301]. Ими обусловлен меняющийся тональный план камерных произведений, который, в свою очередь, требовал от композитора усложнения инструментовки, где каждый из инструментов должен был продемонстрировать свои виртуозные возможности и колористические краски.

Композитор находится и в поиске свежих гармонических средств на основе традиции *basso continuo*, который расшифровывался исполнителями произвольно. Р. Роллан приводит высказывание Г. Ф. Телемана по этому вопросу: «бас был бы естественной мелодией, образующей с другими соответствующую гармонию, развивавшуюся с каждой нотой таким образом, что, казалось, она не могла быть иной» [там же, с. 339]. Гармония структурировала и форму сочинения, наполняя её плавностью, благородством и изяществом.

«В эпоху барокко музыка расширила свои выразительные возможности, в особенности в стремлении передать многообразие душевных переживаний человека; они представляли в виде обобщённых эмоциональных состояний – аффектов» [4], – определяет одну из черт эстетики барокко российский музыкант-исследователь Ю. С. Бочаров. Теоретик этой эпохи И. А. Шайбе в «Трактате об интервалах» писал: «Все интервалы, входившие в мою систему, были употреблены Телеманом с самым большим изяществом и такой выразительностью, такой трогательностью, в таком соответствии силе чувств, что в них нельзя ничего порицать» [11, с. 326]. Крестник композитора, один из сыновей И. С. Баха, К. Ф. Э. Бах рассказывал об одной из встреч с Г. Ф. Телеманом: «Он исполнил мне арию, в которой изобразил удивление и

ужас, вызванные появлением духа; даже без слов, которые были жалкими, сейчас же становилось понятным, что хотела сказать музыка. <...> У Телемана гораздо сильнее чувство жизни» [11, с. 326]. Благодаря сценичности и выраженному чувственно-драматическому аспекту сочинения композитора выдвинулись на одно из первых мест в культуре эпохи позднего барокко.

В инструментальной музыке этого периода среди новых жанров закрепляется соната. По мнению Ю. С. Бочарова, «термин соната выступал в роли предельно обобщённого и нейтрального жанрового определения, фактически в своём изначальном смысле (соната = инструментальная пьеса)» [3, с. 8]. Ранние сонаты барокко, сложившись в итальянской музыке, развивались в двух направлениях: *da chiesa* (церковные, среди которых преобладали четырёхчастные трио-сонаты с фугированными быстрыми частями) и *da camera* (светские – сонаты для солирующего инструмента и *basso continuo*). В 1720-х годах (в творчестве Г. Ф. Генделя, Ф. Джимиллиани и Г. Ф. Телемана) такое подразделение, считает исследователь, перестало быть актуальным [2, с. 22].

Во времена Телемана в сонатах (трио-сонаты, сонаты для солирующих инструментов с *basso continuo*) проявляются черты влияния французской музыки. Они связаны с так называемым направлением *Tonmalerei* – музыкальной живописи: «... некоторые немецкие композиторы опьянялись им, как например, Телеман, у которого *Tonmalerei*, живопись в музыке, занимает первое место» [11, с. 299]. Эстетика данного направления в музыке направляет композитора на поиск максимального разнообразия тембральных красок в звучании музыки, а также штрихового разнообразия в партии солирующего инструмента.

Мелодика сочинений Г. Ф. Телемана достаточно ясная, песенная, что свидетельствует о её демократизме, так как в эту эпоху «народная музыка начинает открыто проникать в искусство» [там же, с. 318]. Одно из высказываний композитора объясняет вышеперечисленные свойства его

сочинений: «Нужно быть понятным, доступным для всех» [11, с. 305]. В то же время в развитии *Tonmalerei* большое значение приобретает, по образному выражению Р. Роллана, «ребяческий символизм» [там же, с. 299] – продолжающееся развитие системы риторических фигур [9, с. 16].

Во времена барокко, когда инструментальная музыка выделилась в самостоятельное направление, среди инструментов, получивших широкое распространение, были инструменты духовые. По мнению современного российского исследователя Ю. В. Шелудяковой, подобное инструментальное пристрастие обусловлено появлением в социуме публичных концертов [12, с. 15]. Телеман, автор инструментальных сочинений и музыкант-практик, играл «с ранней молодости на разных смычковых и духовых инструментах, умел очень хорошо соотносить их технические возможности со своими произведениями. Виртуозы, видя достойную оценку своего искусства, с большим желанием играли его сочинения», – утверждает Н. Арнонкур [1, с. 101].

В начале 1700-х годов фагот, не считавшийся сольным инструментом (его функцией было ведение *basso continuo* или его усиление в дуэте с клавесином), неоднократно подвергался усовершенствованиям. В результате в сравнении с историческим предшественником – бомбардом, грубоватый звук которого напоминал рычание, – фагот приобрел более благородный, с небольшой хрипотцой тембр, стал технически подвижнее: особенно выигрышными были штрихи и исполнительские приёмы – четкое *staccato*, гаммообразные пассажи, скачки на широкие интервалы. Диапазон инструмента охватывал B_1-d^2 . Однако «используемый диапазон (за редкими исключениями) не выходит за рамки двух с половиной октав: от до большой октавы до соль первой» [6, с. 23], так как звуки его верхнего регистра звучали матово и нежно, но в то же время несколько сдавленно и гнусаво.

В Германии фагот получил достаточно широкое распространение при исполнении *sonata da chiesa* как инструмент, поддерживавший звучание

церковного хора, а в конце XVIII века он был востребован военными оркестрами. Заслугой Г. Ф. Телемана является утверждение фагота в сольной функции: в 1728 году композитором была написана камерная соната для фагота и *basso continuo f-moll* BWV 41:f1. Произведение опубликовано в одном из номеров музыкального журнала «*Der Getreue Music meister*» («Преданный музыкант»), издававшимся Г. Ф. Телеманом для горожан имперского города Гамбурга в 1728–1729 годах (за этот период вышло 25 его выпусков).

Поскольку флейта в аристократических кругах была более распространённым в сравнении с фаготом музыкальным инструментом, очень скоро соната стала исполняться как флейтовая с *basso continuo*¹. Тесситуры же обоих инструментов достаточно схожи (помимо различий в октавной звуковысотности).

Сегодня соната для фагота (флейты) и *basso continuo f-moll* BWV 41:f1 Г. Ф. Телемана считается прекрасным образцом музыки позднего барокко как первая в истории музыки сольная соната для фагота и *basso continuo*. Соната Телемана соединила в себе искания двух жанровых ветвей – *da chiesa* и *da camera*. Произведение представляет собой четырёхчастный цикл, свойственный сонате *da chiesa*: медленно – быстро – медленно – быстро. Композитор использует утвердившуюся в практике схему, основанную на тональном и тематическом единстве сочинения. Контраст между частями сонаты проходит, помимо темпа, по жанровой линии – вокальная и инструментальная музыка, а также системе музыкальных повторов по принципам «эха» или «света и тени», как обозначил это явление И. Маттезон, сравнивая живопись и музыку [11, с. 302].

¹ В любительском музицировании периода барокко в Германии широко использовалась блокфлейта в строях *C* и *F* [8], более распространённым инструментом была альтовая блокфлейта – *Altbloekflöte* – строя *F*. Она имела диапазон f^1-g^3 . Характеризуя особенности звучания флейты в эпоху барокко, Ю. В. Шелудякова высказывает наблюдение: «За флейтой закрепляются образы меланхоличные и жалобные, выраженные обилием нисходящих “никнущих” мелодических ходов, задержаний, коротких трелей, обращением к нижнему “меланхоличному” флейтовому регистру» [12, с. 14].

Динамику цикла задаёт ритмическое противопоставление композитором триольного и дуольного дробления четвертных длительностей. Сопоставление ритмических структур подчёркивается также и динамическим противопоставлением – *mf* – *p* и *f*, – то есть, фактически, изменениями темпа.

Мелодическая линия первой части сонаты *Andante*, написанной Г. Ф. Телеманом в старинной двухчастной форме, звучит как лирическая песня. Она изящна, спокойна, имеет пасторальный характер, что свойственно многим произведениям эпохи. Парность чередующихся структур, исполненных в различных динамических оттенках, создаёт особый пространственный музыкальный эффект. Эту черту подметили исполнители-фаготисты, наградив произведение неформальным определением – «с эффектом эха» [6, с. 22] (пример № 1).

Пример № 1

Г. Ф. Телеман. Соната для флейты..., I часть (1-8 такты)

Andante $\text{♩} = 54 - 56$

Флейта

Ф. ртепиано

mf *p* *f*

mf *p* *mf*

Второе мелодическое построение (такты 9-18) развивает пасторальные элементы. Конструкции, составляющие его, относительно короткие, аккорды баса довольно сложны, тональный план тяготеет к доминантовой сфере.

Г. Ф. Телеман использует в партии солирующего инструмента приёмы орнаментирования, и, прежде всего, трели. В 15-м такте композитор вводит полутоновое восходящее движение, усиливая в музыке эффект тональной и эмоциональной неопределённости. Вариантный повтор части позволяет композитору за счёт угасающей динамики звучания на фоне напряжённых по характеру аккордов переключить внимание слушателей из начального состояния созерцательности в несколько иной эмоциональный контекст.

Партия солирующего инструмента во второй части сонаты – *Allegro* – требует от музыканта навыков виртуозной игры – противопоставления в быстром темпе *legato* и *staccato* в пассажном движении, их сменами богато изложение этой части (пример № 2).

Пример № 2

Г. Ф. Телеман. Соната для флейты..., II часть (1-8 такты)

The image shows the first system of a musical score for the second part of the Sonata for Flute by G. F. Telemann. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of 144. It features a flute part with trills and ornaments, and a piano accompaniment with chords and a bass line. Dynamics include *mf* and *mp*.

Ламентозные интонации «вздохов» характерны для нисходящих пассажных мелодических линий. Семантическое значение этих интонаций закрепилось ещё в период раннего барокко.

Второй раздел – *Allegro* – достаточно виртуозен. Восходящие и нисходящие пассажи в партии солиста позволяют слушателям «прочитать» риторические фигуры музыки эпохи раннего и среднего барокко. Например, фигура *circulation* – кружащееся движение (начальная фигура такта 1) и следующая за ней *tirata piccolo* – ровный восходящий хроматизм как обострённое чувство печали (партия *basso continuo*, такты 4-6); или фигура *suspuration* – грусти, плача (партия солиста, такт 13). Смысл этих и множества иных риторических фигур, по мнению исследователей [9, с. 16], был хорошо известен слушателям эпохи. «В инструментальной музыке роль фигур всё возрастала. <...> Фигуры часто становились главным строительным материалом, из которого складывалось произведение» [5, с. 43]. Басовое сопровождение виртуозной партии солиста в этой части просто и скромно: поддерживает, сопровождает его звучание.

Третья часть сонаты – мягкое *Andante*. Это лирический центр произведения. По объёму часть небольшая, но эффектная. В ней, на основании символики риторических фигур, присутствуют свойственные XVIII веку религиозные идеи, и главная из них – символ жертвенности Иисуса Христа (восходящий квартсекстаккорд, такт 10), а также чувство печали (нисходящие терцовые ходы, встречающиеся повсеместно), минорное ладовое наклонение.

В то же время *Andante* по своей мелодике и строению восходит к типу итальянских оперных арий *lamento*. Непрерывная плавная мелодия в исполнении солиста (*legato*) «наполнена воздухом», она «дышит». Бас, поддерживая устремлённость мелодики в партии солирующего инструмента, как бы уравнивает её эмоциональный порыв, звуковысотные противопоставления, соответствующие эстетике «небесного» и «земного» (штрих *legato*), а также динамике (*crescendo* и *diminuendo* на *p* и *mp*) (см.: примеры № 3, № 4).

Пример № 3

Г. Ф. Телеман. Соната для флейты..., III часть (1-6 такты)

Andante ♩ = 40 - 42

p

pp

Подобное сочетание черт двух направлений музыки – церковной и светской – позволяют наполнить данный образец камерной инструментальной музыки Г. Ф. Телемана и чувственностью, и глубоким религиозным содержанием.

Пример № 4

Г. Ф. Телеман. Соната для флейты..., III часть (7-9 такты)

tr

(V)

V

Эта часть сонаты завершается на доминанте, что способствует её связи с финалом.

Четвёртая часть сонаты – *Vivace* – обладает живым темпом и трёхдольной жанровой основой (3/8). Тональность и динамика этой части позволяют исполнителям переключить чувства слушателей в иную эмоциональную сферу, в ток музыкального ритма. Финал сонаты по своему характеру восходит к звучанию бойкой детской песни-танца. Для солиста артикуляционно важными являются сопоставления штрихов *staccato* и *legato* в виртуозных широкообъёмных пассажах (такты 1-4, 9-17, 44-45). В соответствии с принятыми в эпоху барокко нормами, аккомпанирующий инструмент, как и в предыдущих частях произведения, продолжает выполнять поддерживающую и сопровождающую функцию (пример № 5).

Пример № 5

Г. Ф. Телеман. Соната для флейты..., IV часть (1-8 такты)

Vivace ♩. = 56 - 58

Следуя замыслу, композитор в финальной части сонаты вновь возвращается к образам природы: в заключительном эпизоде второго раздела (такты 40-51) в партии солиста каскадом восходящих и нисходящих пассажей воссоздаётся шум как бы падающих со скалы камней и его эхо.

Таким образом, соната для фагота (флейты) и *basso continuo f-moll* TWV 41:f1 Г. Ф. Телемана является ярким образцом сочинений эпохи позднего

барокко, отражает в своём музыкальном материале многие характерные для неё черты. Создание Г. Ф. Телеманом сольного произведения для усовершенствованного фагота явилось предпосылкой закрепления инструмента в салонном музицировании. Инструмент был оценён за богатство тембров, за возможности виртуозного исполнительства на нём. Интерес к инструменту способствовал развитию репертуара, исполнительской техники, а также его дальнейшим усовершенствованиям.

Литература

1. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки / пер. с нем., вступ. ст. И. Приходько. Харьков, 2009. 101 с. URL: http://royallib.com/book...nikolaus...zvukov_put...ponimaniyu... (10.06.2018).
2. Бочаров Ю. С. Da chiesa e da camera // Старинная музыка. 2011. № 3. С. 13–29.
3. Бочаров Ю. С. К вопросу о жанровых наименованиях инструментальных сочинений XVII – первой половины XVIII века // Старинная музыка. 2016. № 2. С. 5–10.
4. Бочаров Ю. С. Барокко: музыка // Энциклопедия «Всемирная история». URL: <http://w.histrf.ru/Периоды/article/show/barokko> (дата обращения 07.07.2018).
5. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
6. Кизиляев А. А. Возникновение фагота и его развитие в эпоху барокко: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб.: РИИИ, 2017. 27 с.
7. Кириллина Л. В. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века // Гётевские чтения 2003 / ред. С. В. Тураев. М.: Наука, 2003. С. 9–28.
8. Косарева Ю. В. Flauto dolce и Flauto traverso в музыкальной культуре Германии эпохи барокко. URL: <http://new.rachmaninov.ru/deut/rage/kosareva.htm>. (28.05.2018).
9. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. 106 с.
10. Рабей В. О. Георг Филипп Телеман. М.: Музыка, 1974. 64 с.
11. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8 т. / ред., сост. и коммент. В. Н. Брянцева. Вып. 3. М.: Музыка, 1988. С. 293–342.
12. Шелудякова Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Тамбов, 2008. 23 с.

References

1. Arnonkur N. *Muzyka jazykom zvukov. Put' k novomu ponimaniyu muzyki* [Music in the language of sounds. The way to a new understanding of music]. Translated from German, introductory note I. Prihod'ko. Har'kov, 2009. 101 p. URL: http://royallib.com/book...nikolaus...zvukov_put...ponimaniyu... (10.06.2018).

2. Bocharov JU. S. Da chiesa e da camera. *Starinnaja muzyka* [Ancient music]. 2011. No. 3, pp. 13–29.
3. Bocharov JU. S. K voprosu o zhanrovyh naimenovanijah instrumental'nyh sochinenij XVII – pervoj poloviny XVIII veka [On the issue of genre names of the instrumental pieces of the 17th – first half of the 18th centuries]. *Starinnaja muzyka* [Ancient music]. 2016. No. 2, pp. 5–10.
4. Bocharov JU. S. Barokko: muzyka [The Baroque: Music]. *JEnciklopedija “Vsemirnaja istorija”* [The “World History” Encyclopedia]. URL: <http://w.histrf.ru/Periody/article/show/barokko> (data obravenija 07.07.2018).
5. Zaharova O. I. *Ritorika i zapadnoevropejskaja muzyka XVII – pervoj poloviny XVIII veka: principy, prijomj* [Rhetoric and Western European music of the 17th century - first half of the 18th century: principles and techniques]. Moscow: Muzyka, 1983. 77 p.
6. Kiziljaev A. A. *Vozniknovenie fagota i ego razvitie v jepohu barokko: avtoref. dis. ... kand. isk.: 17.00.02* [The origin of bassoon and its development in the Baroque era: author’s abstract of the Ph.D. in Art History: 17.00.02]. St. Petersburg: RIII, 2017. 27 p.
7. Kirillina L. V. Galantnost' i chuvstvitel'nost' v muzyke XVIII veka [Gallantry and sensitivity in the music of the 18th century]. *Gjotevskie chtenija 2003* [Goethe Readings 2003]. Edited by S. V. Turaev. Moscow: Nauka, 2003, pp. 9–28.
8. Kosareva JU. V. *Flauto dolce i Flauto traverso v muzykal'noj kul'ture Germanii jepohi barokko* [Flauto dolce and Flauto traverso in the musical culture of Germany in the Baroque era]. URL: <http://new.rachmaninov.ru/deut/rage/kosareva.htm>. (28.05.2018).
9. Nosina V. B. *Simvolika muzyki I. S. Baha* [Symbolism in the music by Johann Sebastian Bach]. Tambov, 1993. 106 p.
10. Rabej V. O. *Georg Filipp Telemann* [Georg Philipp Telemann]. Moscow: Muzyka, 1974. 64 p.
11. Rollan R. *Muzykal'no-istoricheskoe nasledie: v 8 t.* [Musical and historical heritage: in 8 volumes]. Edited by, Compiler and comments V. N. Brjanceva. Issue 3. Moscow: Muzyka, 1988, pp. 293–342.
12. SHeludjakova JU. V. *Nacional'nye stili i ispolnitel'skie tradicii flejtovoj muzyki jepohi barokko: avtoref. dis. ... kand. isk.: 17.00.02* [National styles and performing traditions of flute music of the Baroque era: author’s abstract of the Ph.D. in Art History: 17.00.02]. Tambov, 2008. 23 p.