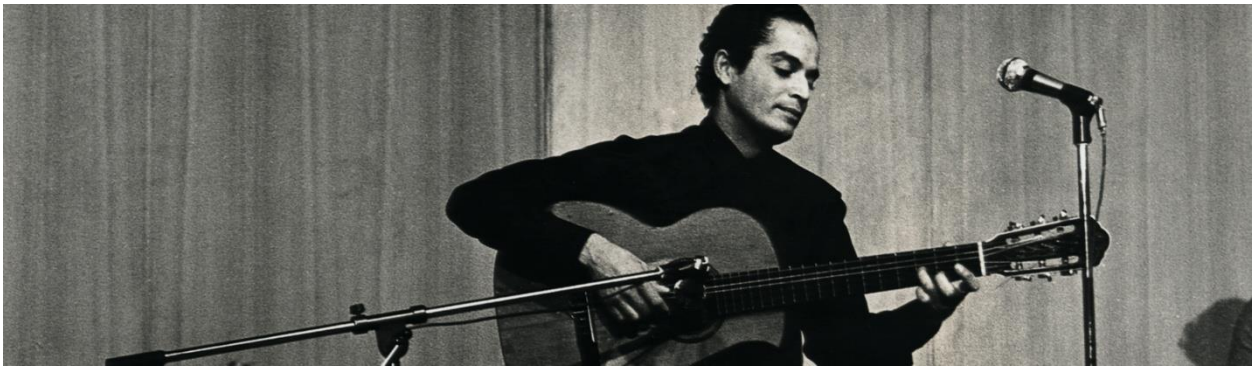
«Творчество бразильского гитариста Б. Пауэлла. Испанский композитор XX века Хоакин Родриго. Знакомый и незнакомый».

Баден Пауэлл де Акино.

Звуки, которые он извлекал из гитары, были волшебными и не похожими ни на что. Его стиль сразу же обрел популярность и стал образцом для многих музыкантов по всему миру.

Баден Пауэлл де Акино (1937–2000), несомненно, был одной из самых значимых фигур, участвовавших в переосмыслении бразильской музыки во второй половине 1950-х годов. Он был пионером в попытке установить диалог между традиционными музыкальными формами и такими новшествами как, к примеру, джаз. Он участвовал в процессах, которые привели к возникновению босса-новы, и пошел намного дальше, достигнув международного признания в качестве современного бразильского музыканта. Баден Пауэлл стал великой звездой, особенно во Франции и Германии, а с 1960-х годов, после укрепления музыкального партнерства с Винисиусом де Мораесом, в Соединенных Штатах и Японии.

Его произведения – в репертуаре многих мировых музыкантов: Ролана Диенса, Александра Виницкого, Сурена Мирзояна, Паулиньо Ногейра и других. И, тем не менее, в настоящее время лишь немногие отечественные музыканты знакомы с его биографией и творческим наследием.



Профессиональной зрелости Баден Пауэлл достиг очень рано, отчасти из-за большого таланта, который он проявил в детстве, но в большей степени в результате его стремления развивать свою музыкальность, оттачивать и совершенствовать технику игры на гитаре. Это были задачи, которым он посвятил себя с самого начала своего приобщения к музыке. Когда ему было всего десять лет, и он только три года занимался гитарой, Баден Пауэлл принял участие в программе на Rádio Nacional, Papel Carbono, написанной Ренато Мюрис. Мальчик со странным именем исполнил на гитаре песню «Magoado», сочиненную Дилермано Рейсом, и занял первое место в конкурсе в сольной номинации, оспаривая приз с взрослыми музыкантами.

Его музыкальный талант в некоторой степени был семейной реликвией. Без всякого сомнения, именно любовь к музыке была тем огромным

богатством, которое досталось Б. Пауэллу по наследству. Дед по отцовской линии – Висенте Томас де Акино, дирижер, основавший «Черный оркестр», который потом даже выступал в Муниципальном театре Рио-де-Жанейро. Отец Бадена, Лило де Акино, был музыкантом-любителем в лучшем смысле этого слова, играл на тубе, скрипке, гитаре. Он был дружен с Донгой и Пиксингуиньей, которые часто бывали в его доме, и вместе они репетировали. Но не стоит забывать и о самой атмосфере района Сан-Кристован, Рио-де-Жанейро, где рос Баден. На улицах звучала музыка, процветали музыканты, работающие в традициях самбы и шоро. Сан-Кристован того времени связан с такими именами как Жеральдо Перейра, Сильвио Калдас, Лучано Перроне, Педро Соронго и многими другими известными музыкантами. Эта среда в значительной степени способствовала восторгу и развитию музыкального восприятия маленького Бадена, который ко всему был внимателен.

С семилетнего возраста Баден Пауэлл усиленно занялся гитарой. Его наставник – Джейми Томас Флоренс, известный как Мейра. Под его руководством мальчик в первую очередь освоил испанскую школу. Он изучил репертуар и технику испанских мастеров Франсиско Тарреги, Фернандо Сора, Андреса Сеговии, а также музыку парагвайца Агустина Барриоса и великих национальных гитаристов, таких как Дилермандо Рейса, Анибала Аугусто Сардиньи, Гарото. Баден Пауэлл вспоминал: «В моем репертуаре были произведения великого гитариста Агустина Барриоса. У Барриоса была огромная рука, и, естественно, такие же огромные физические возможности. А моя рука была крошечной, мне было сложно прикоснуться к его музыке». Уже в этот период своего творческого развития Б. Пауэлл начал искать необычные технические решения, чтобы обеспечить хорошее качество звука во время игры.

Что касается Мейры, то он имел обыкновение принимать в своем доме множество музыкантов и организовывать кружки шоро. Шоро – форма популярной музыки, которую трудно подобрать и исполнять, учитывая его гармоническую и мелодическую сложность, а также большую свободу импровизации. Как можно легко догадаться, в кружках шоро, устраивавшихся в доме Мейры, абсолютно не использовалась нотная запись. Эти события сыграли важную роль в музыкальном образовании Б. Пауэлла, послужили школой, где он очень многое узнал на практике. «Не было цифровок и буквенных обозначений. Нет! Это происходило так. Была команда: «До мажор»! И вы должны были следовать за ним, и если вы напортачили, вы не были хороши». В смеси гордости и ностальгии Б. Пауэлл вспоминал атмосферу великой музыкальности, которая включала в себя элемент соперничества среди музыкантов шоро, что во многом послужило его становлению как профессионального гитариста, совершенного уже в возрасте пятнадцати лет, способного аккомпанировать любому певцу в любой тональности. Таким образом, музыкальный опыт Бадена Пауэлла с самого начала был отмечен, с одной стороны, изучением классической гитары, а с другой - связью с популярной музыкой, особенно с шоро.

[Аудиозапись Baden Powell – Choro para Metronomo].

Баден Пауэлл стал гитаристом, способным воспроизвести любой стиль, который ему предлагали во время творческого сотрудничества с различными музыкантами. Кроме того, всякий раз, когда позволял случай, Баден Пауэлл использовал свою изобретательность, теоретические и технические навыки для улучшения гитарного аккомпанемента, добавлял каденции и орнаменты, адаптированные к классической музыке и джазу. Фактически, джаз был тем музыкальным жанром, который он любил и хорошо знал. Эта способность придавала аккомпанементам Б. Пауэлла более интересное звучание, подчеркивало его артистическую индивидуальность, делая его уникальным среди других гитаристов. Баден Пауэлл стал отличным аккомпаниатором-гитаристом.

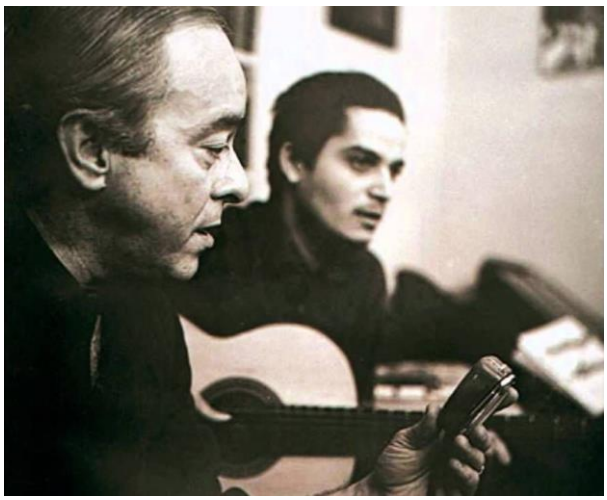
Как исполнитель он пользовался большим спросом из-за той легкости, которую он продемонстрировал при работе с различными музыкальными жанрами. Он был знаком не только с традиционными ритмами, связанными с популярной культурой Рио, такими как самба, марши и шоро, но и с международной популярной музыкой, в том числе с формами, считающимися «современными» (взять хотя бы тот же джаз).

По мере того, как Баден Пауэлл развивался как художник и совершенствовался технически, его отношения с профессором Мейрой стали чем-то большим, чем просто отношения ученика и учителя. Мейра начал рассматривать его как вундеркинда, познакомил с важными людьми. Это, безусловно, открыло Бадену двери, чтобы стать профессиональным музыкантом. Примерно через пять лет после начала учебы на гитаре он закончил занятия у профессора Мейры. К этому времени Баден Пауэлл уже вёл напряжённую артистическую жизнь, играя на балах, вечеринках и в церквях, росла и его слава как аккомпанирующего гитариста. В тот же период он поступил в Национальную музыкальную школу в Рио-де-Жанейро, продолжая учебу и углубляя свою эрудицию в таких важных вопросах, как теория и история музыки, гармония, композиция, сольфеджио, и в дополнение к изучению репертуара классической музыки погрузился в музыку универсальных мастеров – Баха, Паганини, Шопена.

Естественно, что для музыканта с универсальностью, которую демонстрировал Баден Пауэлл, было много работы. Важно помнить, что в то время еще не было таких технических возможностей для звукозаписи, как сейчас. Музыка практически всегда исполнялась вживую.

Вскоре пришло признание как композитора. Это была композиция «Samba triste», которая хотя и сохранила свои характеристики самбы с ритмической точки зрения, но обладала совершенно необычной гармонией. Она начинается с последовательности крошечных аккордов, расположенных в хроматически нисходящем порядке, создавая эффект, который немедленно соединяет ее с джазовой атмосферой. «Samba triste» представляла собой оригинальное и очень хорошо законченное решение самбы, гармонизированное с джазовым влиянием, в идеальном духе босса-новы, которая все еще формировалась. Таким образом, Баден Пауэлл с самого начала поместил себя в авангард этого музыкального движения, которое возникло только в конце десятилетия.

В 1962 году Б. Пауэлл совершил свою первую поездку в Баию в качестве аккомпанирующего музыканта певицы Сильвиньи Теллес и очень заинтересовался местным фольклором. Несомненно, он усвоил множество звуков, мелодий и ритмов, исходящих от барабанов и песнопений, исполняемых в афро-бразильских религиозных ритуалах. Он воспользовался своим пребыванием в Сальвадоре для важных исследований, которые сыграли важную роль в более поздней разработке его «афро-самб» совместно с Винисиусом де Мораесом, с которым он познакомился в том же 1962 году.



Б. Пауэлл и Винисиус де Мораес

Афро-самбы стали национальным авангардом в бразильской музыке.

Афросамбы были сочинены Баденом Пауэллом и Винисиусом де Мораесом в начале 1960-х годов, в период, когда музыкальные инновации босса-новы были ассимилированы композиторами и публикой. Оба композитора экспериментировали с выразительными возможностями в области бразильской музыки с момента своего открытия в джазе, и уже были одними из предшественников босса-новы. Тем не менее, афросамба оригинальным образом вставлена в бразильскую музыкальную традицию, потому что, несмотря на то, что она является наследницей самбы и босса-новы, она оказалась важной вехой в процессе тематического расширения. Это был период большой творческой активности и для Бадена Пауэлла, и для Винисиуса де Мораеса, и их цикл встреч, который часто длился несколько дней без перерыва, длился относительно короткий период времени, примерно три месяца.

В то время Баден Пауэлл также изучал григорианское пение и литургические лады. По его словам, он понял, что африканские песнопения очень похожи на григорианские. Например, в северо-восточной бразильской музыке есть лад с уменьшенной пятой, как в григорианских песнопениях. Затем он стал работать над более мрачным типом самбы, в котором есть плач и которой имеет свои корни, наиболее близкие к афро. Б. Пауэлл сочинил несколько тем, основанных на сходстве литургического и африканского обычаев, и использовал некоторые из них в партнерстве с Виниициусом.

Разговоры об афро-бразильских мировоззрениях послужили для Винисиуса де Мораеса своего рода мостом к более структурированному представлению о легендах и мифах, пронизывающих афро-бразильские культы, что позволило ему поэтично интерпретировать темы, предложенные Баденом Пауэллом. Винисиус де Мораес, говоря о первой поездке Бадена Пауэлла в Баию, сказал: «Он вернулся, полностью увлеченный песнями и обрядами Ориша, и часами объяснил мне основы афро-баийской мифологии.

Так что я впитывал самые богатые и органические элементы этой прекрасной религии, и когда появились темы Бадена, я, даже не будучи верующим, был готов объявить себя обращенным в афро-бразильскую веру, а не полным скептиком».

Баден Пауэлл подтверждал связь афросамб с широким процессом модернизации, представленным, прежде всего, большим влиянием джаза на всю мировую сцену, но подчеркивал, что это ограничено лишь гармонической плоскостью. Что касается ритмов, то развитие происходило из музыкальных отсылок, существующих в песнях африканского происхождения, которые развились и утвердились в колониальном опыте.

Роль Винисиуса де Мораеса и Бадена Пауэлла в бразильской культуре заключается в том, что они оказались способны изменить музыкальную сцену и творческие парадигмы, выступая в качестве национальных интеллектуалов и спасая модернистские ценности в популярной музыке.

В 1963 году в карьере Бадена Пауэлла произошло серьезное изменение. Это момент, когда он решил продолжить международную карьеру. В этот период многие бразильские художники, которые проявили себя благодаря огромному влиянию босса-новы, переехали в Соединенные Штаты, укрепив свои карьеры. Против этого течения выступил Баден Пауэлл, который, несмотря на то, что должен был принять участие в важном шоу босса-новы, которое проходило в 1962 году в Карнеги-холле в Нью-Йорке, решил уехать в Париж, где новая бразильская музыка все еще не пользовалась большой популярностью, как это уже произошло в Соединенных Штатах.

«Я пробыл здесь три года, а потом началась моя международная карьера, именно здесь, в Париже. Я в долгу перед Францией, и в то же время я благодарен за такое красивое место, что оно осталось в моем сердце на всю оставшуюся жизнь. Здесь родились мои дети, поэтому я необыкновенно привязан к Франции, мне она очень нравится. Когда я здесь, я как ребенок».

Одним из факторов, который, возможно, повлиял на этот выбор, была его дружба с Винисиусом де Мораесом, который в то время служил в Итамарати, в Париже, в ЮНЕСКО. Бадену Пауэллу не хватало легкости и беглости французского языка, но он восполнял это музыкальным талантом. И Винисиус де Мораес, благодаря своей артистической личности, выступая в качестве дипломата, внес решающий вклад в становление Баден Пауэлла как художника во Франции: затем он начал показывать его владельцам фабрик, руководителям оркестров и другим людям, которые могли дать ему хороший старт. Баден Пауэлл вскоре организовал музыкальный круговорот в кафе и ресторанах, а после сумел отыграть шоу в Олимпии, большом парижском концертном зале под бурные аплодисменты. Винисиус де Мораес вспомнил эту презентацию своего партнера в интервью, первоначально опубликованном в журнале Manchete в сентябре 1965 года:

«Его дебют в сложной Олимпии был ошеломителен! Он появился один, с присущей ему скромной манерой перед аудиторией, которая была почти

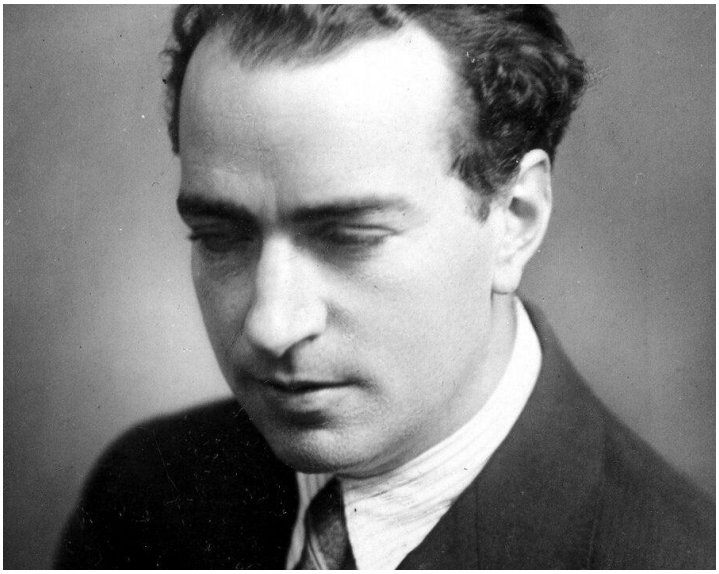
сплошь вежливой, и после первых аккордов можно было почти ощутить образовавшиеся концентрические волны тишины».

К этому моменту своей карьеры Баден Пауэлл уже стал звездой мирового уровня как инструменталист и композитор. Только за 60-е годы он записал не менее четырнадцати альбомов. Восемь из них в городе Рио-де-Жанейро, один в Сан-Паулу, три во Франции и еще два в Германии. В 1966 году состоялась премьера спектакля «Berimbau», основу репертуара которого составили афро-самбы. Также приглашенный североамериканским музыкантом Стэном Гетцем, Баден Пауэлл провел сезон в Соединенных Штатах и отправился прямиком в Германию, на этот раз по приглашению Иоахима Эрнеста Берендта, художественного руководителя Берлинского джазового фестиваля, в котором принимали участие такими великими джазистами как, например, Элла Фицджеральд.

Как видим, творческая деятельность Бадена Пауэлла предельно плодотворная. По словам композитора-лирика и партнера Бадена Пауэлла, Пауло Сезара Пиньейру, Баден был композитором великого вдохновения. Он брал в руки гитару каждый день, это было подобно спорту, но при этом он сразу же сочинял музыку. Б. Пауэлл впитал в себя различные музыкальные влияния и прошел путь от классического исполнителя, который играл Баха в церкви, до популярного музыканта, участвующего в сессиях шоро и самбы. Его профессиональная карьера стала еще более разнообразной: он играл в качестве джазмена в ночных клубах, аккомпанировал национальным и иностранным певцам на концертах и в записях. Позже как композитор и солист международного уровня он стал популярным музыкантом с классическим образованием. Был знатоком джаза, жанра, который приобрел большую актуальность в музыкальной культуре XX века, особенно с 1950-х годов, оказав непосредственное влияние на процесс модернизации популярной музыки. Баден Пауэлл был бразильским художником, охватившим все сферы популярного и классического музыкального искусства. Его фигура по праву может занять место наряду с великими Антониу Карлосом Жобимом и Эйтором Вилла-Лобосом.

Некоторые произведения из репертуара Б. Пауэлла отлично подходят для изучения в классе гитары в старших классах детской школе искусств. Это Brasiliana, Retrato Brasileiro, Filho De Furinha, Valsa sem Nome, Cancao De Inverno, Manha De Carneval (блестящая аранжировка знаменитой композиции Л. Бонфы). Интересная характерная особенность произведений Б. Пауэлла заключается в том, что они следуют принципу, использованному Ф. Шопеном. Простая мелодическая линия в них базируется на активном гармоническом развитии, и, наоборот, при предельно сложной мелодии будут лишь легкие наметки аккомпанемента. Произведения Бадена Пауэлла, его биография и записи исполнения вызывают эмоциональный отклик у обучающихся, мотивируют их к совершенствованию в музыкальной сфере.

Хоакин Родриго.



Произведения этого мастера, оставившего след в новой испанской музыке, остались почти неизвестны в других странах. Причиной, во многом, стали трагические события второй половины 30-х годов XX века (Гражданская война), ограничившие рост и распространение испанской музыки. Тем не менее, это было время выдающихся и разносторонних художников, и Хоакин Родриго – писатель, педагог, исполнитель и композитор – был универсальным представителем музыки XX века.

Хоакин Родриго родился в Сагунто, в провинции Валенсия на средиземноморском побережье Испании, в День Святой Сесилии, покровительницы музыкантов, 22 ноября 1901 года. В 1905 году в Сагунто произошла эпидемия дифтерии, в результате Хоакин практически ослеп. Композитор впоследствии без горечи скажет, что эта личная трагедия, вероятно, привела его к музыкальной карьере.

Семья Родриго переехала в Валенсию, когда Хоакину было четыре года, где он поступил в колледж для слепых детей, чтобы начать свое образование. Он быстро проявил особый интерес к литературе и музыке. В Валенсии семья Родриго часто ходила в Театр Аполлона, и юного Хоакина особенно привлекала музыка, сопровождавшая спектакли. Он начал обучаться музыке у учителей Валенсийской консерватории, хотя формально не поступал туда. Его учителем гармонии и композиции был Франсиско Антич, а музыканты Энрике Гома и Эдуардо Лопес Чаварри, уроки которых он посещал, также оказали большое влияние на его музыкальное образование.

В начале 1920-х годов Хоакин Родриго уже был превосходным пианистом и студентом-композитором, знакомым с наиболее важными современными тенденциями в искусстве. Его первые сочинения были написаны в небольших музыкальных формах, хотя его первое крупное оркестровое произведение датируется 1924 годом. В 1927 году Родриго решил переехать во Францию, поскольку Париж с начала века был важным культурным центром для испанских писателей, художников и музыкантов. Поэтому следовало ожидать, что молодой Хоакин Родриго захочет пойти по стопам Альбениса, Фальи и Турины.

Юношеские произведения Хоакина Родриго характеризуются тонким лирическим стилем, порой довольно смелыми оркестровыми красками и гармонической лексикой, напоминающей, среди прочего, Равеля и Гранадоса. Эти и другие характеристики будут подтверждены и развиты в течение многих лет обучения у Поля Дюка. В классе Поля Дюка, где Хоакин Родриго проучился пять лет, были также мексиканский композитор Мануэль Понсе и баскский дирижер Хесус Арамбарри, который впоследствии станет великим интерпретатором произведений Родриго. Поль Дюка описал Хоакина Родриго как, пожалуй, самого одаренного из всех испанских композиторов, которых он видел прибывающими в Париж. В то время произошло событие большого значения в жизни Родриго – встреча с Мануэлем де Фальей, которая положила начало прочной дружбе между ними. Фалья, который должен был быть принят в члены Французского ордена Почетного легиона, настаивал на том, чтобы в концерте, который должен был последовать за церемонией, прозвучала не только его собственная музыка, но и музыка молодых испанских коллег, таких как Халфтер, Родриго и Турина. Родриго всегда был благодарен Фалье за

возможность исполнять свою музыку перед знатной и взыскательной публикой.

Весной 1938 года Хоакина Родриго произошла знаменательная встреча Хоакина Родриго с гитаристом Регино Сайнсом де ла Маза и маркизом де Боларке, которые предложили Хоакину написать концерт для гитары. Так родился знаменитый Concierto de Aranjuez. «Аранхуэсский концерт» представляет собой типичный инструментальный концерт в трёх частях. При сочинении Родриго столкнулся с проблемой совмещения довольно тихого звучания гитары со звучанием симфонического оркестра. Композитор справился с этой задачей таким образом, что солирующая гитара ни разу не выступает на фоне всего оркестра, но только совместно с небольшими группами сравнительно негромко звучащих инструментов.

Вклад Хоакина Родриго в современный гитарный репертуар уникален. И в этом немалую роль сыграли творческие контакты композитора с Андресом Сеговией. Для Сеговии Родриго создал цикл «Три испанские пьесы» (Фанданго, Пассакалия, Сапатеадо). Особой популярностью пользуется Фанданго. В исполнении Сеговии пьеса предстаёт красочной, многоплановой сценкой. Это роднит её с «Фанданго при свечах» ЭнрикеГранадоса из фортепианного цикла «Гойески» - одного из высших достижений испанской музыки. Фанданго, Хоакина Родриго, начинаясь с трёх резких аккордов «пальцы-кинжалы» гитариста словно разрезают воздух, вводя слушателей в атмосферу, где царит импровизация. Фанданго, написанное для Сеговии, было своего рода подготовкой для создания «Фантазии для благородного рыцаря», одного из высших достижений Хоакина Родриго. Но путь от замысла до завершения длился несколько лет. В 1951 году Сеговия обратился к Родриго с просьбой написать для него концерт для гитары с оркестром. Но композитор не был склонен после Концерта «Аранхуэс» создавать новый концерт. Он предпочёл написать сюиту на темы Гаспара Санса. Лишь только в самом конце 1957 года Родриго завершил свой замысел, а уже через два с половиной месяца – 13, 14 и 15 марта 1958 года в Сан-Франциско состоялась премьера «Фантазии для благородного рыцаря». Оркестром дирижировал известный испанский музыкант Энрике Хорда́. Солистом выступил Андрес Сеговия. Успех был огромным, и через несколько недель «Фантазия» была записана на грампластинки в Нью-Йорке. На премьере присутствовал Хоакин Родриго и его супруга Виктория – известная пианистка и помошница композитора. После триумфальной премьеры Родриго и Сеговия обменялись шутливыми комплиментами: «А ведь я боялся сочинять для такого великого гитариста», - заметил Родриго. На что Сеговия ответил: «А я боялся исполнять сочинения такого великого композитора». Отвечая на вопрос о тематической основе «Фантазии для благородного

рыцаря», Хоакин Родриго писал: «Вдохновлена она знаменательным испанским гитаристом Гаспаром Сансом, жившем при дворе короля Филиппа IV и его сына дона Хуана Австрийского. Часть тем, взятых из сочинений Санса и использованных в «Фантазии», - народного происхождения» (из письма Х.Родриго М.Вайсборду) Темы, о которых говорит Хоакин Родриго, взяты им из книги Гаспара Санса «Instruccion de Musica sobre la guitarra Española», изданной в Сарагосе в 1774 году, куда вошли пьесы «Españoleta», «Gallarda y Villano», «Danza de la Hachas», «La miñosa de Cataluna», «Canarios».

Родриго внёс значительный вклад в решение проблемы «взаимоотношений» оркестра и гитары с её относительно слабым звучанием. И здесь Родриго учитывал достижения Сеговии, которые восполняли этот «недостаток» другими свойствами. Не случайно Игорь Стравинский, обращаясь к Сеговии, сказал: «Ваша гитара звучит тихо, но далеко». И это, по словам Сеговии, именно так, потому что звук гитары обладает проникающей силой. Один флажолет в состоянии наполнить «Фестиваль Холл» (Огромный концертный зал Лондона).

Создавая «Фантазию», Родриго стремился не к усилению звучания гитары, а к равновесию между оркестром и гитарой, в котором «слабость» гитары становилась её силой.

В этом сочинении Родриго выступает новатором в области колорита. Сочетание гитары с медными и деревянными инструментами оркестра рождают неповторимо прекрасные, ранее неизвестные звучания. «Фантазия для благородного рыцаря» длится около двадцати минут. Двадцать минут непрерывного потока меняющегося тембрового освещения, необычных дивных звучаний!

Родриго – автор трудов по истории испанской музыки. В течение ряда лет он возглавлял кафедру «Мануэль де Фалья» в Мадридском университете. Он являлся доктором honoris causa Саламанского университета, членом Академии изящных искусств Сан-Фернандо в Мадриде.

Подобно Р. Шуману, Хоакин Родриго оставил после себя большое число вдохновляющих цитат, которые можно с успехом использовать в классе гитары для мотивации обучающихся:

«В жизни никогда нельзя быть первым ни в чем… Я только стремлюсь быть улучшенным».

«Очень трудна жизнь музыканта, как трудно само искусство. Но когда у вас есть истинное призвание, быть музыкантом красиво; вернее: божественно. Вы должны быть прежде всего лояльными и подлинными с самим собой».

«Музыка-это моя иллюзия, мое очарование и моя радость. Я влюблен в музыку, которую я бы определил как высшую поэзию, которой располагает мир».

«Композитор слышит звон каждого инструмента в своей голове. Это дар. Это как любовь».

«Нет ничего более скрытного и трудного для изучения и анализа, чем феномен музыкального творения».

«Для меня высшая добродетель художника не напрямую связана с искусством, которое он культивирует, в данном случае музыкой, но присуща всем искусствам, как морали, так и философии; эта добродетель-вера. Я думаю, что без веры в осуществляемое искусство и без веры в себя наши художественные образы будут ложными и, следовательно, лишены индивидуальности, что, в общем-то, имеет ценность постоянства».