

Felix Mendelssohn: two centuries. 1809–2009

For composer's 200 years' anniversary
Organ music serie at the Maltese Chapel

Слово о Феликсе Мендельсоне приурочено к 200-летию композитора (аннотация к концертному циклу органной и камерной музыки в Мальтийской капелле Воронцовского дворца в Санкт-Петербурге). В первой части статьи автор размышляет о прижизненном и посмертном значении великих художников, о категориях наследия и стиля, морали и эстетики, ремесла и творчества применительно к истории музыки. Во второй части кратко излагается история органного творчества Мендельсона.

Ключевые слова: Мендельсон, Бах, стиль, органная музыка, Мальтийская капелла

Article in homage to Felix Mendelssohn in connection with his 200 years. Originally it was the general note for the concert serie of organ and chamber music at the Maltese Chapel of the Vorontsov Palace in St. Petersburg. In the initial part the writer reflects on the role of great artists in the progress of history, and discusses categories of cultural heritage, style, moral, esthetics, craftsmanship, creativity. The final part of the article describes shortly the history of the organ work of Mendelssohn.

Key words: Mendelssohn, Bach, style, organ music, the Maltese Chapel (Maltiyskaya kapella)

Михаил МИЩЕНКО

Два века Феликса Мендельсона: 1809–2009

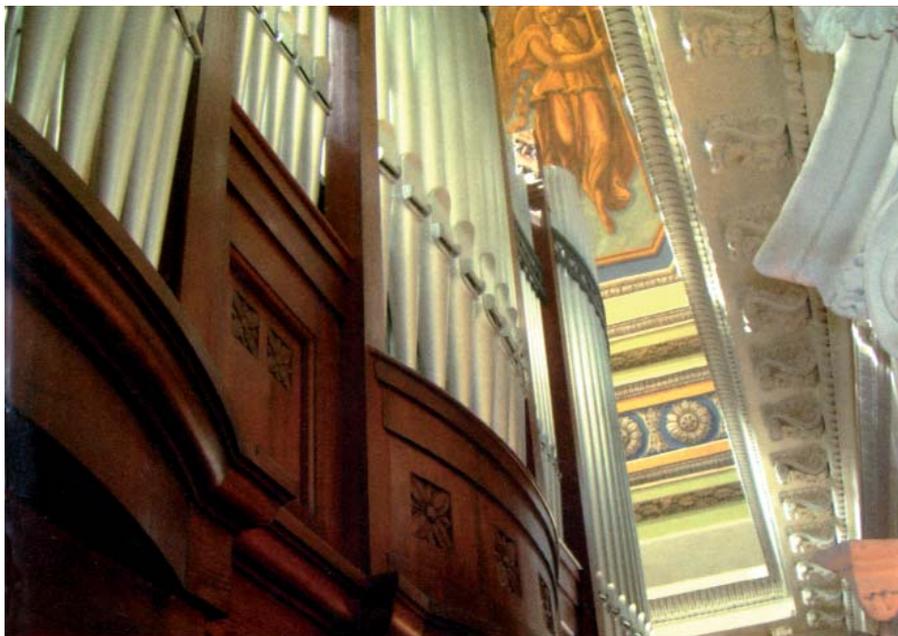
К 200-летию со дня рождения

Цикл концертов органной музыки в Мальтийской капелле Воронцовского дворца

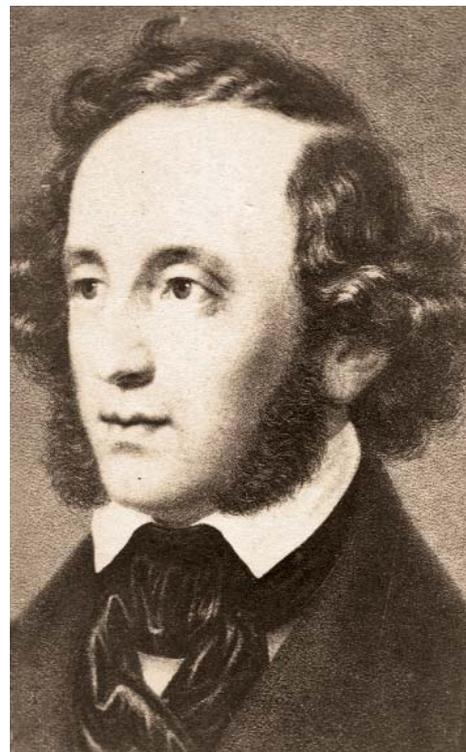
Четвертый год регулярных концертов органной музыки Мальтийская капелла отметила большим концертным циклом к 200-летию Феликса Мендельсона (1809–1847). Прозвучали большинство его органных сочинений, а также камерно-инструментальные и вокальные. В программы цикла вошла также музыка, представляющая «мир Мендельсона», — сочинения И. С. Баха, современников и единомышленников композитора.

Ниже предлагается календарь всех концертов (январь–декабрь 2009) и общая аннотация к программам цикла.

<p>1-й концерт 31 января, суббота для органа Бах, Киттель, Моцарт, Мендельсон, Бетховен, Одоевский, Шуман Юрий Семёнов</p>	<p>6-й концерт 7 мая, четверг для органа и кларнета Мендельсон, Шуман, Карг-Элерт, Мендельсон, Хартман Михаил Мищенко (орган) Евгений Афанасьев (кларнет)</p>	<p>Борис Баринов (альт) Кристина Васильева (альт) Игорь Ботвин (виолончель) Дмитрий Янов-Яновский (виолончель) Михаил Мищенко (орган)</p>
<p>2-й концерт 7 февраля, суббота Вокально-органный вечер Мендельсон, Гаде, Шуман, Уэсли, Рейнбергер Ирина Васильева (сопрано) Михаил Мищенко (орган)</p>	<p>7-й концерт 14 мая, четверг для органа и струнного квартета Гаде, Мендельсон Михаил Мищенко (орган) Андрей Проказин (скрипка) Римма Козлова (скрипка) Борис Баринов (альт) Игорь Ботвин (виолончель)</p>	<p>11-й концерт 15 ноября, воскресенье для инструментального ансамбля и органа Мендельсон, Сمارт, Блюм, Бергер, Уэсли, Фюрстенау, Гуно, Паганини Борис Баринов (альт) Георгий Долгов (флейта) Владимир Кирасилов (гитара) Михаил Мищенко (орган) Алексей Стадлер (виолончель)</p>
<p>3-й концерт 14 марта, суббота Сонаты для органа Хиндемит, Бах, Мендельсон, Риттер, Рейнбергер Юрий Семёнов</p>	<p>8-й концерт 14 июля, вторник для органа Бах, Мендельсон Юрий Семёнов</p>	<p>12-й концерт 29 ноября, воскресенье для органа Мендельсон Лилия Кузнецова</p>
<p>4-й концерт 29 марта, воскресенье для органа и струнного квартета Бах, Мендельсон Михаил Мищенко (орган) Римма Козлова (скрипка) Андрей Проказин (скрипка) Борис Баринов (альт) Игорь Ботвин (виолончель)</p>	<p>9-й концерт 8 сентября, вторник для органа Мендельсон, Кирхнер, Каппелен, Бах Михаил Мищенко</p>	<p>Заключительный концерт цикла 27 декабря, воскресенье для органа и струнного квартета Мендельсон, Бах, Глезер, Беккер, Зитт, Гаде Михаил Мищенко (орган) BOREALIS-квартет: Римма Козлова (скрипка) Андрей Проказин (скрипка) Борис Баринов (альт) Игорь Ботвин (виолончель)</p>
<p>5-й концерт 18 апреля, суббота для органа и альты Мендельсон, Гаде, Шуман, Регер, Бах, Стэнфорд, Свенсен, Зитт Михаил Мищенко (орган) Борис Баринов (альт)</p>	<p>10-й концерт 25 октября, воскресенье для струнных и органа Карг-Элерт, Бах, Мендельсон Чингиз Османов (скрипка) Римма Козлова (скрипка) Андрей Проказин (скрипка) Надежда Корнильева (скрипка)</p>	



ОРГАН МАЛЬТИЙСКОЙ КАПЕЛЛЫ
THE 'WALCKER' ORGAN OF THE MALTESE CHAPEL



«Мендельсон — это Моцарт девятнадцатого века, самый светлый композитор, который яснее всех видит все противоречия времени и раньше всех их примиряет».

Роберт Шуман

«Мендельсон не вершина, а нагорье. В нем есть нечто английское».

Людвиг Витгенштейн

Два века Феликса Мендельсона уже ни к чему не обязывают. Из-за полутрадиционной привычки чувствовать мастеров прошлого в связи с круглыми и полукруглыми датами их жизни памятные даты заметно поистерлись. В процветающей музыкально-мемориальной жизни смысл чествований как-то выветрился. Два века Мендельсона? — Мало ли композиторов, достойных этой торжественной формулы!

И все же два века Феликса Мендельсона к чему-то да обязывают. В 1950 году с полным правом можно было провозгласить «два столетия Иоганна Себастьяна Баха». То же, с поправкой к 300-летию смерти, можно будет повторить в 2050 году: «три столетия...». Эти и подобные выражения воспринимаем привычно и равно безразлично. Однако если нас все еще волнует личность Баха или Мендельсона, волнует их музыка, то впору задуматься над тем, что посмертные столетия разных композиторов разнятся, как и земные их пути. Если признать, что столетия Баха не равны столетиям Мендельсона, то, разумеется, исходить при этом надо не из количества столетий, а из образа, характера прожитого времени.

В сравнении их, Баха и Мендельсона, как раз выступает глубокое различие в столетиях, что прожиты одним и другим, их музыкой и посмертными образами. В самом общем выражении это отличие можно сформулировать так: учитель и ученик. (Это верно не буквально, но по сути дела: если не всему, то многому Мендельсон выучился у «старого Баха».) Или: родоначальник, собиратель богатого наследия и — счастливый наследник, бездумно тративший нечаянное богатство. В расходовании баховского «капитала», в том числе, и следует искать смысл «двух веков Мендельсона».

Спросят: почему *расходы*, а не *сбережение* или *преумножение*? Разве Мендельсон не возродил баховскую музыку к жизни после столетнего забвения? Он усвоил «словарь» баховского языка, как и жанры, в которых сочинял Бах, во благо собственному творчеству. После Баха Мендельсон был хронологически первым значительным мастером органной музыки. Заслуги музыкантской *деятельности* неоспоримы. Деятель на виду и вовне, его трудно не заметить. Но внешний деятель всего лишь оболочка чего-то существенного, что скрыто внутри. Музыкальный деятель не равен тому, кого занимает внутреннее музыкальное мироустройство, — созидателю формы и мыслителю. И он не может заменить их.

Деятель и ремесленник в Мендельсоне нечасто уступали место артисту, творцу, оригинальному гению — всему, в чем обитает свободно мыслящий и творящий дух. Мендельсон был слишком увлечен упорядочиванием музыкальной композиции. Притом порядок получался не организующий и, значит, органичный, а механический. Мендельсона будто завораживала законченная и неподвижная предметность — традиции, стиля, техники композиции. Он смотрел на мир глазами и слушал мир ушами *эстетического человека*. Того, кто способен воспринимать действительность исключительно в отражении искусства — «на холсте» и «в картинной раме». Но и традицию своего искусства, музыки, Мендельсон воспринимал не в смысле жизненного повторения-обновления, не в органике томиительно-ускользающего звучащего движения, но в механически правильной последовательности событий. Юный композитор изумительно импровизировал на баховские темы — изобретательно, в совершенстве

владея контрапунктом. И в оригинальных композициях Мендельсона присутствие Баха было явным. На упреки в подражании Мендельсон отвечал: «Если моя музыка такая же, как у Себастьяна Баха, это не моя вина, ведь я пишу так, как чувствую в настоящий момент. И если слова вызывают у меня те же музыкальные мысли, что и у старого Баха, я стану ценить их еще больше» (из письма Э. Девриенту, 13 июля 1831, Милан). Поразительный ответ! Достойный майстерзингера, который клянется в верности своему цеху. Как может ослепить, вернее, *оглушить* баховское «вероисповедание»? Будто бы в помине не было Бетховена, да и самого Баха тоже.

«Повышенная продуктивность стала его второй натурой, побуждая к непрерывному сочинению музыки. Он называл это “исполнять свой долг”. Но мне казалось, <...> что Феликс лучше исполнил бы свой долг, если бы сочинял меньше и ждал бы те счастливые мгновения, когда его творческие силы были спонтанны, что случалось теперь на так часто, как прежде. Позднее я заметил, что он начал повторяться, неосознанно копировать старых мастеров, особенно Себастьяна Баха, и что его письмо усвоило определенный маньеризм. Я сказал ему обо всем этом, и он принял это без всякой вспышки, потому что был убежден, что я совершенно неправ. Он пренебрежительно говорил об идеях, которые вынашиваются и отделяются, и сказал, что когда музыку подсказывает сердце, то первая произвольная мысль будет правильной, если она даже не такая уж новая или поразительная, или напоминает Себастьяна Баха; если это случилось, то это знак того, что так должно было случиться.

Мне казалось, что строгая критика, обращенная к его совершенным сочинениям, не соответствовала этим взглядам. Я думаю, что он не различал импульсы к работе и творчеству.

Я не в состоянии был изменить его мнение перед лицом его поздних произведений, даже “Илией”. Хотя это сочинение содержит красоты ярчайшего периода мастерства, многое в нем кажется мне деланным, и очевидна “работа”...» (Э. Девриент).

Механическая картина музыкального мироздания принимала смысл *вещественности наследия*. Такой взгляд вообще все более распространялся в век Мендельсона, чтобы в XX столетии быть узаконенным в идеологии первоначальных и неприкосновенных художественных *объектов* (что привычно известно как аутизм и «историческая достоверность»).

При таком положении дела не имеет значения — тратить или преумножать. Когда традиция и ремесло музыки трудно расстаются с тиражированием великих образцов, несмотря на веления времени, и композитор во многом остается ремесленником, то ли копиистом, то ли робким изобретателем, тогда празднует победы реставраторство. Впрочем, победы временные, и в перспективе они закономерно и справедливо оборачиваются поражением. Разве не видно сегодня, что реставрация архитектурных памятников и восстановление оригинальных авторских текстов идут рука об руку с варварским разрушением тех же памятников и искажением текстов! Так происходит, когда искусство больше не понимает свои цели.

Творец и артист в Мендельсоне теряют себя. Композитор-ремесленник и музыкальная индивидуальность в романтический век теряются друг в друге, и композитор не может буквально *найти самого себя*,

свое музыкальное Я. Мыслители культур-пессимизма (межвоенного двадцатилетия 1920–1930-х годов) высказывались о XIX веке как времени, которое больше не имело своего стиля. Вопрос начала века «в каком стиле мы будем строить?» вскоре распространился из области архитектуры и на прочие искусства. Начинаясь эра эклектики, или бессвязной мешанины стилей.

Эклектическое часто порождает недоразумения. Смешение стилей с самого начала сопутствовало чистоте стиля. Сам Бах увлекался стилевыми смесями. До некоей точки разностилье внутри музыкального целого связывается воедино и не разрушает это целое. Глупо было бы упрекать Баха или даже Генделя, менее связного (и просто плохо *связывающего* композитора), в эклектизме. Нет ничего легче и безответственнее формального привязывания какой-либо исторической фразы ко всему, что отдаленно и внешним образом напоминает то, чем историческая фраза была вызвана к жизни. Не всякое разностилье обязательно эклектично. Нечто в природе музыкального материала проводит границу между органичным и неорганичным смешением стилей. Вот загадка: в некий момент истории выразительные ресурсы многостилья достигают критической массы, и музыкально-художественный организм, будь то отдельное сочинение или вообще творчество композитора, не выдерживает, целое расползается «по швам». Творчество Мендельсона, пожалуй, впервые в истории представляет примеры несоединимого разностилья. Оно было не просто запоздалым или старомодным, но противопозданным и ложным.

В вопросе о стилевой эклектике, как и в прочих подобных вещах, чаще всего видим только лишь вопрос о... стилевой эклектике. Глядя на вещи, зачастую заблуждаемся на счет того, что видим, и даже не пытаемся распознать мотивы и смыслы видимого и происходящего. Наблюдая такое явление как стиль применительно к музыке XIX века, невозможно миновать исторически новый вопрос, которым задавался с того времени музыкальный мир, теряясь в его разрешении, — вопрос о морали, о моральности искусства.

Если спросят: «при чем тут мораль, если речь идет о стиле?», — придется напомнить, что моральные установления, как и установления стиля, принимает или отвергает одна и та же персона художника. Установления одного рода находят отзвук в других. Нас не должно вводить в заблуждение усиленная полярность романтического мира. Целостный мир, расщепляемый на части и противоположные полюса, закрыт для познания. Понять можно, если только увидеть, что расщепленное намертво связано. В мире романтика прихотливо переплетены двойничество и двуличие, двубытие и двуединство. В искусстве романтизма стиль может быть не равен стилю и мораль может равняться технике композиции. Это стало возможным с проявлением в искусстве новой субстанции — характера, индивидуально-личного начала, воли и темперамента, всего, что в Новое время дал искусству *дух человечности*. Отныне в искусстве действует не ремесленник, но *человек-художник*. Это могучее и слабое, великое и ничтожное существо! Он разрывается между крайностями этики и эстетики, морали и стиля.

Некий исследователь пронизательно заметил, что жизненная драма Мендельсона не столько в краткос-

ти его земного пути (38!), сколько в полной дезориентации на этом пути, что было результатом идеализма, помноженного на тщеславие. Мендельсон стремился понравиться столь многим, к тому же почтенным персонам — Господу Богу, своему отцу, своему учителю Цельтеру, Баху, королю Фридриху Вильгельму IV, британской публике, королеве Виктории, принцу Альберту, — и потому он вынужден был писать славильные Гимны, Реформационные симфонии, «Илию», «Павла» и забыть водную стихию увертюры «Фингалова пещера» и эльфов, танцующих в музыке к «Сну в летнюю ночь», струнным Октете и финале Скрипичного концерта. Чем не подтверждение правила, сформулированного коллегой-единомышленником Мендельсона Робертом Шуманом? — Законы морали и законы искусства одни и те же.

Моральность стала тревожить художника в отношении своего дела, когда и он, и все вокруг почувствовали: что-то не то. Когда искусство вырвалось на волю, в толпу, в массы, художник вмиг оказался одиноким. Романтиком-одиночкой, если угодно. Парадокс: искусство захватывало массы, делалось общедоступным («демократичным»), а творцы этого искусства оставались в сущности непонятыми. В стороне, над толпой. Бунтует ли музыкант-художник против публики или тайно и явно заискивает перед ней, он ищет жизненной потребности быть универсальным, внятным всему и вся. Что может выражаться формулой «нравиться всем», как в случае Мендельсона. Или, по слову Глинки, писать «равно докладно» для знатока и любителя. Это стремление Арнольд Шёнберг выразительно обозначил так: *стиль становился шире*. Эстетическая гибкость в отношении широты вела к утрате стиля. Здесь маячило великое благо, но и угроза «искусства для всех». В лучшем случае — перспектива Свадебного-марша-Мендельсона.

Чем может быть музыка для всех, показала Девятая симфония Бетховена. Выражением воли к единению, устремлением к истине, когда Дух Всеизжидущий осеняет род человеческий. Но даже грандиозная попытка Бетховена не для всех и не во всем была безупречной. Так, сестра Мендельсона Фанни считала, что в финале Девятой, знаменитой «Оде к Радости», трагедия срывается в бурлеску. То был не единственный голос неприятия. Но даже если бы Фанни Мендельсон осталась в одиночестве, этого уже достаточно, чтобы признать и понять, что условий для «музыки для всех», если угодно, музыки человечества, давно уже нет. Сама вероятность общечеловеческой музыки уменьшалась по мере того, как музыка проходила путь от древней Гармонии Сфер к новоевропейскому свободному искусству. Музыка обретала свободу вне гармоничного единения с природным, космическим целым. Высвобожденная из этого целого, в «широком» стиле, общедоступная, равнодокладная, она перестала быть единосушной музыкой человеческого рода. Музыка

становилась искусством. А искусство, согласно трезвому императиву Шёнберга, — оно не для всех. А если оно для всех, то это не искусство. Надо ли предупредить прямолинейное понимание прямолинейного выражения Шёнберга! Единственный вывод, который достоверно следует из слов Шёнберга: чтобы быть для всех, музыка должна прекратить быть искусством и вновь стать Гармонией Мира. Такая музыка для всех — идеал, и это идеал далекого прошлого и, кто знает, неблизкого будущего.

Из идеального стремления Мендельсона к широкой публике и «широкому» стилю появились «Песни без слов». Композитор был убежден, что музыка обладает определенными смыслами, в отличие от языка слов, которые пугающе темны, многозначны. Недоверие слову тоже не могло пройти бесследно для стремления писать музыку для всех и каждого. Недоверие языку слов было подтверждением того, что старое риторическое единство слова и музыки окончательно распалось. Разумеется, дело не ограничивается распадом: он принимает формы новых соединений и средств в восполнение утраченного. Как любой новый опыт, распад старого и переход к новому не обходились без лишнего расходом. Широта стиля не терпела пустоты. Широта заполняющая и полнозвучная была результатом затратного (или растратного) обращения Мендельсона с доставшимся ему музыкальным капиталом. Как если бы драгоценности и изысканные яства стали разбрасывать перед голодной чернью. Идеализм Мендельсона благороден, но и опрометчиво наивен.

Если даже его музыка казалась когда-то, по выражению Антона Рубинштейна, «лебединой песнью классицизма», то на расстоянии она выглядит скорее катехизисом музыкального бидермайера. С легкой руки Мендельсона классическое (и, значит, изысканное, аристократичное) проникалось духом школьно-академическим, по-бюргерски прямолинейным и собирательно-антикварным. Кажется, Мендельсон довершил переключку старых мотивов *artificio* в популярные напевы — упростил сложное, перевел контрапунктически диагональное в плоскость (в буквальном смысле: как в плоскостное изображение) мелодически горизонтального.

На горизонте маячили «искусство для искусства», стилизации и эклектика. В начале этого сомнительного пути, начале радостном, но и уже растерянном — простое и «широкое» искусство Мендельсона. Своей задушевностью оно поразило и увлекло многих. Весь германский мир, от Лейпцига до Лондона и Стокгольма, был охвачен чарующим воздействием школы Мендельсона, которую распространяла основанная им Лейпцигская консерватория (1843). Время этой школы ушло, но переворот, произведенный ею, оставил неизгладимый отпечаток на всех наших музыкальных способностях — сочинять и исполнять, слушать и понимать.

Феликс Мендельсон — один из самых одаренных чудо-детей в истории музыки, кто не утратил творческие силы и в зрелом возрасте. Он был не только выдающимся композитором, но и не менее значительным пианистом, органистом, дирижером. Мендельсон начал писать для органа еще в детском возрасте, первые его композиции для этого инструмента относятся к 1820–1823 гг. Среди них заметно выделяются совершенством письма Хоральные вариации «Wie groß ist des Allmächt'gen Güte» («Велик Господь всемогущий», 1823). Наибольшую известность получили зрелые сочинения для органа, написанные Мендельсоном в конце его недолгой жизни. К ним принадлежат как циклические сочинения (Три прелюдии и фуги, 1837; Шесть сонат, 1845), так и миниатюры (Прелюдия с-moll, 1841; Andante D-dur, 1844).

Органнне композиции 1830–1840-х годов своим появлением во многом обязаны британским контактам Мендельсона. Композитор полюбил островное королевство во время первого же визита туда в 1829 году. Пожалуй, нигде более Мендельсон и его музыка не встречали столь искреннего энтузиазма. Всего он совершил 10 путешествий в Британию, где выступал с концертами во всех своих амплуа, в том числе как органист.

Мендельсона связывала тесная дружба с композитором, органистом лондонского собора Св. Павла Томасом Эттвудом (1765–1838). (В прошлом Эттвуд — ученик Моцарта). Мендельсон часто выступал с импровизациями на органе в главном британском соборе. Некоторые темы лондонских импровизаций легли в основу будущих Трех прелюдий и фуг ор. 37. Так, в записной книжке Мендельсона значится тема фуги с-moll. Там же отмечены место и дата импровизации: собор Св. Павла, 7 июля 1833. В следующем, 1834-м году композитор написал фугу на тему лондонской импровизации. После длительного процесса редактирования пьеса появилась в печати в собрании Трех прелюдий и фуг (ор. 37, 1837), которые были изданы с посвящением Т. Эттвуду (1837).

Выразительный образ импровизации-композиции Мендельсона оставил современник: «Его импровизацию отличает разнообразие. Тихие части исполнены нежности и экспрессии, тончайшей красоты и страсти, и притом столь соразмерны и совершенны, что они представляются итогом длительных поисков <...>. В громких прелюдиях бесконечное разнообразие новых мыслей, не из тех, что нынче в моде. А педальные пассажи до того самостоятельны и новы, торжественны и выразительны, великолепны и величественны, что приводят слушателя только в изумление <...>. [В последней импровизации] не было диковатой эксцентричности, беспорядочных отклонений, неуместных проявлений учености <...>. Его изобретательность не изменяет ему ни на мгновение; не было ни одного возвращения к какой-либо фразе, прозвучавшей ранее...» («The Musical

World» об игре Мендельсона в соборе Св. Павла и в церкви Христа, 15 сентября 1837).

Мендельсон нередко исполнял в концертах органнне композиции И. С. Баха. Для современных музыкантов поучительный интерес представляет следующий отзыв лондонского рецензента: «Его мысль настолько сроднилась с композициями Баха, что в одном месте прелюдии [a-moll] он — то ли намеренно, то ли случайно — расширил и развил идею автора настолько согласованно и естественно, что тот, кто незнаком с деталями прелюдии, ни за что и ни при каких обстоятельствах не смог бы заметить отклонение от текста. Он величайший исполнитель Баха, притом его игру отличает такое спокойствие, что можно подумать, в его памяти запечатлена каждая черта этого автора. Туше Мендельсона определенное и твердое, деликатное и полетное, и никакие трудности, какими бы пугающими они ни были, не нарушают хладнокровия музыканта» (1837).

Мендельсона принимала британская королевская чета в Букингемском дворце. Общим языком для них было в том числе музицирование на органе. Принц-консорт Альберт, супруг королевы Виктории, сам играл на органе, занимался композицией. Мендельсон сообщал в письмах: «Принц Альберт шутивым тоном просил меня прийти к нему в субботу к двум часам, чтобы я мог попробовать его орган <...>. Я попросил принца сыграть что-нибудь для меня, чтобы можно было бы похвастаться этим в Германии. Он исполнил наизусть один хорал, сыграв педаль деликатно, чисто, без единой ошибки, настолько хорошо, что многие органисты могли бы научиться чему-нибудь от него. Королева сидела рядом и слушала с явным удовольствием. Теперь была моя очередь играть и я начал с моего хора из оратории «Павел». Я не успел закончить первую строфу, как оба они присоединились ко мне. Пока я играл, принц Альберт переключал регистры, все на память. Я был очарован и ошарашен...».

В Англии Мендельсон получил заказ на органнне сочинения. В 1844 году нотное издательство «Coventry & Hollier» обратилось к композитору с предложением написать «серию волэнтри» для органа, то есть в традиционном роде английской органной фантазии, многосоставной по композиции. Сочинив много отдельных пьес, Мендельсон решил собрать из них сонаты для органа. Летом 1845 года Шесть сонат для органа ор. 65 были изданы. Это одна из вершин творчества композитора, выразительный итог его исканий в области хора и фуги. В то же время очевиден характер музыкального целого: оно скомпоновано, составлено, а не развито, не «отлито» в форму, не «высечено» из монолита.

На протяжении всего XIX века популярность Мендельсона на Британских островах оставалась непревзойденной, а влияние его на композиторскую школу Англии едва ли не доминирующим.