



*Лариса Львовна Гервер*

**ПОВОРОТЫ ТЕМЫ *СВОЕ / ЧУЖОЕ*  
ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ЦИКЛУ «АФОРИЗМЫ»  
И ТРЕМ ФУГАМ (1934) ШОСТАКОВИЧА<sup>1</sup>**

**П**ротивопоставление *свое / чужое* – или же *свой / чужой* – один из элементов системы бинарных оппозиций, которая используется при описании модели мира. Несколько пар противоположных признаков, образующих эту систему, имеют, соответственно, положительное и отрицательное значение. Эти признаки связаны со структурой пространства (*верх / низ, небо / земля*), времени (*день / ночь, лето / зима*), социальной сферой (*близкий / далекий, внутренний / внешний*)<sup>2</sup>.

К социальной сфере принадлежит и оппозиция *свой / чужой*. В целом ряде исследований она предстает в формулировке *свойскость / чуждость*, подразумевающей тонкую градацию значений. В диссертации В.Г. Фельде, где оппозиция *свой / чужой* взята в культурно-мировоззренческом аспекте, показаны такие выражения *свойскости*, как «о-своение, у-своение, при-своение, от-своение»

---

<sup>1</sup> Материал настоящей публикации отчасти использован в пояснительных статьях к 109 тому Нового собрания сочинений Дмитрия Шостаковича (издательство DСH), написанных мною в соавторстве с А.В. Лукьяновым.

<sup>2</sup> Изложено по [15, 5–6].

[13, 133], а *чуждость* представлена понятийным рядом *чужой, другой, иной, чуждый, инаковость* [13, 50].

В каждой конкретной ситуации развертка смысла интересующей нас оппозиции получает индивидуальные черты. Иллюстрацией к сказанному могут служить два сюжета о сочинениях Шостаковича.

I

«Афоризмы» (1927) представляют собой последовательность десяти лаконичных пьес под жанровыми или программными названиями:

1. *Речитатив*, 2. *Серенада*, 3. *Ноктюрн*, 4. *Элегия*,  
5. *Похоронный марш*, 6. *Этюд*, 7. *Пляска смерти*<sup>3</sup>, 8. *Канон*,  
9. *Легенда*, 10. *Колыбельная песня*.

Как легко увидеть, каждое из названий отсылает к определенным музыкальным топосам — то есть к сфере *чужого*, или, точнее, к сфере того, что создано другими (вспомним введенное Франко Кельнским понятие «*cantus prius factus*» — прежде созданный голос [9]).

Все, кто пишет об «Афоризмах», отмечают, что отсылки к вроде бы известным вещам имеют гротесковый характер и часто «опрокидывают» ожидание. По словам Е.И. Чигаревой, «Ноктюрн» у Шостаковича составляет антитезу ноктюрну как романтическому жанру: в нем «нет мелодии, гармонии, нет размера, тактовых черт»; «Похоронный марш» написан в мажоре, в постоянно меняющемся размере и быстром темпе [16, 184] и т.д.

---

<sup>3</sup> Первоначальное название — «Пляска смерди» [1, л. 20б].

## *Классики XX века*

Может показаться, что игра с общеизвестными музыкальными представлениями, их гротесковое переосмысление и есть *свое*, шостаковичевское.

Однако мы располагаем высказываниями автора, в которых открывается совершенно иной образ «Афоризмов».

В письмах к Яворскому «Афоризмы» предстают неким индикатором его душевного состояния: «Только что сочинил 4-й номер моей сюиты. Называется “элегия”. Итого 4. Стало быть, 1/3 сюиты написана. 1-й речитатив, 1-й серенада, 3-й ноктюрн и 4-й элегия. Можно по этим заглавьям думать, что я “впал в унынье”» [7, 107]. «Сегодня мама меня упрекала в хамстве и нежизнерадостности. “Каждый молодой человек твоих лет бывает жизнерадостным”. Меня и самого это смущает. Несмотря на то, что трррагизм вызывает во мне хохот, я написал 4 пьесы, кот[орые] отнюдь нельзя назвать веселыми. Сны вижу большей частью меланхолические» (опубликовано в: [7, 109]. Примечательно и то, что лучшими для Шостаковича в опусе 13 были те (менее всего упоминаемые исследователями) пьесы, в которых жанровый прототип представал как таковой, без смещений и подмен: «Я одинаково хорошо отношусь ко всем номерам, но особенно люблю легенду и колыбельную» [7, 116].

Едва ли не с такой же откровенностью Шостакович пишет об «Афоризмах», заполняя многочисленные рубрики Анкеты по психологии творческого процесса — следует отметить, что на протяжении 1927–1928 годов «Афоризмы» были основным объектом его автохарактеристик. В пункте «Творческий акт» Шостакович сообщает о некоем особом умонастроении, которое сопутствовало появлению «Афоризмов»: «Задумал я их, ложась спать, в начале февраля, в Берлине. Я много тогда думал об одном законе природы, и

## Классики XX века

это дало мне толчок к сочинению “Афоризмов”, которые охвачены одной идеей. Какова эта идея, я сейчас не хочу говорить» [17, 477].

Шостакович умолчал о сути «одного закона природы» и «одной идеи», однако само упоминание о них, как и необычно длительный и запомнившийся автору период подготовки, не говоря уже о манере заполнения пунктов анкеты в характере психологической зарисовки, – достаточно красноречивы. По-видимому, внутренней сосредоточенностью на некоей идее, выраженной в лаконичной, отточенной форме<sup>4</sup>, это сочинение и обязано своему названию, найденному Яворским<sup>5</sup>.

Трудно предположить, каким представлялось Шостаковичу словесное выражение сквозной идеи «Афоризмов», однако в музыкальном тексте сочинения она вполне уловима. Это постепенно складывающаяся из секундовых шагов *восходящая C-dur'ная гамма*<sup>6</sup> – первичный материал музыки в сочинении со сложным, временами атональным гармоническим языком. Сегменты гаммы вводятся последовательно, от с первой октавы. Это еще один, так сказать, первичный элемент музыки — нота, с которой обычно начинается знакомство с музыкальной грамотой.

Звуки *C-dur'ной* гаммы, взятые последовательно по два, помещаются в самом начале пьес №№1 и 2:

---

<sup>4</sup> Использовано определение литературного афоризма из [3].

<sup>5</sup> «Сюиту я свою кончил, — писал Шостакович Яворскому, — и назвал (чтя Ваши слова) “Афоризмами”» [8, 111–112].

<sup>6</sup> Подтвержденная временами возникающим *C-dur* — единственной бесспорной тональностью «Афоризмов».

## Классики XX века

Пример 1а). «Афоризмы», №1

Пример 1 б). «Афоризмы», №2

Третья «порция» звуков вводится не столь демонстративно, но все же отчетливо, по контрасту с предыдущим: *piano* после *forte*, четверти после мелких нот, внезапный низкий регистр:

Пример 2. «Афоризмы», №3

Следом начинается повторение звуков *g-a*. Они звучат в ломбардском ритме, как и *d-e* в №2, но с гораздо большей настойчивостью, как бы подводя временный итог:

## Классики XX века

Пример 3. «Афоризмы», №3



После того, как гамма в объеме гексахорда была набрана в №№1–3, происходит «повторение пройденного». Гамма трижды начинается заново. В №4 появляются все шесть звуков (3+3), в №5 — четыре и, наконец, в №6 — только два, как в начале, причем от с первой октавы:

Пример 4. «Афоризмы»



В последней пьесе восходящая гамма на белых клавишах, в том числе и от ноты до, непрерывно звучит в левой руке, к которой в какой-то момент присоединяется и сольный верхний голос со слегка завуалированной гаммой в объеме гексахорда:

Пример 5 . «Афоризмы», №10



## Классики XX века

Подводя итог этому краткому анализу, можно сказать, что *свое*, то есть обозначенный, но не раскрытый автором «закон природы» и соответствующая ему музыкальная идея, – ясная, как простая гамма *C-dur*, – показаны в смешении с многосоставным пестрым слоем *чужого*.

### II

Совсем иначе коллизия *своего / чужого* раскрывается при обращении к Трех фугам, написанным в июле 1934 года<sup>7</sup>, и, шире, к вопросу об отношении Шостаковича к фуге как таковой: в разные периоды оно соответствовало то одному, то другому элементу противопоставления.

Во время обучения в консерватории (1922–23) Шостакович написал восемь фуг, в том числе шесть четырехголосных. Он сочинял с увлечением – мы можем судить об этом и по результатам, и по некоторым свидетельствам его отношения к фуге, которое в это время было, так сказать, *свойским*. К примеру, для обозначения одной из своих учебных фуг Шостакович использовал неологизм *Fugicha* (*Fugichat*) – «фуджика», если прочесть по-итальянски (у меня это вызвало ассоциацию со словечком А.Г. Чугаева<sup>8</sup> «фужка» – тоже род *свойского* прозвища).

В письме к Т.И. Гливенко юный Шостакович пишет о фуге как о вещи, которую намерен сработать на славу, и по поводу которой он вправе пошутить: «Сейчас сижу в классе и пыхчу над фугой. Тема попалась интересная. Выйдет, я думаю, “совсем ничего себе”»<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Три фуги 1934 года готовятся к печати в издательстве DSCH (том 109).

<sup>8</sup> Композитор и полифонист, ученик Шостаковича.

<sup>9</sup> Письмо Шостаковича к Т.И. Гливенко от 2 ноября 1923 [11, 50].

## *Классики XX века*

Однако вскоре fuga становится для Шостаковича символом школьной выучки, парализующей его творческие силы: «Я страшно благодарен моим профессорам, но мне хочется обратиться к ним со словами: спасибо вам, что вы меня научили <...> избегать параллельных квинт, писать скучные фуги, но, ради бога, дайте мне теперь свободу, я хочу писать в какой угодно форме» [7, 98].

Точно так же и контрапунктическая техника, которая, несомненно, была интересна юному Шостаковичу и побуждала к изобретательному выполнению заданий Н.А. Соколова<sup>10</sup>, теперь представляется чем-то *чуждым* ему, недостойным творческого внимания. В одном из писем к Яворскому Шостакович заявляет: «Фугу я писать не буду. Не мое дело заниматься трюками. Писать я ее время от времени буду. Чуть почувствую себя немного отсталым в полифонии» [8, 18]. В подобных высказываниях Шостакович подразумевает именно школьную полифонию и fuga как основной ее жанр. Потому что с полифонией в широком понимании он связывает свои поиски в области фактуры, и считает, что они удались все в тех же «Афоризмах», где «стиль исключительно полифонический, малоголосный» [18, 55]. Шостакович употребляет необычное выражение, оксюморон (поли-фония – мало-голосие) для того, чтобы отмежеваться от «скуки» и от «трюков» школьной полифонии.

Впервые после учебных опытов Шостакович прибегает к форме fuga в 1932 году в пьесе под названием «прелюдия». Это № 4 из ор. 34 – отнюдь не образец «скучного» жанра, но и не сочинение под названием «фуга».

---

<sup>10</sup> Соколов Н.А. – композитор и музыковед, профессор Петербургской консерватории, у которого Шостакович обучался в классах контрапункта и fuga.

## Классики XX века

Наконец, через два года Шостакович начинает сочинение фуг как таковых.

Вопреки обычному порядку вещей, фуги 1934 года создавались не по вдохновению, а в результате его отсутствия: это было средство заполнить творческий вакуум. В письмах к Е.Е. Константиновской и к И.И. Соллертинскому Шостакович сообщает о своих новых «скучных-прескучных» сочинениях (опубликовано в: [14, 306]: «Я написал две фуги. Одну 4-хголосную, другую трехголосную. Поиграл сегодня на рояле. Некрасиво и аэмоционально. Все же буду писать третью, четвертую и т.д. Невозможно жить, ничего не сочиняя. В техническом отношении фуги стоят на среднем уровне – немного ниже. Но вполне могут сойти за голый формализм. Пишу для набития руки. Вместо упражнений пианиста или тромбониста» [19, 95–97]. «Сочинять я ничего не могу. А так как ничего [не] делать тоже не могу, то стал ежедневно сочинять по 1 фуге. Написал уже три штуки. Очень плохо получилось» [14, 306]. Вопреки намерениям автора, сочинение застопорилось на четвертой фуге, которая осталась незаконченной.

Первая из фуг 1934 года, C-dur'ная, — это *полюс отчужденности* в отношении Шостаковича к этому жанру. Тема, действительно, скучная, намеренно лишенная всякой индивидуальности (пример 6):

Пример 6.



Сходство с учебными фугами присутствует и в общем контуре формы. Что же касается «трюков», то в Фуге до мажор они представлены обычной для Шостаковича стреттой в один такт и

## Классики XX века

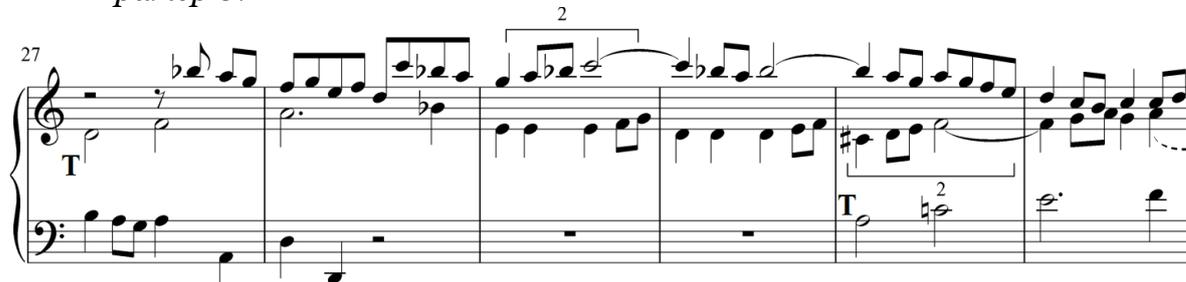
своеобразно удержанным противосложением. В экспозиции композитор следует школьным правилам, проводя противосложение вслед за темой в каждом из вступающих голосов. Однако далее он применяет прием мотивной комбинаторики, перемещая одни и те же сегменты противосложения относительно темы. Сравним, к примеру, первоначальное расположение сегмента 2 (пример 7)

Пример 7.



и его последующие перемещения к концу темы, а затем и к ее началу (пример 8)<sup>11</sup>:

Пример 8.



<sup>11</sup> Подобные по технике задания Шостакович выполнял в классе контрапункта. Согласно требованиям Соколова, в имитациях на *cantus firmus* вместе с кантусом должны звучать не просто правильно написанные голоса с одинаковыми начальными мотивами (как в многочисленных примерах из учебников по контрапункту), а проведения тем: «При каждом вступлении темы желательна новая, непохожая на предыдущую, комбинация ее с С. Ф.» [12, 15]. Поскольку кантус в упражнениях Соколова проводился имитационно, наподобие темы фуги, аналогия между нашими примерами из Фуги до мажор и упражнениями юного Шостаковича (а также образцами Соколова, которыми он руководствовался) существует самая прямая. Идеи Соколова, самобытного и почти забытого в настоящее время полифониста, дошли до нас благодаря изданию «Имитаций на *Cantus Firmus*» [12] — раздела неопубликованного трактата «Основы полифонии».

## Классики XX века

Трудоемкая техника, связанная с комбинациями мотивов в обновляемых противосложениях, была отвергнута автором не только в цикле Прелюдии и фуги ор. 87, но и в остальных фугах 1934 года.

Еще одна, весьма специфическая, особенность фуги C-dur состоит в использовании резко звучащих дублировок. Это параллелизмы больших и малых септим и нон, сопровождающих остинатный мотив в басу (пример 9):

Пример 9.



Чем бы ни объяснялось такое голосоведение – раздражением по поводу вынужденного занятия фугой или желанием использовать «какие угодно» интервалы, особенно в сочинении, которое автор, по видимому, не собирался ни исполнять, ни публиковать, – ничего подобного мы не находим в других образцах фортепианной полифонии Шостаковича.

Сочинив *чуждое ему сочинение в чуждом жанре*, композитор словно вспоминает о том, что фуги бывают не только школьные. И следующую фугу – a-moll'ную, которая впоследствии была использована в цикле прелюдий и фуг ор. 87<sup>12</sup>, – пишет совершенно

---

<sup>12</sup> Естественно предположить, что Шостакович рассматривал возможность использовать и другие из ранее написанных фуг при создании Прелюдий и фуг. Листы с рукописями фуг 1934 года соседствуют с черновиками прелюдий и фуг ор. 87 и входят в общую для них единицу хранения [2], описание которой содержится в [5].



## Классики XX века

Фуга *G-dur* – еще один опыт в жанре фуги, свободной от школьных догматов. Тема предвосхищает фугу из ор. 87 в той же тональности (пример 11):

Пример 11.



На этот раз Шостакович экспериментирует с введением свободного материала, напоминающего импровизационные моменты в некоторых жанрах барочной полифонии (пример 12а):

Пример 12а).



Присутствие импровизационного начала сказалось и в замене удержанного противосложения<sup>14</sup> (см. пример 12б), тт. 42–46) ярким элементом – хорейческими секундами в характере *lamento*, которые впервые появляются в сочетании с пассажным мотивом в увеличении:

<sup>14</sup> Единственного, а не одного из трех, что соответствовало бы «стандарту» ор. 87. См. [4, 221]

## Классики XX века

Пример 12б).



Возможно, что именно уклонение в сторону импровизационности, решительно выводящие это красивое сочинение из разряда «скучных», но совсем не характерное для того варианта фуги, на котором, в конечном счете, остановился Шостакович, и побудило его написать новую фугу *G-dur* для опуса 87.

Высказывания Шостаковича о фуге в периоды ее отрицания и приятия вполне соответствуют избранному нами ракурсу рассмотрения. В 1951 году композитор писал И.Д. Гликману: «*Мои музыкальные дела* обстоят так: 25-го февраля я закончил свои 24 прелюдии и фуги...» [10, 92]. А четверть века назад высказывался противоположным образом: «...не мое дело...» [курсив везде мой. – Л.Г.].

\*\*\*

Автономность двух сюжетов, которым посвящена эта статья, служит подтверждением универсального характера оппозиции *свой / чужой* и уместности обращения к ней при рассмотрении самых различных художественных текстов и творческих ситуаций.

## Классики XX века

### РУКОПИСНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. *Шостакович Д.Д.* Афоризмы. Первый вариант чистой рукописи. ВМОМК, ф. 146, Б. Яворский, ед. хр. 241.
2. *Шостакович Д.Д.* [Три фуги]. Автограф. РГАЛИ, ф. 2038, оп. 1, ед. хр. 36, с. 1–4.

### ЛИТЕРАТУРА

3. *Гаспаров М.Л.* Афоризм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 43.
4. *Гервер Л.Л.* 24 прелюдии и фуги Д.Д. Шостаковича // Новое собрание сочинений Дмитрия Шостаковича. Т. 113. М.: DСH, 2015. С. 217–222.
5. *Гервер Л.Л.* [24 прелюдии и фуги Д.Д. Шостаковича.] Описание рукописных источников // Новое собрание сочинений Дмитрия Шостаковича. Т. 113. М.: DСH, 2015. С. 283–292.
6. *Дигонская О.Г.* Шостакович в середине 1930-х: оперные планы и воплощения. Об атрибуции неизвестного автографа // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 48–60.
7. *Дигонская О.Г.* Яворский // Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919–1930. Сост. Людмила Ковнацкая. В 3 томах. СПб., 2013. Т. 2. С. 87–107.
8. Дмитрий Шостакович в письмах и документах [Сборник] / Гос. центр. музей музык. культуры им. М.И. Глинки. Ред.-сост.: И.А. Бобыкина. М.: Гос. центр. музей музык. культуры им. М.И. Глинки: Антиква, 2000.

## *Классики XX века*

9. *Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А.* Музыка эпохи Возрождения. Cantus prius factus и работа с ним. М.: Музыка, 1982.
10. Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману / Сост. и коммент. И.Д. Гликмана. М.–СПб.: DSCH: Композитор, 1993.
11. *Сапожников С.Р.* Мой Шостакович. М.: Изд. артистического общества «Ассамблеи искусств», 2006.
12. *Соколов Н.А.* Имитации на Cantus firmus. Пособие при изучении контрапункта строгого стиля. Л.: Издание Государственной консерватории, 1928.
13. *Фельде В.Г.* Оппозиция «свой – чужой» в культуре. Дис ... канд. философских наук: 09.00.13. Омск, 2015.
14. *Хентова С.М.* В мире Шостаковича: [Сборник]. М.: Композитор, 1996.
15. *Цивьян Т.В.* Модель мира и ее лингвистические основы. М.: КомКнига, 2006.
16. *Чigareва Е.И.* Что такое афоризм в музыке? От Дмитрия Шостаковича к Альфреду Шнитке // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии. Материалы X Международной конференции 1–3 ноября 2010 года / РАМ им. Гнесиных. М., 2012. С.181–192.
17. [*Шостакович Д.Д.*] Анкета по психологии творческого процесса // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Ред.-сост. И.А. Бобыкина; Науч. ред. Л.В. Есипова, М.П. Рахманова. М.: РИФ Антиква, 2000. С. 470–481.
18. *Шостакович Д.Д.* Отчет о работе аспиранта Ленинградской государственной консерватории Дмитрия Шостаковича // Советская музыка. 1986. № 10. С. 54–55.

## *Классики XX века*

19. *Шостакович Д.Д.* Письма к И.И. Соллертинскому. СПб.: Композитор, 2006.

### THE MANUSCRIPT SOURCES

1. *Shostakovich D.D.* Aforizmy. Pervyj variant chistovoj rukopisi. VMOMK, f. 146, B. Yavorskij, ed. hr. 241.
2. *Shostakovich D.D.* [Tri fugi]. Avtograf. RGALI, f. 2038, op. 1, ed. hr. 36, s. 1–4.

### BIBLIOGRAPHY

3. *Gasparov M.L.* Aforizm // Literaturnaya ehnciklopediya terminov i ponyatij / Glav. red. i sost. A.N. Nikoljukin. M.: Intelvak, 2001. S. 43.
4. *Gerver L.L.* 24 prelyudii i fugi D.D. Shostakovicha // Novoe sobranie sochinenij Dmitriya SHostakovicha. T. 113. M.: DSCH, 2015. S. 217–222.
5. *Gerver L.L.* [24 prelyudii i fugi D.D. Shostakovicha.] Opisanie rukopisnyh istochnikov // Novoe sobranie sochinenij Dmitriya SHostakovicha. T. 113. M.: DSCH, 2015. S. 283–292.
6. *Digonskaya O.G.* Shostakovich v seredine 1930-h: opernye plany i voploshcheniya. Ob atribucii neizvestnogo avtografa // Muzykal'naya akademiya. 2007. № 1. S. 48–60.
7. *Digonskaya O.G.* YAvorskij // Shostakovich v Leningradskoj konservatorii. 1919–1930. Sost. Lyudmila Kovnackaya. V 3 tomah. SPb., 2013. T. 2. S. 87–107.

## *Классику XX века*

8. Dmitriy Shostakovich v pis'mah i dokumentah [Sbornik] / Gos. centr. muzej muzyk. kul'tury im. M.I. Glinki. Red.-sost.: I.A. Bobykina. M.: Gos. centr. muzej muzyk. kul'tury im. M.I. Glinki: Antikva, 2000.
9. *Evdokimova YU.K., Simakova N.A.* Muzyka ehpoi Vozrozhdeniya. Cantus prius factus i rabota s nim. M.: Muzyka, 1982.
10. Pis'ma k drugu: Dmitriy Shostakovich – Isaaku Glikmanu / Sost. i komment. I.D. Glikmana. M.–SPb.: DSCH: Kompozitor, 1993.
11. *Sapozhnikov S.R.* Moj Shostakovich. M.: Izd. artisticheskogo obshchestva «Assamblei iskusstv», 2006.
12. *Sokolov N.A.* Imitacii na Cantus firmus. Posobie pri izuchenii kontrapunkta strogogo stilya. L.: Izdanie Gosudarstvennoj konservatorii, 1928.
13. *Fel'de V.G.* Oppoziciya «svoj – chuzhoj» v kul'ture. Dis ... kand. filosofskih nauk: 09.00.13. Omsk, 2015.
14. *Hentova S.M.* V mire Shostakovicha: [Sbornik]. M.: Kompozitor, 1996.
15. *Civ'yan T.V.* Model' mira i ee lingvisticheskie osnovy. M.: KomKniga, 2006.
16. *Chigareva E.I.* Chto takoe aforizm v muzyke? Ot Dmitriya SHostakovicha k Al'fredu Shnitke // Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: Voprosy teorii, istorii i metodologii. Materialy H Mezhdunarodnoj konferencii 1–3 noyabrya 2010 goda / RAM im. Gnesinyh. M., 2012. S.181–192.
17. [*Shostakovich D.D.*] Anketa po psihologii tvorcheskogo processa // Dmitriy SHostakovich v pis'mah i dokumentah / Red.-sost. I.A. Bobykina; Nauch. red. L.V. Esipova, M.P. Rahmanova. M.: RIF Antikva, 2000. S. 470–481.

## *Классики XX века*

18. *Shostakovich D.D.* Otchet o rabote aspiranta Leningradskoj gosudarstvennoj konservatorii Dmitriya Shostakovicha // *Sovetskaya muzyka*. 1986. № 10. S. 54–55.

19. *Shostakovich D.D.* Pis'ma k I.I. Sollertinskomu. SPb.: Kompozitor, 2006

