

УДК 821.161.1-1.09»19»

СВІТЛАНА ПРОШЕНКО,

*кандидат філологічних наук, доцент
(м. Хмельницький)*

Відтворення моделюючого принципу інтермедіальності у структурі художнього образу роману Г. Гессе «Степовий вовк»

У статті розглянуто німецький інтелектуальний роман, зокрема філософська концепція світосприйняття Г. Гессе представлена у творі «Степовий вовк», який є яскравим прикладом взаємодії музики та слова.

Зосереджено увагу на зміні літературно-художнього коду, а саме тенденції до синтетичної художньої мови у романі. Авторка розкриває модулюючі форми мовленнєвої організації літературного тексту за принципом інтермедіальності як найбільш відповідного процесу мислення.

На конкретних прикладах продемонстровано співвідношення на протиставленні двох музичних просторів, які зображують опозицію «біль/сміх». Розглянуто ідею контрапункту як діалогу голосів на літературний твір, який постає поліфонічним поєднанням особистісних голосів, але також тем, мотивів, почуттів. Дослідницею аргументовано, що музика опосередкована не тільки у вигляді безпосередньої присутності на сторінках твору імен композиторів і назв їх творів, вона стає головною організуючою силою тексту. Так, характер героя й довоколишній світ набувають поліфонічного звучання – нерозривної єдності протилежних музичних тем.

Встановлено, що інтермедіальність схована у поетиці гессівського роману, у самій структурі художнього образу, у принципі художньої організації твору як сюжетно-композиційної єдності.

Ключові слова: *поетика, принцип інтермедіальності, художній образ, музичний простір, поліфонічність, опозиція, концепція*

Постановка проблеми в загальному вигляді... Західна інтелектуальна або ж філософська проза у ХХ столітті відзначалась певними особливостями, зокрема проникненням відстороненого інтелекту в сферу рефлексивно-несвідомого, а також у міфопоетичні тексти та їх архаїчні структури. На художню прозу західних письменників істотний вплив мали не тільки популярна у той час філософія життя, але і її психоаналітична інтерпретація. Тут

характерним було як би навмисне відчуження від усталеного, історичного розуміння буття, коли втрачається логічна послідовність тимчасової довжини і разом з цим зникає і просторова прихильність до світу цього буття.

У першій половині ХХ століття, зокрема у міжвоєнний період, відбулась зміна літературно-художнього коду, а саме спостерігалась тенденція до синтетичної художньої мови, що спирається на принцип асоціативної багатшаровості, де асоціативні ряди вибудовуються за принципом суміжних видів мистецтв.

На межі ХІХ–ХХ ст. творча інтелігенція гостро відчувала катастрофічність сучасності, наближення світової війни. Чимало письменників зазнавали тоді впливу Ніцше, його думок про розпад цивілізації і хворобу культури, «симпатії до смерті» Шопенгауера, ідеї «занепаду» Шпенглера [4].

У літературу, в тому числі в саму мову літератури, органічно входять театр, кіно, музика, живопис, проте не як тематичне поєднання, а як модулюючі принципи мовленнєвої організації літературного тексту за принципом інтермедіальності як найбільш відповідного процесу мислення [2, с. 205].

Аналіз досліджень і публікацій... Ще за життя письменника творчість Германа Гессе стала об'єктом пильного інтересу літературознавців, критиків, істориків літератури та досліджень багатьох наукових праць. Серед досліджень творчості видатного німецького письменника особливо цікавими видаються праці Я. Акоюн, Р. Каралашвілі, Б. Целлер [4; 8]. Вивчення зв'язків творчості Гессе з спадщиною німецького романтизму присвячені книги і статті К. Вайбеля, Х. Ленера, Р. Маурера, а також одна з глав монографії Е. Хільшера «Поетичні картини світу: Генріх Манн, Томас Манн, Герман Гессе, Роберт Музіль, Ліон Фейхтвagner».

Однак, на жаль, у літературознавчій науці дискусійним залишається питання про диференціацію жанрів інтелектуального та філософського романів. Крім цього, на сьогодні досі ґрунтовно не вивчена поетики романів Гессе крізь призму індивідуально-авторських інтенцій.

Формулювання цілей статті... Метою запропонованої праці є дослідження німецького інтелектуального роману Г. Гессе «Степовий вовк», а саме відтворення моделюючого принципу інтермедіальності у структурі художнього образу Гарі Галера.

Виклад основного матеріалу... Література ХХ століття має безліч прикладів з явищем інтермедіальності, і роман Г. Гессе «Степовий вовк» входить у список зразків такої літератури. Закономірним стало

звернення до музики як найбільш суб'єктивного виду мистецтва, а багато митців вважали її символом мистецтва взагалі. Саме музика найменше піддається логічному аналізу і найбільше пов'язана з чисто емоційною стороною людської особи. Музика стала невід'ємною частиною художніх творів, їх автори використовували принципи музичної композиції, переводили різні музичні елементи на літературну мову.

До музики почали ставитись як до вираження ірраціонального, недосяжного і непояснюваного. Томас Манн писав у статті «Німеччина і німці»: «Музика – це сфера демонічного». Серен К'еркегор переконливо доказав це у своїй хворобливо-пристрасній статті про «Дон Жуана» Моцарта – це християнське мистецтво з негативним знаком. Вона – найтонше розрахований порядок і хаос ірраціональності, первозданності; водночас в її арсеналі є заклинаючи, логічно незбагненні звукові образи – і магія чисел, вона найбільш далека від реальності і, в той же час – найпристрасніше мистецтво, абстрактне і містичне» [5, с. 18].

Ріхард Вагнер так охарактеризував ставлення німців до музики: «Німцю не досить чисто чуттєвого сприйняття музики: він хоче познайомитися з усім її внутрішнім організмом, він музику вивчає – вивчає контрапункт, щоб чіткіше усвідомити, що за могутня чудесна сила притягує його до шедеврів музичного мистецтва, він доходить у своєму вивченні до самої основи і, врешті-решт, сам стає творцем» [6, с. 59].

Роман Г. Гессе «Степовий вовк» є яскравим прикладом взаємодії музики та слова. Гессівський роман розмежовує музику на два різні рівні, на дві площини: з одного боку, це теми, образи, постаті, які відносяться до музичної сфери – Моцарт, Вагнер, Бетховен, Гайдн, Брамс, Гендель, саксофоніст Пабло, класична музика і джаз, вчення Лі-Бу-Вея, «Музика самотності», «Музика занепаду». «Половина цієї музики – лірична – була масна, пересолоджена й сентиментальна, а друга половина – буйна, примхлива й сильна, а проте обидві вони наївно і мирно зливалися до купи й утворювали цілість. Це була музика занепаду» [5, с. 20]. Друга ж площина цієї інтермедіальності – невербальна. Вона схована у поезиї гессівського роману, у самій структурі художнього образу, у принципі художньої організації твору як сюжетно-композиційної єдності.

«Справжній сенс музики, за Гессе, у відтворенні світового порядку і у возз'єднанні з ним людської істоти. Найвищим проявом цього порядку для письменника є класична музика (Бах і Моцарт), вона – вищий з

доступних людині способів заново відтворити цей порядок, надати хаосу життя сенсу і закономірності» [5, с. 20].

Для ХХ ст. характерним є народження нової музики, яка відкидала канони, сформовані у Європі впродовж століть. І наряду з цим виникла проблема співіснування старої безсмертної музики Бароко та нової імпровізаційної традиції. «Звичайно, в порівнянні з Бахом і Моцартом, зі справжньою музикою, вона була гидотою, але ж такою самою гидотою було все наше мистецтво, вся наша уявна культура в порівнянні зі справжньою культурою» [6, с. 59].

Щодо нової традиції Гессе писав так: «Якби я був музикантом, я без будь-яких зусиль міг би написати двоголосу мелодію, мелодію, що складається з двох ліній, з двох тональностей і нотних рядів, які б відповідали один одному, один одного доповнювали, змагалися один з одним, обумовлювали один одного, у всякому разі, в кожному мить, у кожній точці ряду знаходилися б у найтіснішій взаємодії» [6, с. 59].

Героєм роману є благополучний зовні, проте внутрішньо вкрай самотній інтелектуал Гарі Галер. Він досить творча особистість, проте у його житті немає гармонії, немає музики. І знайти гармонію можна лише тоді, коли існуватиме рівновага між свідомістю та несвідомим Гарі. Невипадково автор «Записок» називає себе «Степовим Вовком». Це визначення взяте ним з «Трактату про Степового Вовка», який дав йому чоловік на вулиці. У Гарі існує два нерозривні початки, дві натури – «людська» і «вовча». В той час як оточення намагається приборкати у собі звіра, Степовий Вовк постійно шукає шляхи боротьби з «людиною», прагне розгорнути в собі «надлюдину».

У душі Галера поєднуються вовк-одинак та міщанин. Він страждає через наслідки хвороби часу, і проблемою є непереборне відчуття загибелі західної культури. Знаковою подією у житті Гарі є момент, коли він опиняється на межі самогубства. Саме тоді відбувається зустріч із Герміною, яка стає його «музою», і далі вже приводить його до особистої свободи та музичної гармонії.

Засобом порятунку від світу для Гарі Галера стають звуки класичної музики. Він відвідує симфонічні концерти, в його душі часто звучать музичні теми улюблених творів: «...раптом згадав забуту мелодію, виконану піано на дерев'яному духовому інструменті: вона росла, роздималася в мені, наче блискуча мильна бульбашка, віддзеркалюючи на своїй яскравій поверхні весь світ у мініатюрі, тоді тихо лопнула. Якби могло таке статися, щоб ця небесна коротенька мелодія нишком укорінилася в моїй душі й одного дня розцвіла знов у мені прекрасною квіткою у всіх своїх ніжних барвах, – чи тоді я б міг бути зовсім пропащим? І хоч я був звіром, що заблукав і не розуміє

навколишнього світу, та все ж моє безглузде життя мало якийсь сенс, щось у мені відгукувалося на поклик з далеких світів, у моему мозку громадилися тисячі образів [1, с. 110].

Музичні уподобання самого Гессе простежуються і у смаках Галера: «Спочатку виконували якусь річ Генделя – гарну, шляхетну мелодію, проте Степовий Вовк сидів, глибоко поринувши у свої думки, і, видно, не сприймав ані мелодії, ані того, що його оточувало. Байдушний до всього, самітний, чужий, він сидів, опустивши очі, і обличчя його було холодне, але якесь зрадницьке. Потім заграли інший твір, коротку симфонію Фридемана Баха, і я вражено побачив, що вже після перших звуків мій загадковий сусід почав усміхатися, він цілковито підпав під чари музики...» [1, с. 98]. Відображаючи внутрішні переживання героя, музика створювала настрій. «Останній номер концерту – «Варіації» Реґера, твір, який багатьом видається трохи задовгим і втомливим. Степовий Вовк, що спершу слухав уважно й доброзичливо, також розчарувався; він засунув руки в кишені й знов заглибився у свої думки, але вже не радісні й солодкі, а сумні, може, навіть неприємні, обличчя його немовби погасло, знов стало безбарвне й сіре, весь він набув вигляду старої, хворої, невдоволеної людини [1, с. 99].

Цей симфонічний концерт згадується у романі двічі: вперше концерт побачений очима стороннього спостерігача – племінника господині Галера. А вже у наступній главі автор повертається до моменту переживання музики, яке відбувається в душі самого Гарі: «...після двох тактів піано, виконаних на дерев'яному духовому інструменті, несподівано відчинилися двері потойбічного світу, я перелетів небо й побачив Бога за роботою, відчув солодкий біль- і вже не боронився ні від чого на світі, не боявся нічого в світі, все приймав і всьому віддавав своє серце» [1, с. 111].

Тема музики стає в романі провідною, адже у ньому міститься безліч згадок як композиторів, так і різних музичних творів. Та найбільш значимим є те, що музика присутня тут не тільки у вигляді безпосередньої присутності на сторінках твору імен композиторів і назв їх творів, вона стала головною організуючою силою тексту.

Сам роман можна порівняти з музичною композицією, адже він має схожу архітектоніку. «Роман «побудований так само строго, як канон чи fuga, і став формою в тій мірі, яка була «можливою» для мене», – писав Гессе в одному з листів, а вже в іншому: «З чисто художньої точки зору «Степовий вовк» не поступається «Нарцису і Гольдмунду», він так само строго і чітко побудований довкола інтермеццо трактату, як соната, і чисто розробляє тему» [7].

Твір ніби складений із двох нерівних частин: вступної та експозиційної. Друга частина включає в себе не тільки «Вступне слово видавця», автохарактеристику Гарі Галлера у вигляді «Трактату» та опису звичайного дня Степового Вовка, а і саму дію, яка завершується фантастичною оргією у «магічному театрі». Наскрізною трагічною темою у творі постає боротьба людини і вовка в душі Гарі Галера. Вираження подібної роздвоєності можна знайти і в музиці. Одна частина Гарі, «Людина», прагне ідеального та духовного. Тому душа Галлера вимагає високої строгої класики: «...мені тепер хотілося саме такої прохолодної, шляхетної музики я пив би її, як боги п'ють нектар» [1, с. 123].

Він з жалем констатує, що радіомузика життя, механічне відтворення божественних співзвуч спотворює усю прекрасну живу музику безсмертних композиторів. Він називає грамофони та радіоприймачі «огидними пристроями» через воістину пекельне звучання, хоча їх і вважають тріумфами епохи: «пекельна бляшана лійка почала випльовувати з себе ту суміш бронхіального харкотиння і жованої гуми, яку власники грамофонів та приймачів домовилися звати музикою ...» [1, с. 134]. Грамофон, який за наполяганням Герміни з'явився в кімнаті Гарі Галера, зруйнував атмосферу духовності та вніс збої у звичний ритм життя героя.

Гессе суперечливо ставився до джазу, який був надзвичайно популярним на початку ХХ ст., проте все ж таки він називав цю музику «святом почуттів і розкріпаченого природного ества людини» та визнавав право на існування такого напряму. Джаз викликає агресію у Степового вовка, так ця музика протистоїть класиці та є атрибутом нового часу. Вона навіть будить у Гарі «вовчу» природу. Як музика в цілому являє собою «поєднання різнорідного, згodu неузгоджуваного», так і в Гарі вживаються дві натури, між якими відбувається постійний діалог. Характер героя й довколишній світ набувають поліфонічного звучання – нерозривної єдності протилежних музичних тем: класики – втілення культури, і джазу з його силою, свіжістю, наївною чуттєвістю [7].

Письменник зазначає, що джаз це «музика загибелі», хоча музика безсмертних композиторів також має риси смерті. У фіналі роману, вбивши Герміну, охоплений жахом Гарі уважно дивиться на неї: «на скам'яніле чоло, на непорушне волосся, на біле холодне вухо. Холод, який випромінювало її тіло, був смертельний і все-таки гарний, він бринів, чарівно вібрував, був музикою» [1, с. 134].

У «Степовому вовку» письменник спирається на традицію романтичної поезії, яка переносила ідею контрапункту як діалогу

голосів на літературний твір, який постає поліфонічним поєднанням особистісних голосів, але також і тем, мотивів, почуттів. Зразками поліфонічних письменників служать Гете, Шекспір» [7]. До постаті і творчості Гете Гессе звертається впродовж всього роману. Гарі Галлер веде «мисленні розмови і бої» з улюбленим поетом, а поліфонічний принцип «Вільгельма Мейстера» чітко простежується у структурі «Степового Вовка».

Гессе запозичив ідею співставлення музики та дотепності, «поєднання неспоріднених образів або виявлення прихованої подібності у явно неподібних речах» [7]. Тому суттєвим елементом естетики роману Гессе є гумор. Як філософське поняття він «передбачає гру категоріями свідомості і життя. Гра породжує зрушення, переміщення, взаємовпливи ідей, їх постійну хистку неоднозначність. Поетика роману не мислиться без гумору, без подвійного висвітлення будь-якої думки» [2, с. 201]. У фіналі магічної вистави відбувається розмова Моцарта з Гарі, який драгується через поведінку композитора. Моцарт перекидається у повітрі, виголошує лайливі слова, голосно регоче, а потім налаштовує радіоприймач та змушує Гарі слухати огидну та спотворену музику. Я зовсім не думав про те, що саме він підкручує і налагоджує. «Виявилось, що він збирав і настроював радіоприймач; тепер він ввімкнув його й сказав: – Передача з Мюнхена, Генделів «Кончерто гресо» у фа мажорі. І справді, на мій невимовний подив і жах, пекельна бляшана лійка почала випльовувати з себе ту суміш бронхіального харкотиння і жованої гуми, яку власники грамофонів та приймачів домовилися звати музикою, – але, так само, як під грубим шаром бруду ми вгадуємо чудову давню картину, так і за тим харкотинням і хрипінням дійсно можна було вгадати шляхетні обриси того божистого твору, його величну композицію, його сміливий, широкий подих, глибоке звучання смичкових інструментів».

Але все ж таки можна вирізнити серед хрипливих і потворних звуків обриси божистої музики: «Слухаючи радіо, ви чуєте й бачите предковічну боротьбу між ідеєю та її втіленням, між вічністю й часом, між божистим і людським» [1, с. 132]. Завдяки використанню прийому поліфонії автору вдається показати одночасне співіснування теми життя та вічності.

Будова роману «Степовий вовк» базується на співвідношенні та протиставленні двох музичних просторів, які зображують опозицію «біль/сміх». Галлер є представником першої частини такої опозиції. Пабло намагається, за допомогою джазової музики, змусити Гарі розсміятися над Болем і перетворити його на Сміх. Тому він представляє другу частину опозиції. Та ж ситуація склалася і з

музикою: менестрельна традиція та письмова поліфонічна музика, вже як нове мистецтво, перетворюється на опозицію, так само як і джаз/класична музика.

Пабло – це сучасний менестрель і його завдання грати на саксофоні майстерно, викладаючись на повну, як тільки може. Проте йому цілковито невідомо, що «е не тільки чуттєва музика, а й духовна, і це саме те, чого людям найдужче хочеться у цю хвилину. Існує не тільки музика, яка виконується цієї хвилини, є й безсмертна, та, яка живе тоді, коли її не грають [7]. На початку роману Галер надто серйозний, щоб по-дитячому віддаватися грі і прийняти той життєвий і музичний простір, який пропагує наслідувач менестрельної традиції.

У романі присутня не тільки опозиція музичних просторів, багато інших опозицій породжені саме нею. Як духовна музика протиставлена чуттєвій танцювальній музиці ресторанів, так і божисте протистоїть людському, повсякденний світ – світу мистецтва, міщанин – митцеві, Гарі – Пабло, Вічність – часові. Розгортання цих опозицій відбувається на тлі двох музичних просторів. І кожна з них варіюється, змінюється та переходить з одного простору в інший. Несумісні як два протилежні початки опозиції змагаються одна з одною, але в той же час існують у єдності цілого, взаємодіють і впливають одна на одну. Роман побудований за усіма законами музичного розвитку, і тому, врешті-решт, всі ці опозиції складаються у Єдність. Сам Гессе писав з цього приводу у листі 1932 року: «Степовий вовк» побудований так же строго, як канон чи фуга, і став формою до такої міри, яка тільки можлива для мене. Він грає і навіть танцює» [8].

Вже у заключній частині роману відчутні традиції символізму та модернізму літератури початку ХХ ст. Бал-маскарад – це своєрідний засіб для переходу до безмежного часопростору «Магічного театру», де втрачалось відчуття часу, і не відомо скільки годин чи миттєвостей тривало хмільне щастя. У театрі Гарі зустрічається із персонажами з різноманітних епох, культур, а блукаючи безкінечними лабіринтами сходів, герой приходить до досягнення тайників своєї свідомості.

Висновки... Отже, згідно з Гессе, є два шляхи переборення внутрішньої кризи: можна долучитись до безсмертних цінностей мистецтва (образи Моцарта, Гете, класична поезія, церковна та симфонічна музика), або можна потрапити у полон елементарних почуттів, які панують у джазовій музиці, у модних танцях, в пройнятих атмосферою екстазу карнавалах. Наявність відкритого фіналу у романі підкреслює ідею морального вибору кожної людини. «Як поет із кількох постатей творить драму, так і ми з фігур розщепленого «я» утворюємо

нові групи і з новими можливостями комбінацій і ходів, нові ситуації» [4].

Список використаних джерел і літератури:

1. Гессе Г. Степовий вовк: [пер. з нім. Євгена Поповича] / Г. Гессе. – Харків: Фоліо, 2012. – 191 с.
2. Гужва О. Симфонізм у зв'язку з метамовою мистецтва / Олександр Гужва // *Культура України: зб. наук. праць.* – Х.: ХДАК, 2008. – Вип.25. – С. 198–209.
3. Золотухина О. Б. Эволюция психологизма Германа Гессе : [монография] / О. Б. Золотухина. – Гродно, 2006. – 141 с.
4. Каралашвили Р. Г. Мир романа Германа Гессе / Р. Г. Каралашвили. - Тбилиси, 1984. – 268 с.
5. Костерин А. Оппозиция музыкальных пространств в «Степном Волке» Германа Гессе: менестрельная традиция VS опусной музыки / А. Костерин, К. П. Степанова // *Филологический ежегодник.* – Омский государственный университет. – 1998. – Вып. 2. – С. 6-29.
6. Руколеева Р. Т. «Соната в прозе»: Гармония слова и музыки в творчестве Германа Гессе / Р. Т. Руколеева // *Дискуссия. Политематический журнал научных публикаций.* – Екатеринбург, 2011. – №1. – С.58-62.
7. Тимашков А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: дисс. на соискание уч. степени канд. Искусствоведения / А. Ю. Тимашков. – Санкт-Петербург, 2012. – 268 с.
8. Целлер Бернхард. Герман Гессе сам свидетельствующий о себе и о своей жизни: [пер. с нем.] / Бернхард Целлер. – Челябинск, «Урал LTD», 1998. – 312 с.

References:

1. Hesse H. *Stepovyi vovk*: per. z nim. Jevghena Popovycha. Kharkiv, Folio, 2012, 191 s.
2. Huzhva O. Symfonizm u zviazku z metamovoju mystectva, *Kuljtura Ukrainy: zbirnyk naukovykh prats*, 2008, Tom 25, ss. 198–209.
3. Zolotukhyna O. B. Evoliuciia psikhologizma Germana Gesse: monografiya. Grodno, 2006, 141 s.
4. Karalashvili R. G. *Mir romana Germana Gesse*. Tbilisi, 1984, 268 s.
5. Kosteryn A. Oppoziciia muzykalnykh prostranstv v «Stepnom Volke» Germana Gesse: menestrelnaia tradiciia VS opusnoi muzyki, *Filologicheskii ezhegodnik*, 1998, Tom 25, ss. 6-29.

6. Rukoleeva R. T. «Sonata v proze»: Garmoniia slova i muzyky v tvorchestve Germana Gesse, *Diskussii. Politematicheskii zhurnal nauchnykh publikatsii*. 2011, № 1, ss. 58-62.

7. Tymashkov A. Ju. Intermedialnost kak avtorskaia strategiiia v evropeiskoi khudozhestvennoi kulture rubezha XIX-XX vekov: diss. na soiskaniye uch. stepeni kand. Iskusstvovedeniia, Sankt-Peterburg, 2012. – 268 s.

8. Celler Bernkhard. German Gesse sam svidetelstvuyushhii o sebe i o svoei zhizni, Cheliabinsk, «Ural LTD», 1998, 312 s.

Summary

Svitlana Piroshenko

Reproduction of the Modelling Principle of Intermediaries in the Structure of the Artistic Image of the Novel by Hermann Hesse «Steppenwolf»

The article deals with the German intellectual novel, in particular, the philosophical concept of conception of the world of Hermann Hesse is presented in his work «Steppenwolf», which is a good example of interaction of music and words.

The attention is focused on the change of literary-artistic code, namely, the tendency to synthetic artistic language in the novel. The author reveals modelling forms of speech organization of the literary text according to the principle of intermediary as the most appropriate thinking process.

By the specific examples the ratio of the juxtaposition of two musical spaces that depict the opposition «pain/laughter» has been demonstrated. The idea of counterpoint as a dialogue of the votes in a literary work that appears as a polyphonic combination of personal voices, but also motives, feelings has been studied. The researcher reasoned that the music is mediated not only in the form of direct presence on the pages of the work of composers' names and titles of their works, it becomes the main organizing force of the text. So, the character of the hero and the surrounding world gain polyphonic sounding - the indissoluble unity of the opposite musical themes.

It is determined that intermediality is hidden in poetics of Hesse's novel, in the very structure of the artistic image, in the principle of artistic organization of the work as the plot-compositional unity.

Key words: *poetics, principle of intermediality, artistic image, music space, polyphony, opposition, concept.*

Дата надходження статті: «25» жовтня 2016 р.

Дата прийняття до друку: «17» листопада 2016 р.