

ПОЭТИКА И СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА



И. Р. БАШАРОВА

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова*

УДК
781.6.083.6:786.2

ГЕРОИ И ПЕРСОНАЖИ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ

София Губайдулина известна музыкальному миру, прежде всего, как автор «закрытой», психологически углублённой музыки, обращённой к *terra incognita* человека. Вместе с тем композитору в не меньшей степени близка иная тема художественного творчества, связанная с феноменом игры и игрушки, в том числе кукольные образы. Зрительно-пластические образы находят отражение во многих инструментальных сочинениях С. Губайдулиной¹.

Герои и персонажи миниатюр С. Губайдулиной необычны и своеобразны. Среди них обнаруживаются типизированные персонажи-«маски» («Злая шутка») и вымышленные герои, не имеющие конкретных прототипов («Кузнец-колдун», «Барабанщик», «Медведь-контрабасист и негрятянка»). Их образное претворение в музыке многогранно. Так, в облике отдельных героев и персонажей угадываются приметы механических игрушек («Кузнец-колдун», «Барабанщик» и «Злая шутка»). Кроме того, они изображают людей и животных и тем самым предстают на грани живого и неживого, реального и условного.

С. Губайдулина воссоздаёт в пьесах одного или двух героев и персонажей, которые показаны в состоянии действия и взаимодействия друг с другом. В большинстве случаев участники совершают несколько действий попеременно или одновременно, что подчёркивает их условно-театральные черты.

Герои и персонажи запечатлены в разнообразных сюжетных ситуациях: кузнёчного ремесла («Кузнец-колдун»), маршевого шествия с игрой

на барабане и трубе («Барабанщик»), а также карнавальное действо («Злая шутка») и джазовой импровизации («Медведь-контрабасист и негрятянка»). Эти ситуации немислимы вне *игровой* стихии. Известно, что главными свойствами игры являются: отсутствие грани между условным, знаковым образом мира и миром реальных, а также соединение закономерных и случайных процессов, утверждение правила и отклонение от него². Данные свойства игры своеобразно претворяются в детских пьесах С. Губайдулиной и выявляют в музыке театральные «приёмы остранения и отчуждения» (В.Б. Шкловский, Б.А. Успенский, Б. Брехт)³. В результате их действия игровое пространство миниатюр представляет совершенный — целостный и гармоничный — «микро»-мир, сторонним наблюдателем которого выступает автор.

Репрезентация героев и персонажей в музыкальном тексте пьес осуществляется с помощью «персонажной интонации» (В.В. Медушевский), оплотнённой пластикой и речью, обозначающей черты и поведение действующих лиц. Её функцию выполняют два типа интонационной лексики: рельефный — *семантические фигуры* и фоновый — *общие формы движения*. Последние содержат инструментальные клише и различные виды линейно-мелодического развёртывания.

Воплощение героев и персонажей в миниатюрах композитора достигается афористичностью и лаконизмом стилистических средств. Посредством контекстных «регуляторов смысла» (Л.Н. Шаймухаметова)⁴ семантические фигуры

пластического, речевого и инструментального происхождения преобразуются, а именно — обретают качества утонченности, «кукольности» звучания. Этот эффект формируется в опоре на художественные приёмы гиперболизации, детализации, комбинаторики и «соположения разнородного» (Ю.М. Лотман).

Например, в пьесе «Кузнец-колдун» герой представлен в ситуации ковки металла как магического действия. На это направлено вращение мелодии по кругу с повторением и маркированием каждого её тона. Стремительное чередование *фанфар*, имеющих структуру мажорного ($e^2-h^1-gis^1$ в т. 2, $e^1-h-gis$ в т. 4 примера № 1), минорного ($a^2-fis^2-cis^2$ в т. 1 примера № 1) и уменьшенного созвучий ($cis^2-b^1-g^1$ в т. 1 — т. 2, $gis^1-f^1-d^1$ в т. 2 — т. 3, $des^2-b^1-g^1$ в т. 3 — т. 4 примера № 1), обрисовывает красочный облик героя-игрушки — фантастического умельца, искусника Кузнеца.

С целью изображения героя в ситуации шествия и игры на трубе в музыкальный текст миниатюры «Барабанщик» вводятся ритмоформула шага и семантическая фигура *фанфары*. Они синтезируются в целостную смысловую структуру (т. 2 — т. 3 примера № 2). Инструментальное клише в виде краткого сцепления «ударных» тонов фортепиано имитирует барабанную дробь (т. 1 — т. 2 примера № 2). При этом возникает семантическая ситуация «*тембр в тембре*»⁵ (фортепиано → труба, барабан). Благодаря двухоктавной дублировке, артикуляции *staccato* и динамике *f* смысловые структуры текста звучат нарочито жёстко. Заострение их деталей в быстром темпе направлено на претворение «кукольного» марша.

Персонажи и герои в пьесах «Злая шутка», «Медведь-контрабасист и негритянка» воплощены в сюжете диалога. При этом одни участники вступают в пластический и речевой конфликтный *диалог*, а другие образуют инструментальный *дуэт* совместного музицирования, где их реплики звучат, соответственно, поочередно и параллельно.

Так, *диалог* персонажей-«масок», прообразами которых возможно являются Арлекин и Пьеро, помещён автором в художественное пространство пьесы «Злая шутка». Здесь типажи итальянской комедии dell'arte также изображены в ситуации непримиримого противоречия. Они узнаваемы в контексте музыкальной лексики скерцо по персонажным интонациям, которые включают

семантические фигуры с контрастными значениями. С одной стороны, музыкальные знаки содержат информацию о движениях, жестах и мимике «театральных» персонажей, а с другой, — об интонациях их речи. При этом в персонажных интонациях раскрываются как внешние, так и внутренние качества: поведение, темперамент и эмоции разнохарактерных музыкальных «масок».

К примеру, *ритмоформулы прыжка и шага* направлены на изображение, соответственно, резких *движений* эксцентричного, пылкого Арлекина и плавных *жестов*-поклонов мечтательного, сдержанного Пьеро. Кроме этого, они обрисовывают застывшие «*гримасы*» порыва и уныния. Так, пластические фигуры Арлекина и Пьеро, структуру которых образуют минорные созвучия, противоположны по направлению мелодического движения: восходящего (пример № 3) и нисходящего (затакт — т. 3, верхняя строка примера № 3а). Аффективные интонации, передающие *гнев* и *настойчивость* Арлекина, включают гаммообразные пассажи (верхняя строка примера № 3б). *Просьбу* и *мольбу* Пьеро выражают нисходящие, преимущественно малообъёмные семантические фигуры, основанные на интонации *lamento* (*вздоха*) (верхняя строка примера № 3в). Ладово-напряжённые восходящие ходы, главным образом на узкие интервалы, моделируют интонацию *вопроса-просьбы* ($h^2-a^2-cis^3$ в верхней строке примере № 3г)⁶. *Речитация* на тоне a^2 (верхняя строка примера № 3д) звукоизображает капающие слёзы Пьеро.

В роли контекстных регуляторов смысла семантических фигур Арлекина и Пьеро выступают громкая и тихая динамика, артикуляция *staccato* и *legato*, а также типы интонирования, обозначенные в нотном тексте ремарками «стремительно» и «выразительно, жалобно». Они акцентируют различие видов пластики и мимики «театральных» действующих лиц. Здесь художественный приём соположения разнородного заостряет характеристичность и воссоздаёт ситуацию антагонизма персонажей-«масок».

Фантазийный, игровой сюжет в пьесе «Медведь-контрабасист и негритянка» формирует изображение героев — Медведя и Негритянки — в ситуации совместного музицирования. Медведь показан в инструментальном *дуэте* играющим на контрабасе, а Негритянка — на трубе. Это осуществляется путём ассимиляции на фортепиано тембров иных музыкальных инструментов — струнного и духового. Вместе с тем в му-

зыка воспроизводятся пластические и речевые прообразы человека и живого существа.

Дуэт музицирующих Медведя и Негритянки дан в «предлагаемых обстоятельствах» (К.С. Станиславский) джазовой импровизации. В музыкальный текст миниатюры вводится *жанровая модель* блюза с его специфическим фортепианным *стилем* исполнения — буги-вуги (англ. *boogie-woogie* — звукоподражание). При этом, с одной стороны, метод стилизации имплицитно воссоздает характерные особенности музыкального языка блюза, с другой, — его трансформация в пьесе направляет реальное изображение в сторону условного. И в этом смысле преобразование жанрово-стилевой модели сопряжено со сферой игры.

Звучание басовой линии фортепиано в отрывистой артикуляции и низком регистре имитирует способ звукоизвлечения *pizzicato* на контрабасе, вызывая в представлении образ Медведя-музыканта (нижняя строка примера № 4). Вместе с тем с помощью фактурной формулы «блуждающего баса» передана пластика героя. Басовую формулу организует шафл-ритм (англ. *shuffle* — развинченная походка) — ритмическая фигура остигатного типа, в которой акцентируется каждая метрическая доля четырёхчетвертного такта. Темброво-регистровая характеристика направлена на воспроизведение внушительной массы шагающего зверя. Внимание слушателя переключается с показа условной ситуации «Медведь — музыкант-импровизатор» на изображение реального героя.

Характерность блюза запечатлена в персонажной интонации Негритянки (верхняя строка примера № 4). Типичное для блюза звуковое скольжение в речевых семантических фигурах *плача* придаёт мелодике пьесы чувственно-эмоциональную выразительность. Офф-битная фразировка (англ. *off beat* — не в долю) формирует зонные микроотклонения от строгой метрической пульсации баса в быстром темпе. Своеобразный ритмический рисунок очерчивает запаздывание тонов на четвертную и половинную длительности по отношению к ударным долям такта. Данный приём временного отклонения от акцента положен в основу эффекта «momentum» [1, с. 48]. Вместе с тем в мелодии наблюдается тембровое уподобление фортепиано звучанию трубы, которое, как это принято в джазовой традиции, имитирует голос. Создаётся ситуация двойного опосредования «тембра в тембре» (фортепиано → труба — голос). Игра автора инструментальны-

ми и вокальным тембрами так-же подчёркивает многозначность, условность воплощения образа Негритянки.

Композитор стремится дословно воспроизвести в «партии» Негритянки (мелодия) характерные черты блюзовой импровизации посредством ладового колорита (ангемитонный тетракорд, блюзовые тоны), а также форшлаггов, которые имитируют на фортепиано (в условиях двенадцатитоновой темперации инструмента) яркий темброво-фонический эффект детонирования — специфического «фальшивого» интонирования, основанного в джазовых образцах на микрохроматическом понижении ступеней⁷. Вместе с тем блюзовая импровизация изображена в музыке условно сквозь призму вымышленного дуэта Медведя-контрабасиста и певицы-Негритянки.

Объектами игры в пьесе «Медведь-контрабасист и негритянка» становятся тембр, жанр и стиль. При этом образуются семантические ситуации «тембр в тембре», «жанр в жанре» и «стиль в стиле». Художественным эффектом их действия оказывается смысловая полифония, порождающая поэтику удвоения (Ю.М. Лотман).

Сцены пластического и речевого диалога, совместного инструментального музицирования (дуэта) в пьесах представляют собой метапространство игры, в котором обособлены пространства её персонажей — Арлекина и Пьеро (их реплики даны в тексте поочередно), а также героев — Медведя (низ) и Негритянки (верх). Логика соотношения «игровых» пространств Медведя и Негритянки также продиктована спецификой объёма (тяжёлый — лёгкий) и расположения героев по отношению к слушателю (близко — далёко). Следовательно, музыкальная игра автора не хаотична, но творит порядок и создаёт совершенство.

Герои и персонажи миниатюр С. Губайдулиной в отдельных образцах приближены к участникам кукольного театра. Они запечатлены в малом пространстве воображаемой «сцены»⁸. Здесь ими движет условно-игровое (сжатое) время «кукольного» действия, которое запрограммировано на быстрое течение и сводится к заданным границам начала и окончания. В этой связи жесты действующих лиц предстают ясно очерченными, минималистичными, чему способствуют высокая степень инерционности метро-ритмического движения, быстрый темп, моторика и токкатность. Трактовка фортепиано как молоточкового (ударного) инструмента максимальна направлена на персонификацию двигающихся

кукол. Данная функция «ритмо-ударного материала», по мнению музыковедов, обусловлена ассоциациями с действием [2, с. 106]. В результате гиперболизации и детализации жесты героев и персонажей пьес обретают механистичность.

Особый эффект превращения героев и персонажей в заводные игрушки формируется посредством структурных преобразований семантических фигур *фанфары*. В одном случае они включаются в поток линейных видов *общих форм движения* (ОФД)⁹ (пример № 1). При этом вуалируется рельефность семантических фигур. В другом — осуществляется их модификация в ОФД¹⁰ (верхняя линия фактуры в примере № 10). В результате возникает впечатление работы игрушечных механизмов. Они *одушевляют* искусственные и завораживающие «живыми» жестами заводные куклы¹¹.

Посредством гиперболизации и детализации образов реальных движения композитор создаёт в пьесах яркие картины механистичного перемещения героев и персонажей в пространстве. В музыкальном тексте миниатюр их характерные заводные жесты передают различные виды линейно-мелодического развёртывания¹². Они представляют отображение в звуковой форме реально существующих форм механических движений, которые, однако, в контексте учащённого темпоритма и малой амплитуды принимают яркий оттенок «игрушечности» звучания. Линейно-мелодические движения развёртываются фрагментарно и совмещаются последовательно и одновременно преимущественно в верхних голосах музыкальной ткани.

Анализ мелодической графики пьес показывает наличие и сочетание как простейших: «*восходящего*» и «*нисходящего*» (верхняя строка примера № 1а), так и более сложных и опосредованных форм движения. К примеру, репетиционное повторение тона воспроизводит «*прямолинейное*» движение по горизонтали (т. 1 — т. 2, т. 3 — т. 4 примера № 1б), а возвращение тонов к определённой точке-импульсу — «*сферическое*» (т. 2 — т. 3 примера № 1б, т. 1 — т. 2 верхней строки примера № 2б). Они имитируют громкие удары по барабану и «звонкий» стук молота по наковальне, изображая тем самым заданные заводным механизмом жесты Барабанщика и Кузнеца. Другой вид репрезентирует «*стоячее*» движение, содержащее повтор исходной фазы линейного развёртывания (мелодические хо-

ды gis^1 — fis^2 в т. 2, gis — fis^1 в т. 3 верхней строки примера № 13). Оно создаёт представление о марширующем на месте и бьющем в барабан Барабанщике.

Звукоизобразительные жесты и пластические движения заводных игрушек в миниатюрах воплощают также «волнообразные» формы движения. Так, чередование двух тонов c^3 и h^2 образует «*периодическое*» движение, которое озвучивает дробь Барабанщика (т. 3 верхней строки примера № 2). Ещё один эффект убыстрённого кругообразного перемещения Кузнеца и Барабанщика воссоздаёт «*винтовое*» движение. Например, секвентное сцепление кратких мелодических оборотов по тонам трезвучий *C dur* в терцовый ряд претворяет образ вращающейся заводной игрушки — Барабанщика (пример № 2в). «*Волновое*» движение посредством повторяющихся групп гармонических фигураций запечатлевает монотонные поклоны Пьеро (нижняя строка примера № 3а). «*Зигзагообразное*» движение моделирует «угловатую» пластику эксцентричных прыжков Арлекина (пример № 3е). Его формируют уступообразные интонационные ходы со сменой восходящего и нисходящего мелодических направлений. Названные виды движений выполняют функцию изображения героев и персонажей в облике заводных кукол.

Эффект утрированной заданности движений и жестов заводных игрушек («Барабанщик» и «Злая шутка») создаётся путём включения интонационной лексики в контекст «концентрированного метра» (В.Н. Холопова). С гиперболизацией свойств «обычных», реальных движений также связано ритмическое *ostinato* («Кузнец-колдун», «Злая шутка», «Медведь-контрабасист и негрятянка»). Оно устанавливает определённую закономерность. Однако её нарушение в параметрах звуковысотности и метроритма порождает случайность. К примеру, в пьесе «Кузнец-колдун» тон cis^2 , образующий «ось» мелодической линии, выступает то в сильной, то в слабой метрической позиции (пример № 1б). Приём акцентного варьирования мотивов в миниатюрах «Кузнец-колдун» и «Барабанщик» отображает изобретательство автора в игре с музыкальным тоном. Специфика «театрально-игрового действия» проявляется и на уровне гармонической организации пьес. Здесь фрагменты хроматического звукоряда, тритоны и уменьшённые созвучия, а также красочные бифункциональные звучности и аккорды мажоро-минора формируют сказочно-фантастический колорит.

Филигранно отточенная пластика «кукольных» героев и персонажей в пьесах обусловлена игровым приёмом комбинаторики. Его формируют преобразования знаковых структур текста по полифоническим принципам на основе линейной симметрии (ракоход, инверсия, зеркальная симметрия и т.п.).

Фортепианные пьесы для детей С. Губайдулиной представляют героев и персонажей, разнообразных по внешнему облику, характеру и поведению в ярких сюжетных ситуациях. Звуковое моделирование образов «музыкальных игрушек», в том числе кукол, осуществляется посредством семантических фигур. Героев и персонажей «оживляют» и включают в игровое пространство линейные виды общих форм движения. При этом композитором акцентируются как прямые, так и переносные — метафорические — смысловые значения интонационной лексики. Они направлены на претворение «кукольного» действия, в котором герои и персонажи показаны через *пластику* (шаги, жесты, приседания, прыжки и механические движения), *ми-*

мику и *речь* (волеизъявления, интонации, просьба, мольба, вопрос, речитация, плач), а также *игру на музыкальных инструментах*, то есть в семантической ситуации «*тембр в тембре*».

Ведущее значение в пьесах С. Губайдулиной обретают принципы и механизмы игры, охватывающие различные уровни музыкального текста: интонационной лексики и её организации, а также тембра, жанра и стиля. Игра выстраивает также процесс образной персонификации героев и персонажей в предлагаемых автором обстоятельствах сюжетного действия, которое часто несёт фантазийный оттенок.

Художественный мир миниатюр ограничен игровыми «рамками» условного пространства и времени, внутри которых герои и персонажи предстают «живыми», одухотворёнными игрушками. По воспоминаниям о детстве, они являлись для С. Губайдулиной «звучащей материей» и включались «в общий космос музыкальных представлений» (цит. по: [10, с. 118]).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. к примеру: «Пантомима» для контрабаса и фортепиано (1966), «Татарский танец» для баяна и двух контрабасов (1992), «Танцовщик на канате» для скрипки и фортепиано (1993) и др.

² Эти и другие признаки игры в культурологическом контексте исследует Й. Хейзинга [9], их проявление в художественном тексте описывает Ю.М. Лотман [5, с. 78–92].

³ «Приём остранения» литературовед Б.А. Успенский определяет как «отношение к описываемому явлению с точки зрения постороннего наблюдателя» [8, с. 217]. Специфической особенностью театра кукол, по мнению Б. Брехта, является «остранение актёра от игаемого им персонажа», которое формирует «приём отчуждения» (цит. по: [7, с. 258–259]).

⁴ Под ними подразумеваются любые элементы музыкального языка: темп, регистр, лад, динамика и др., которые воздействуют на семантические фигуры, «преобразуя и трансформируя заложенные в них значения» [13, с. 104–105].

⁵ «Тембр в тембре» и другие подобные семантические ситуации образуют сложносоставные структуры музыкального текста. Они употребляются в музыковедении по аналогии с литературоведческим понятием «текст в тексте» (Ю.М. Лотман) [6, с. 155].

⁶ Эта структурная форма близка интонации *вопроса* в текстах романтической музыки (к примеру, мотив *вопроса* Р. Вагнера). Структурная форма интонации *вопроса* представляет «мелодический ход от тона низкого к высокому» (цит. по: [13, с. 46]).

⁷ Применительно к нему в музыковедческой литературе используется слово «грязь» — «*dirt*» [1, с. 37].

⁸ «Ощущение границы, закрытости художественного пространства» отчётливо выражено в реальном театре [4, с. 419]. На наш взгляд, эта граница наиболее рельефно проявляется в кукольном театре, который отличает повышенная степень условности.

⁹ В дальнейшем принимается сокращение ОФД — общие формы движения.

¹⁰ Механизм перевода семантических фигур в ОФД рассматривается в брошюре Л.Н. Шаймухаметовой и Н.Г. Селиванец «Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти» [12].

¹¹ Как замечает Ю.М. Лотман, двигающаяся кукла — заводная игрушка или театральная кукла — «неизбежно вызывает двойное отношение: в сопоставлении с неподвижной куклой в ней активизируются черты возросшей натуральности, но в сопоставлении с живым человеком резче выступает условность и ненатуральность» [3, с. 378]. Вместе с тем, особая, искусственная реальность предстаёт как идеальная. Не случайно В.П. Широкова подчёркивает, что в «мире механических чудес» не должен присутствовать изобретатель — «механик», но необходим зритель, созерцатель, который «оказывается включённым в наивную, но увлекательную игру в узнавание» [14, с. 64–65].

¹² В настоящей статье используется классификация Л.Н. Шаймухаметовой, направленная на исследование в музыкальных текстах барокко различных видов механических движений в связи с их графическим изображением и формами звукового воплощения [11].

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

«Кузнец-колдун»

2 в

Presto ($\text{♩} = 112$)

1а

Allegro ($\text{♩} = 144$)

2в

Presto ($\text{♩} = 112$)

1б

Пример № 3

«Злая шутка»

Impetuoso (Стремительно)

3 а

Presto ($\text{♩} = 112$)

Espressivo flebile
(Выразительно, жалобно)

3 б

Пример № 2

«Барабанщик»

Allegro ($\text{♩} = 144$)

2 а

Impetuoso (Стремительно)

3 в

Allegro ($\text{♩} = 144$)

2 б

Espressivo flebile
(Выразительно, жалобно)

Allegro ($\text{♩} = 144$)

3 г



3 д



3 е



Пример № 4

«Медведь-контрабасист и негрityнка»



ЛИТЕРАТУРА

1. Королёв О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: термины и понятия. — М.: Музыка, 2002.
2. Курышева Т.А. Театральность и музыка. — М.: Сов. композитор, 1984.
3. Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллин: Александра, 1992. — С. 377–380.
4. Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб.: Академический проект, 2002. — С. 401–431.
5. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — (Семиотические исследования по теории искусства).
6. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллин: Александра, 1992. — С. 148–160.
7. Смирнова Н. И. Искусство играющих кукол. Смена театральных систем. — М.: Искусство, 1983.
8. Успенский Б.А. Поэтика композиции. — СПб.: Азбука, 2000.

9. Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / пер. с нидерл. В.В. Описана. — М.: Прогресс, 1992.
10. Холопова В.Н. София Губайдулина: монография. Интервью Энцо Рестаньо — София Губайдулина. — Изд. 2-е, доп. — М.: Композитор, 2008.
11. Шаймухаметова Л.Н. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха) // Звук, интонация, процесс / отв. ред. Л.Н. Шаймухаметова. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. — Вып. 148. — С. 36–45.
12. Шаймухаметова Л.Н., Селиванец Н.Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. — Уфа, 1998.
13. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы: учебное пособие. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.
14. Широкова В. П. О прототипах метроритмической организации тематизма concertogrosso в музыке Барокко // Ритм и форма / ред. Н. Афонина, Л. Иванова; СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова. — СПб.: Союз художников, 2002. — С. 58–96.

Башарова Ирина Раисовна

преподаватель, аспирант кафедры теории музыки Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова