



УДК 781.68

НОТНЫЙ ТЕКСТ И КОНТЕКСТ В РАБОТЕ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ

С. Г. ЧАЙКИН

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Профессиональное обучение игре на музыкальном инструменте предполагает обращение к нотному тексту. Педагогическая практика показывает, что учащиеся всех образовательных уровней, приступая к освоению репертуара, недостаточно внимательно вчитываются в нотный текст, содержащий концентрированную информацию о музыкальном сочинении, его авторе, композиторской школе, определённой эпохе (степень информативности при этом может быть разной). Предлагаемая работа намечает пути решения проблемы грамотного прочтения текста на этапе знакомства с произведением. Суть профессионального подхода заключается, во-первых, в формировании умения адекватно воспроизвести в звуке всю систему текста – нотные знаки, авторские ремарки, обозначения динамики, темпа и других музыкально-выразительных средств, а во-вторых, следуя одному из основополагающих принципов методики – идти от простого к сложному – научиться последовательно решать исполнительские задачи. В статье рассматриваются и сопоставляются определения нотного текста, взятые из разных источников, а также показывается, как на примере работы с текстом раскрывается контекст произведения, выявляется исполнительский подтекст, и как детальное изучение текста становится основой содержательной интерпретации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: исполнительская педагогическая практика, начальный этап работы с текстом, нотный текст, контекст, подтекст, исполнительская интерпретация.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

SCORE AND CONTEXT IN EDUCATIONAL PRACTICE WITH STUDENTS

S. G. CHAYKIN

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, 660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. Musical instrument professional training appeals to the musical text. Educational practice shows learner' common insufficient attention to score containing concentrated information of the piece itself and often of the author, of the composer's school, of certain epoch (the degree of the information density can vary). The current paper offers some ways of solving the task of conscious and deep perception of the musical text from the very beginning of the acquaintance with it. The gist in the professional approach implies the following: 1) forging the skill of adequate sound reproduction of the whole text system – notes as such, the author's remarks, as well as dynamic and tempo signs and other means of musical expressiveness; 2) providing some of the basic educational principles – from the simple to the complex – to acquire the skill of gradual solving performance tasks, step by step. The paper considers and gives comparative analysis of various concepts of the musical text, covered in different sources. It also demonstrates practice-based educational process of revealing the piece context, bringing the performer's subcontext to light. The article also illustrates the mechanism of the detailed penetration into the score as a fundamental condition for the substantial, insightful interpreting of the musical piece.

KEY WORDS: Performing training practice, initial stage of working with text, score, context, subtext, performing interpretation.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Выступление музыканта на сцене, либо запись исполнения могут быть уподоблены «верхушке айсберга», являющейся результатом огромного труда, благодаря которому происходит ознакомление с миром музыки в целом. При этом сам процесс подготовки концертной программы остаётся для слушателя невидимым, однако от того, как он организован и чем наполнен, зависит окончательный художественный результат. В предлагаемой статье рассматриваются некоторые проблемы, с которыми сталкиваются в повседневной работе обучающиеся на исполнительских специальностях при обращении к нотному тексту, а также намечаются пути их решения.

Выбор Второй фортепианной сонаты Р.Шумана в качестве объекта изучения объясняется опытом работы автора статьи преимущественно с пианистами¹. Однако, подход к изучению текста музыкального произведения универсален для всех исполнителей. Последнее утверждение основывается на том, что чтение любого текста (художественного, научного и т.п.) предполагает изучение правил, обязательных для всех².

Каждому преподавателю всех уровней обучения не раз приходилось слышать от учеников фразу: «Я занимаюсь всё больше, а получается всё хуже». На первый взгляд ситуация кажется парадоксальной, но тому есть свои причины. Первая – недостаточное внимание к прочтению нотного текста, вторая – неразвитый слуховой самоконтроль и третья – слабое владение игровым аппаратом. В первом случае изначально невольно искажается авторский замысел, зафиксированный в тексте, во втором отсутствует умение слушать и слышать себя «со стороны», в третьем обнаруживается недостаточное владение адекватными исполнительскими приёмами. Всё перечисленное свидетельствует, с одной стороны – о сложности овладения исполнитель-

ским мастерством³, а с другой – о недостаточной самостоятельности учащегося.

Остановимся подробнее на первом этапе обращения к музыкальному произведению. В связи с этим целью статьи обозначим рассмотрение методики работы с нотным текстом как с *объектом*, на который направлено внимание исполнителя. Изучение процесса работы с текстом музыкального произведения в педагогической исполнительской практике предполагает использование методов анализа музыкального произведения, музыкально-педагогической деятельности, а обращение к нотно-музыкальному материалу – элементов стилистического анализа.

Современное исполнительское академическое искусство формируется на основе чётко выстроенной образовательной системы⁴. Уже на начальном её этапе учащиеся знакомятся с нотным текстом. Данное понятие широко используется как в исполнительско-педагогической практике, так и в музыковедении, в культурологии, в философии, лингвистике. В предлагаемой статье внимание сосредоточено на *практическом музыкально-исполнительском аспекте* этого понятия. В связи с этим приведём наиболее употребимые определения нотного текста. Е.Либерман предлагает следующую формулировку: «Нотный текст – это семиотическая система, с помощью которой композитор объективирует (то есть делает доступной людям) свою внутреннюю психическую творческую деятельность, свои художественные идеи» [6, с. 34]; С.Баранова даёт такое определение: «Нот-

³ Сознание исполнителя направлено одновременно на два совершенно разных объекта: нотный текст и музыкальный инструмент. При этом визуальная и двигательно-моторная составляющие (соответственно текст и игра на инструменте) материализуются в новом качестве – в звуковом феномене.

⁴ Речь идёт именно об академическом направлении в учебно-исполнительском процессе, так как, например, фольклор или искусство джаза, берущее истоки в негритянской народной музыке, имеют более опосредованное отношение к тексту, что объясняется сохранившимся влиянием устной традиции передачи народного творчества.

¹ Произведение выбрано произвольно; объектом изучения могло стать любое сочинение педагогического репертуара.

² Наличие исключений лишней раз подтверждает данный тезис.



ный текст – система фиксации авторского замысла» [2]; М. Корноухов, ссылаясь на М. Бахтина, пишет о нотном тексте как о «всяком связанном знаковом комплексе» [5, с. 35]; в Музыкальной энциклопедии нотное письмо рассматривается как «система графических знаков, применяемых для записи музыки, а также сама запись музыки» [8]; о нотном тексте как «способе материального закрепления авторского замысла» пишет в своём диссертационном исследовании М. Инкижекова [4].

Приведённые выше определения оперируют, на первый взгляд, синонимическими понятиями текста: «нотный», «музыкальный», «авторский», «композиторский». Тем не менее, некоторые исследователи различают их. В частности, М. Аркадьев в статье «Эскиз философии дирижёрского ремесла» пишет: «Автор выступает в тексте одновременно и как создатель текста, его ядерной композиторской структуры, и сразу уже как его интерпретатор, вводя в текст как сознательно, так и бессознательно знаки исполнительского прочтения своего собственного сочинения» [1]. Таким образом, по мнению Аркадьева, «авторский» текст шире «композиторского», так как включает в себя исполнительский потенциал композитора. Данное утверждение вызывает, однако, закономерный вопрос: каким образом различать «авторский» и «композиторский» тексты, если сам композитор не владеет искусством исполнения и, соответственно, не может зафиксировать свои «интерпретационные намерения»?⁵

Можно предположить, что понятие «нотный текст» несёт в себе больше объективного начала, в сравнении с «авторским» или «композиторским» с их несколько индивидуализированной окраской. Кроме того, «авторский» или «композиторский» тексты могут быть скрыты последующей редакторской работой и в итоге существенно отличаться от оригинала. Примеров «активной» редакторской работы множество, один из показательных – редактирование А. Шнабелем фортепианных сонат Бетховена, где отражено, в первую очередь, исполнительское прочтение самим пианистом музыки классика.

В предлагаемой статье понятие «нотный текст» используется преимущественно как основа визуального восприятия, поскольку практическая педагогическо-исполнительская деятельность формирует умения и навыки грамотно вчитываться в тексты, содержащие в себе нотные, словесные, цифровые (указания метронома либо хронометража пьесы), динамические, штриховые и иные обозначения музыкально-исполнительских средств. Профессиональная работа с нотным текстом предполагает следование не только «букве», но и «духу» музыкальной композиции, что возможно лишь при творческом подходе к изучению текста. А. Малинковская подчёркивает: «Один из наблюдаемых, доступных анализу и обобщению признаков верности интерпретатора авторскому замыслу – сложное сочетание в исполнении *точного прочтения* текста со *свободой* (курсив автора цитаты – С. Ч.) его истолкования» [7, с. 21–22].

С простейшими образцами нотного текста учащиеся знакомятся уже на начальном этапе обучения одновременно с освоением нотной грамоты. При этом, по мнению многих опытных педагогов (А. Гольденвейзера, С. Фейнберга, Е. Тимакина и других) визуальной работе с текстом должен предшествовать *слуховой опыт*. Подобные взгляды вполне понятны, поскольку музыка оперирует звуковой материей. У начинающих знакомство с музыкой может быть минимальным и сводиться к узнаванию простых песенных или танцевальных мелодий.

Отметим специфическое свойство нотного текста, заключающееся в необычайной *концентрированности информации*, подлежащей «расшифровке» и требующей не только знаний, понимания, но и исполнительских навыков. Высокая информативность нотного текста и внимательное отношение к нему позволяют прочитывать как *контекст* музыкального произведения, так и выявлять его *подтекст*. Понятия текст и контекст обусловлены в большей степени визуальной, графической фиксацией авторского замысла, а подтекст – исполнительским уровнем бытования музыкального сочинения. При этом подтекст более явно раскрывается в исполнительской интерпретации и в значительной степени характеризует индивидуальность артиста, в то время как контекст представляет собой объективную данность и отражает стиль автора и эпохи,

⁵ Нередко многие (особенно современные) композиторы не имеют достаточной профессиональной исполнительской подготовки.



художественные закономерности письма, нередко обозначает причину создания и условия появления того или иного конкретного произведения.

Эмоциональный отклик на знакомую музыку, первые попытки (обычно под руководством педагога) подобрать известные мелодии по слуху способствуют наиболее заинтересованному и быстрому освоению нотного текста, а определённый слуховой багаж и непосредственная природа восприятия музыкального образа облегчают последующую работу над произведением, являясь своеобразными интонационными «подсказками» для учащегося. Количество накопленного слухового опыта (важнейшей составляющей профессиональной подготовки) прямо пропорционально способности погружения в нотный текст, раскрытию контекста и подтекста музыкального произведения.

Многозначность интонации, обусловленная природой музыкального языка как совокупности выразительных средств и особенностями музыкальной речи как способа их использования (М. Бонфельд)⁶ приводит к бесконечному многообразию интерпретаций. Сколь различен исполнительский облик, к примеру, С.Рахманинова и А.Скрябина, В.Софроницкого и Э.Гилельса, М.Плетнёва и Н.Луганского! При обращении к одним и тем же сочинениям каждый из музыкантов по-своему прочитывает текст и находит приёмы, адекватные индивидуальному представлению об исполнении того или иного произведения. В восприятии мастера каждая деталь нотного текста приобретает смысл благодаря целостному пониманию взаимосвязей между этими деталями – мелодией, гармонией, динамикой и т.д.

Нотный текст – явление, не застывшее во времени. Как неотъемлемый атрибут музыкальной культуры, он эволюционирует вместе с эстетическими нормами, с развитием музыкального языка, слуховыми представлениями эпохи. Соответственно, меняется смысловое наполнение текста (а следовательно, контекста и подтекста).

Работа с текстом музыкального сочинения свидетельствует также о динамике развития личности исполнителя. Достаточно сравнить ранние и зрелые записи выдающихся музыкантов, к примеру, Э.Ги-

лельса или М.Плетнёва, чтобы убедиться в смысловой «пластичности», казалось бы, неизменного в одних и тех же сочинениях текста.

Важный фактор, влияющий на исполнительское прочтение нотного текста – инструментальный. Существует двоякая связь нотного текста и инструментов, для которых создано сочинение. Во-первых, большую роль играет временной фактор, отражающий процесс развития, изменения и совершенствования инструментов (если говорить о фортепианном репертуаре, то он включает в себя как клавишные и органные сочинения, так и произведения, созданные для современного рояля – различия между ними очевидны, соответственно, различны и приёмы игры на этих инструментах). Во-вторых, оригинальный текст может значительно отличаться от текста переложений и транскрипций, в которых отражены как индивидуальность авторов этих переложений, так и особенности звучания инструментов, для которых они созданы. Ярчайший пример тому – многочисленные варианты 24-го каприза Паганини для разных инструментов и в разных жанрах (от детских вариаций И.Берковича до грандиозной Рапсодии на тему Паганини для фортепиано с оркестром С.В.Рахманинова).

Рассмотрим начальный этап работы с нотным текстом на примере фрагмента Сонаты Р.Шумана № 2, соч. 22 (пример 1). Именно этот этап является важнейшим в определении контекста музыкальной композиции и формирования будущей интерпретации.

Педагогическая практика свидетельствует о том, что студенты зачастую начинают изучение произведения непосредственно с разбора нот. Между тем, внимательное вчитывание в текст показывает, что в подавляющем большинстве примеров «в начале было слово». Во-первых, на первой странице обложки указывается *автор* сочинения. Его имя отсылает нас к определенной исторической эпохе, национальной культуре, стилистическим особенностям, характерным для этого композитора. К примеру, открывая сборник сочинений И.С.Баха, мы настраиваемся на мир образов, отличный от образов П.Чайковского или Д.Шостаковича.

Вторым решающим моментом при взгляде на нотный текст является, как правило, обозначение *жанра* произведения (соната, прелюдия, fuga, этюд и т.д.).

⁶ М.Бонфельд. Музыка: язык. Речь. Мышление (Опыт системного исследования музыкального искусства). М., 1991.



Пример 1. Р. Шуман. Соната № 2

В нашем примере обращает на себя внимание авторское заглавие – «Вторая соната». Понятие «соната» сразу говорит об определенных типах содержания и формы, которые характеризуются а) сольным или камерно-инструментальным исполнением, б) 3–4-частной, как правило, композицией с контрастными частями, в) определённым принципом развития тематизма в частях с сонатной формой, г) закономерностями построения тонального плана.

Представление исполнителя о сонатном цикле и сонатной форме нацеливает его на масштабную работу: на выстраивание перспективы развития музыкального материала с обозначением ключевых моментов, на планирование динамического рельефа формы, определение кульминационных точек в целом и генеральной кульминации, на выявление тональной драматургии произведения. В сонатном Allegro контраст основных партий зачастую сопровождается изменениями фактуры, и это влечёт за собой смену исполнительских приёмов, к чему обучающийся должен быть подготовлен как психологически, так и эмоционально.

Таким образом, обращение к жанру сонаты предполагает постановку и решение множества музыкально-исполнительских задач и наличие определённого музыкантского опыта. Последний заключается в знакомстве с теорией и историей музыки, навыками анализа и практическим владением инструментом. Изучение учащимися небольших сонатин и лёгких сонат, называемых

в учебном обиходе «крупной формой», является необходимым условием накопления такого опыта.

Следующая деталь в раскрытии контекста сонаты Шумана – её **порядковый номер**. Из названия («Вторая соната») следует, что автор обращается к данному жанру не впервые. Соната помечена 22-м орис'ом и окончена в 1838 году. Этот год оказался щедрым на фортепианные шедевры молодого композитора (достаточно вспомнить «Крейслериану» и сборник из восьми Новеллетт). К этому времени Шуман был автором таких значительных циклов, как «Карнавал» ор. 9, Первая соната ор. 11, «Симфонические этюды» ор. 13, Фантазия До мажор ор. 17.

Перечень всего созданного композитором к моменту появления Второй сонаты показывает, что Шуман к тридцати годам уже был сложившимся мастером, нашедшим индивидуальный стиль высказывания, определившим характерные образные сферы с их импровизационностью, калейдоскопичностью, контрастностью эмоциональных состояний, стремительностью движения. Приведём в качестве типичного для фортепианного творчества Шумана примера логику темповых обозначений в разделах формы: I часть Второй сонаты – *So rasch wie möglich* («быстро как только возможно») – *Schneller* («скорее») – *Noch schneller* («ещё скорее»); в заключительном разделе финала сонаты указано: *Presto* – *Prestissimo* – *Immer Schneller und Schneller* («всё скорее и скорее»). Подобные указания передают, главным образом,



мятежный и парадоксальный дух музыки Шумана, нежели диктуют их точное выполнение.

Обращает на себя внимание использование автором *двух языков* в словесных ремарках – немецкого и общепринятого в музыке итальянского. При этом немецкие обозначения чаще относятся к основному определению темпа (либо характера) сочинения, а итальянские указывают на отклонения от него внутри формы. Данная деталь также дополняет характерный почерк композитора.

Знание времени написания того или иного произведения, фактов биографии автора составляют более объёмную картину, тот самый контекст, который, в свою очередь, позволяет точнее расставить смысловые исполнительские акценты в работе музыканта. Кроме того, внимательное изучение нотного текста помогает читать «между строк», вскрывать подтексты, обогащающие в итоге индивидуальную исполнительскую интерпретацию.

Ещё один небольшой, но дополняющий контекст сонаты штрих – посвящение Генриетте Фойгт – соратнице по «Новой музыкальной газете» и близкому другу Шумана, дом которой отличался художественной атмосферой. Композитор вспоминал: «Любителю искусства достаточно было вступить в её жилище, чтобы почувствовать себя там дома... (в нём – С. Ч.) всё выглядело так, словно хозяином в доме был музыкант, а музыка – верховной богиней» [3]. Несомненно, общение молодого музыканта с широким кругом творческих людей не могло не повлиять на формирование его таланта, который проявился и в литературной области, во владении словом. Программность многих сочинений, внутритекстовые словесные ремарки усиливают характерность и придают «портретную» рельефность музыкальным образам композитора, что является отличительной чертой его творчества.

Для исполнителя, наконец, кроме нотных знаков важны обильные «подсказки», помогающие создать музыкальный образ. Это указание громкостной

динамики (в нашем примере уже в первых десяти тактах встречаются *sf*, дважды *f*, четырежды *diminuendo*, три раза *>*), подробно выписанная педаль, аппликатурные рекомендации. Кроме обозначения основного темпа первой части Р.Шуман использует такой временной фактор, как фермата на первом аккорде, «провозглашающем» начало сонаты, благодаря чему аккорд, отмеченный *sforzando*, воспринимается как яркий сигнал, приковывающий внимание к предстоящему музыкальному событию.

Среди музыкально-выразительных средств «ядром» нотного текста является фактура музыкального произведения. Она показывает, каким образом организована «чистая» нотная графика и даёт наиболее полное представление о характере сочинения в целом. Наглядным примером тому могут служить *Urtext*'ы авторов барочной эпохи. В сонате Р.Шумана главная партия первой части содержит элементы гомофонно-гармонического, полифонического, аккордового типов изложения с гармоническими фигурациями аккомпанирующих голосов. Подобная многосоставность фактуры предполагает, с одной стороны, использование соответствующих исполнительских навыков (умения динамически выстраивать соотношение «мелодия-аккомпанемент», владение полифонической техникой, приёмами аккордовой игры и т.д.), а с другой, – свидетельствует о бурном и темпераментном высказывании, столь свойственном композитору.

Нотный текст неисчерпаем, как и любой художественный текст. При этом многозначность музыкальной интонации, и как следствие этого – разница в исполнительском интонировании создают предпосылки для бесконечного погружения в музыкальные смыслы. Внимательное прочтение нотного текста способствует лучшему пониманию стоящих перед исполнителем художественных и технических задач, делает работу более целенаправленной и продуктивной, а исполнение – глубоким и содержательным.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Аркадьев М.А. Эскиз философии дирижерского ремесла: URL: <http://intoclassics.net/publ/4-1-0-118> (дата обращения 25.03.24).
- 2/ Баранова С.Ю. Музыкальный текст: язык, знак, сигнал, символ // Электронное научное издание «Аналитика культурологии». Вып. 3 (15), 2009. URL: http://analiculturolog.ru/journal/archive/item/334-article_35-6.html (дата обращения 20.08.2023).
- 3/ Дёрдь Кроо. Если бы Шуман вел дневник / пер. с венг. М.Погани-Берталан. Будапешт: изд-во Corvina, 1966. 224 с. URL: https://royallib.com/book/kroo_dyord/esli_bi_shuman_vel_dnevnik.html (дата обращения 12.03.24).
- 4/ Инкижекова М.С. Музыкальный текст как культурно-исторический феномен. Дис. ...канд. культурол. наук. Абакан, 2001. 201 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/muzykalnyi-tekst-kak-kulturno-istoricheskii-fenomen> (дата обращения 12.03.24).
- 5/ Корноухов М.Д. Текстцентрическая парадигма обучения учащихся-музыкантов в инструментальном классе // Вестник Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова. Кострома, 2011. Т. 17. С. 34–38.
- 6/ Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: «Музыка», 1988. 234 с.
- 7/ Малинковская А.В. Исполнительская интерпретация музыкального произведения как объект исследования: к вопросу о доказательности теоретического суждения // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8. № 4. С. 9–28.
- 8/ Музыкальная энциклопедия, Т. 3. М.: «Советская энциклопедия», 1976. 1103 с.
- 9/ Шуман Р. Вторая соната (соль минор) для фортепиано. М.: Музыка, 1972. 23 с.
- html (Accessed 20 July 2023). (In Russ.)
- 3/ Derđ, Kroo (1966), *Yesli by Shuman vyol dnevnik* [If Schuman kept his diary], Corvina, Budapesht, 224 p. Available at: https://4italka.su/dokumentalnaya-literatura_main/biografii_i_memuaryi/111634/fulltext.htm (Accessed 11 February 2024). (In Russ.)
- 4/ Inkizhekova, M.S. (2001), *Muzykalnyi tekst kak kulturno istoricheskii fenomen: Diss. ...cand.kulturool. nauk* [Musical text as a cultural-historic phenomenon: PhD thesis Cultural Studies, Abakan, 201 p. Available at: <https://www.dissercat.com/content/muzykalnyi-tekst-kak-kulturno-istoricheskii-fenomen> (Accessed 11 February 2024). (In Russ.)
- 5/ Korrnoukhov, M.D. (2011), "Text-centred teaching paradigm in training music departments students in instrumental class", *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N.A. Nekrasova*, [N.A. Nekrasov Bulletin of Kostroma State University], Kostroma, Vol. 17. pp. 34–38. (In Russ.)
- 6/ Liberman, E. (1988), *Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom* [Pianist creative work with the author's text], *Muzyka*, Moscow, 234 s. (In Russ.)
- 7/ Malinkovskaya, A.V., (2020), "Musical piece interpretation by performer as an object of research: to the question of the evidence of a theoretical judgment", *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical Art and Education], Vol. 8. No. 4, pp. 9–28 (In Russ.)
- 8/ (1976), *Muzykal'naya Encyclopedia. T. 3* [Musical Encyclopedia. Vol. 3], *Sovetskaya Encyclopedia*, Moscow, 1103 p. (In Russ.)
- 9/ Shuman, R. (1972), *Vtoraya sonata (sol minor) dlya fortepiano* [Sonata No. 2 (G-minor) for piano], *Muzyka*, Moscow, 23 p. (notes). (In Russ.)

REFERENCES

- 1/ Arkadyev, M.A. (2024) "Sketch of the philosophy of conducting. *Eskiz filosofii dirizherskogo remesla*", Available at: <http://intoclassics.net/publ/4-1-0-118> (Accessed 25 March 2024). (In Russ.)
- 2/ Baranova, S.Yu. (2009), "Musical Text: language, sign, signal, symbol", *Elektronnoye nauchnoye izdanie «Analitika kul'turologii»* [Electronic Academic Edition "Cultural Studies Analysis"], Vol. 2 (15), Available at: http://analiculturolog.ru/journal/archive/item/334-article_35-6.

Сведения об авторе

Чайкин Сергей Германович, кандидат искусствоведения, профессор, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: sergey.chaykin@mail.ru

Author information

Sergey G.Chaykin, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: sergey.chaykin@mail.ru