

УДК 78.01

ТЕОРИЯ ТЕКСТА В «S/Z» РОЛАНА БАРТА И АКАДЕМИЧЕСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Тимофеев А. А.¹

¹ Санкт-Петербургское музыкальное училище имени Н. А. Римского-Корсакова, пер. Матвеева, д. 1-а, Санкт-Петербург, 190121, Россия.

Статья посвящена проблеме применения концепции теории текста Ролана Барта (на основе его работы «S/Z») по отношению к академическому музыкальному исполнительству. Обосновывается возможность применения инструментов анализа литературного текста по отношению к нотному тексту в связи с общностью законов функционирования литературного и музыкального языков, а также необходимостью в обоих случаях «чтения»-интерпретации. В результате применения разработок Барта открываются новые возможности в интерпретации музыкальных произведений.

Ключевые слова: Ролан Барт, теория текста, денотат, коннотат, код, интерпретация, нулевая степень письма, стиль, музыкальное исполнительство, аутентизм.

THEORY OF THE TEXT IN ROLAND BARTHES' S/Z AND ACADEMIC MUSICAL PERFORMANCE

Timofeev A. A.¹

¹ St. Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music, 1-a Matveeva alley, St. Petersburg, 190121, Russian Federation.

This article seeks to estimate the applicability of Roland Barthes' theory of the text conceptualization in his S/Z to academic musical performance. Functional similarities between the literary and musical languages, as well as the pivotal role of reading and interpretation in both cases endorse the use of analytic tools from literary studies towards the music scores. As a result the proposed practice opens up new opportunities in interpretation of musical works.

Keywords: Roland Barthes, Theory of text, denotation, connotation, code, interpretation, writing degree zero, style, musical performance, authenticity.

Вопросы языка, оказавшиеся во второй половине XX века в авангарде гуманитарной научной мысли, до сих пор сохраняют свою актуальность не только в филологии, лингвистике и семиотике, но и в исследованиях музыкального искусства, ведь музыкальное исполнительство как вид искусства, имеющий своей основной задачей интерпретацию нотного текста, неизбежно сталкивается с проблемой его «чтения». Общность коммуникативных механизмов (подразумевающих наличие текста и реципиента), применяющихся по отношению к литературному и музыкальному языкам, а также необходимость процедуры интерпретации как литературных, так и музыкальных текстов, предоставляют методологическое основание для соотнесения результатов исследований. Применение теории текста, разрабатываемой на пересечении областей, прежде всего связанных с литературным языком (текстологии, лингвистики, семиотики, герменевтики и др.), может быть плодотворным для выявления некоторых закономерностей и в области академической исполнительской интерпретации нотного текста.

Одним из самых видных исследователей второй половины XX века, внесших важный вклад в гуманитарное знание, является Ролан Барт (1915-1980). Разрабатывая свою концепцию теории текста, Барт прямо отмечает общность законов функционирования литературного и музыкального текстов. По его мнению, «членение повествовательной синтагмы (учитывающее ее поступательное движение) аналогично членению звукового потока на такты (первое едва ли отличается большей произвольностью, нежели второе)» [1, с. 6] и, в целом, «пространство текста-чтения во всех отношениях сопоставимо с классической музыкальной партитурой» [1, с. 76]. Попытка Барта найти общие закономерности для двух глобальных языков — литературного и музыкального — и, обозначив сходства, открыть дорогу к широким обобщениям и «всеобщим» законам строения художественных форм, находится в русле направленности его работ, посвященных поискам объективных критериев исследования функционирования произведений искусства [2; 3]. Тем «необъективнее» звучит продолжение мысли Барта: «семы, культурные цитации и символы эффектно звенят, громяхают и рокочут, напоминая гулкое, отчетливое звучание медных и ударных инструментов в оркестре» [1, с. 76]. Такое поэтическое сравнение выглядит

несколько произвольным, так как символы или «культурные цитации» могут быть с наименьшим основанием соотнесены и с другими сферами организации музыкальной ткани: гармонией, устойчивыми оборотами (например, «альбертиевыми басами») и др. Также Барт сопоставляет элементы построения полифонических музыкальных форм, таких как «тема», «проведение темы», «интермедия», «стретта» с логикой развития литературного текста.

Такие аналогии между литературным и музыкальным языками, обозначенные в контексте проблемы чтения, интерпретации текста, описываются в работе Барта «S/Z», что явилось основной причиной фокусирования именно на этой работе при постановке проблемы исполнительской интерпретации нотного текста. В «S/Z» Барту удалось продемонстрировать механизмы воздействия идеологических установок на восприятие читателя, вскрыть их подспудное влияние, тем самым открыв перед читателем новые возможности чтения вне идеологических фильтров. Представляется, что важнейшие понятия данного исследования Барта – текст, идеология, коннотация – могут быть использованы при анализе процесса исполнительской интерпретации. Так, идеология по Барту пронизывает любой текст, принципиально не обнаруживая свои скрытые мотивы (иначе она перестанет воздействовать). Соответственно, представляется, что выявление исполнителем форм идеологического воздействия музыкального текста позволит ему проникнуть в многомерную систему «сообщения» произведения, не ограничивающегося прямой авторской волей.

Нотный текст, являющийся знаковой системой, сам по себе, вне «чтения», смыслов не несет, однако, в процессе «чтения»-исполнительской интерпретации обнаруживает множество уровней значений. На первый взгляд, стремление познать «денотативный» смысл произведения способно максимально приблизить интерпретатора к «истине» произведения, его адекватному прочтению. Но «денотативное» прочтение, понятое как «буквальное» механическое воспроизведение нотных обозначений, в силу принципиальной условности знаков, не может претендовать на объективность передачи смыслов: нотный текст не является всеобъемлющим, исчерпывающе обозначающим содержание музыкального произведения. Самое «объективное» исполнение нотного текста не может быть безальтернативным, ведь все уровни текста, кроме звуковысотности (однако также имеющей люфт вариантности), относительно. В силу этого сам

поиск исполнителем денотативного, «буквального» «сообщения»¹ музыкального произведения должен, во избежание потери самого денотата за предметностью нотной записи, лежать уже не в области корректности «чтения» символов нотного текста, а в сфере процедуры реконструкции текста посредством «чтения». Однако для такого реконструирующего «чтения» требуется ориентир, позволяющий найти «нулевую степень письма» (Р. Барт). Чтобы «чтение» обрело черты денотативного, необходима определенная социальная конвенция, вводящая в качестве норматива этот ориентир, каковым стал в фортепианном исполнительстве XX века стиль, а точнее, принятые в определенном историческом промежутке общие представления о стиле исполняемых произведений. Как отмечает Г. К. Косиков, «в силу принципиальной «произвольности» лингвистических знаков денотативный язык по самой своей сути не может быть «адекватным» или «неадекватным» подлинной «природе вещей»; речь может идти лишь о той или иной социальной конвенции, в силу которой известная номинация признаётся данным языковым коллективом «денотативной», и коль скоро такая номинация становится нейтральным узусом, то нет ничего удивительного в том, что её «привычность» мало-помалу начинает восприниматься как «нормальность», «нормальность» – как «естественность», а «естественность» – как «природность» и, стало быть, «истинность»» [4, с. 15]. Историко-ориентированная установка на стиль, конвенционально принятая музыкантами-исполнителями в качестве норматива, став в музыкальном исполнительстве XX века «нейтральным узусом», логичным образом постепенно начала восприниматься как «естественность», «природность» и «истинность» для исполнительства. Однако в основе этой «натурализации», убеждающей в «естественности» такой исполнительской установки, лежит подмена денотативного сообщения конвенциональной «истинностью». Как выразился Г. К. Косиков, «заглатывая “невинную” по виду наживку денотативной “нейтральности”, этот потребитель, сам того не замечая, проглатывает и крючок идеологических смыслов» [4, с. 15].

Историко-ориентированные конвенциональные исполнительские установки на стиль, свойственные академическому исполнительству XX века, оказались приняты на всех его уровнях: традиции исполнения, накапливающиеся по отношению и к каждому композитору, и к каждому произведению в целом и в его частях, явно

¹ Г. К. Косиков определяет денотативное, «буквальное» сообщение по Барту как «сообщение, сведенное к своим сугубо предметным значениям, очищенным от любых коннотативных смыслов и тем самым чреватое любыми возможными смыслами» [4, с. 12].

и неявно определяют ход выстраивания новых интерпретаций этих произведений. Характерно, что такая в целом каталогизирующая наследие историко-стилевая направленность академического исполнительства XX века идет вразрез с тенденцией, обозначившейся в европейском искусстве еще в XIX и проявившейся в полной мере в первой половине XX веков. Общее ощущение надвигающегося конца, крушения господствующих ценностей культуры, выразившееся в искусстве в потере стиля – «бесстилии»² – нашло в академическом исполнительстве спасительный инструмент сохранения музыкального наследия, притом, в сфере активной социально-институциональной практики. Эта, востребованная в ситуации кризиса культуры, культуuroхранительная задача оказалась важным фактором, не просто определившим общий вектор развития академического исполнительства в XX веке, но, шире – закрепившим и актуализировавшим сформированный эстетикой XIX века сам институт академического музыкального исполнительства в изменившихся реалиях XX века, закрепив именно стиль в качестве конвенции и создав иллюзию возможности постижения денотативных смыслов произведений.

Следует подчеркнуть смысловое отличие понятия «исполнительский стиль», употребляющегося в качестве определяющего частного своеобразия исполнительской манеры какого-либо исполнителя, а также использующегося в связи с теоретическим осмыслением исполнительства, от исполнительской установки на стиль, выступающей принципиальной стратегией интерпретативного исполнительского «чтения». Исполнительская установка как принципиальная стратегия задает общий вектор движения исполнительства; понятие «исполнительского стиля» формируется этим вектором и принадлежит к конкретному теоретико-практическому воплощению общего принципа. Установка на стиль, понятая как оптика чтения музыкального произведения и придающая стилю роль глобального денотата музыкального текста для исполнительства XX века, всячески скрывают свою идеологичность, ведь в противном случае стиль окажется коннотатом и утратит возможность претендовать на истинность.

Представляется, что классический музыкальный текст, воспринимаемый через идеологию стиля, оказывается в области «текста-чтения» (Р. Барт). По мнению Барта, задача литературы состоит в том, чтобы вовлечь читателя в активное взаимодействие с текстом, однако,

² Как отметил Й. Хейзинга, «...с точки зрения эстетической кризисный процесс представляется как утрата стиля» [5, с. 346].

вследствие ослабления взаимосвязей между создателем текста и реципиентом современный читатель превращается в пассивного потребителя: «вместо того, чтобы сделать собственную ставку в игре, сполна насладиться чарами означающего, упиться сладострастием письма, он не получает в удел ничего, кроме жалкой свободы принять или отвергнуть текст: чтение оборачивается заурядным референдумом» [1, с. 46]. Потребительские «тексты-чтения» – «то, что можно прочесть, но невозможно написать» [1, с. 46], они – «суть продукты (а не процессы продуцирования)» [1, с. 47]. В сфере музыки – это тексты классических произведений, смыслы которых ограничиваются в сознании интерпретатора идеологией стиля. Барт декларирует необходимость выйти на уровень «текста-письма» противопоставляемому им «тексту-чтению»: «текст-письмо – это мы сами в процессе письма, т. е. ещё до того момента, когда какая-нибудь конкретная система (Идеология, Жанр, Критика) рассечёт, раскроит, прервёт, застопорит движение беспредельного игрового пространства мира (мира как игры), придаст ему пластическую форму, сократит число входов в него, ограничит степень открытости его внутренних лабиринтов, сократит бесконечное множество языков» [1, с. 47]. «Текст-письмо» – это собственно текст произведения, понятый в его смысловой множественности. Чтобы отделить «текст-письмо» от «текста-чтения» необходима, по мнению Барта, ещё одна операция – интерпретация. Исполнительство, безусловно, не ограничено поисками единственного смысла или авторской воли, однако власть произведения, воспринятого сквозь призму историко-стилевой конвенции, стремится к идеологической авторитарности сообщения, преуменьшая многовариантность текста, потенциально связанного множеством смысловых нитей с другими текстами. Исполнитель, стремящийся выйти за пределы «текста-чтения» в восприятии классических произведений, исполнитель, встающий на путь «текста-письма», запускает процесс дезорганизации идеологий и даёт возможность зазвучать голосам, освобождённым от насилия, в результате чего «ничей голос не возвышается, не становится ведущим и не выделяется особо» [6, с. 542].

Коннотативные связи музыкального произведения, образующие бартовский текст, крепко связаны с авторским текстом и сохраняют идентичность произведения, обеспечивая при этом множественность его смыслов. Коннотации в академическом исполнительстве практически никогда не выходят из-под центрирующего влияния автора как творца и своеобразного источника денотата произведения, замыкая генерацию смыслов на замкнутом на себе дискурсе. Эта замкнутость может до некоторой степени расширять границы, выходить за пределы

отдельного произведения и автора, вступать в смысловые связи с эпохой и современниками. Однако коннотация редко отрывается от конкретного текста и текст не выходит на уровень глобальных взаимосвязей с другими текстами в качестве элемента музыки вне рамок времени и стилевых условностей – коннотация не берет на себя роль проводника текста со всем разнообразием культурного пространства, его породившего. В отличие от денотата, подменяемого идеологией стиля, коннотат, не стремясь к истине, тем не менее, оставляет за собой роль охраняющего произведение механизма, через обновление смысла обеспечивающего востребованность его ретрансляции.

В рамках постструктуралистской деконструкции литературного текста, реализованной в работе «S/Z», Р. Барт понимает коннотацию как «связь, соотнесённость, анафору, метку, способную отсылать к иным – предшествующим, последующим или вовсе ей внеположным – контекстам, к другим местам того же самого (или другого) текста» [1, с. 51]. При этом Барт подчеркивает: «важно только не путать коннотацию с ассоциацией идей, отсылающей к системе представлений данного субъекта, тогда как коннотативные корреляции имманентны самому тексту, самим текстам» [1, с. 51]. Данное уточнение оставляет смысловую центрированность в сфере самого текста: по выражению Барта, «коннотация – это способ ассоциирования, осуществляемый текстом-субъектом в границах своей собственной системы» [1, с. 51]. Таким образом, «коннотация открывает доступ к полисемии классического текста, к той ограниченной множественности, которая составляет его основу» [1, с. 51]; границы дискурса произведения при этом остаются незыблемыми.

В музыкальном исполнительстве именно коннотат обеспечивает жизнеспособность бесконечного репродуцирования классических музыкальных текстов. Смысловой «шум» (Р. Барт), появляющийся в исполнении благодаря коннотациям музыкального текста, на первый взгляд, затрудняя коммуникацию истины произведения и слушателя, тем не менее, обеспечивает произведению бесконечное обновление через трансляцию его смыслового множества. Денотат, понятый не в конвенциональном контексте, но в качестве представителя смысловой истины, также играет важную роль в процедуре исполнительской интерпретации. Прежде всего, денотат уравнивает ускользающее ассоциирование коннотата, которое не может в полной мере претендовать на отображение истины произведения, неизменно востребованной в рамках западного дискурса. Денотат претендует на роль «первичности», но, как подчеркивает Барт, «не будучи первичным, денотативный

смысл прикидывается таковым, <...> денотация на поверку оказывается лишь последней из возможных коннотаций» [1, с. 52]. Музыкальный аутентизм, понятый в чистом, денотативном ключе, таким образом, является иллюзией. Однако эта иллюзия истины необходима как рычаг, воздействующий на культуру, придающий смысл ее движениям, ведь логоцентричность западноевропейской культуры делает целеполагание необходимым, даже ключевым фактором ее функционирования. Именно поэтому, отмечает Барт, «обращаясь к классическому тексту, мы непременно должны сохранить денотацию, это древнее, бдительное, лукавое и лицедействующее божество, вменившее себе в обязанность изображать коллективную безгрешность языка» [1, с. 53]. Без этого классический текст рискует распасться на элементы, что для центрирующего смысла западного культурного дискурса может стать парадигмальной катастрофой.

Важную роль, упорядочивающую потенциально возникающую в процессе коннотативного чтения чрезмерную текстовую множественность, играют «коды». Понятие кода «представляет собой сугубо структуралистскую концепцию свода правил или ограничений, обеспечивающих коммуникативное функционирование любой знаковой, в том числе, разумеется, и языковой, системы» [7, с. 164]. Коды выполняют роль инструментария, применяемого для интерпретации воспринимающим текста произведения, который без них оказывается с трудом артикулируемым. «...То, что мы называем здесь Кодом, – это не реестр и не парадигма, которую следует реконструировать любой ценой; код – это перспектива цитации, мираж, сотканный из структур; он откуда-то возникает и куда-то исчезает – вот всё, что о нём известно; порождаемые им единицы <...> это осколки чего-то, что уже было читано, видно, совершено, пережито: код и есть след этого уже. Отсылая к написанному ранее, иначе говоря, к Книге (к книге культуры, жизни, жизни как культуры), он превращает текст в проспект этой Книги» [1, с. 66]. Барт выделяет пять кодов (пять «голосов»), с помощью которых предлагает производить анализ литературных произведений: «Голос Эмпирии (проайретизмы), Голос Личности (семь), Голос Знания (культурные коды), Голос Истины (герменевтизмы) и Голос Символа» [1, с. 67]. Эти коды «образуют своего рода ячеистую сеть, топику, через которую пропускается любой текст (точнее, будучи пропущен через неё, он и становится текстом)» [1, с. 66]. Однако характерно, что Барт не стремится зафиксировать структуру, но «по возможности инициировать процесс структуриации» [1, с. 66].

Тезис Р. Барта о том, что «тональное единство текста зависит исключительно от герменевтического и проайретического кодов, т. е. от характера продвижения к истине и от взаимной согласованности изображённых поступков» [1, с. 77], а «поступательное движение мелодии и движение повествовательной последовательности подчиняется одной и той же принудительной силе» [1, с. 77–78] обозначает определяющую роль этих двух кодов как в литературном, так и в музыкальном тексте. При этом элементы герменевтического и проайретического кодов «выстраиваются в необратимые последовательности» [1, с. 78] и «обладают, пожалуй, теми же тональными свойствами, которые характерны для мелодии и гармонии в классической музыке» [1, с. 77]. Три других кода – семный, культурный и символический – «образованы взаимозаменяемыми элементами, <...> обратимы и не подвластны временным ограничениям» [1, с. 78]. Барт приходит к выводу, что «классический текст в действительности имеет матричное (а не линейное) строение, но при этом в саму матрицу как бы заложен логико-временной вектор» [1, с. 78]. В исполнительстве музыкальный аналог бартовского «кода», обозначенного им как «перспектива цитации, мираж, сотканный из структур» [1, с. 66], может быть применен в качестве инструмента интерпретации в силу принципиальной множественности «чтения» музыкального текста, обусловленной неполнотой нотной записи. Более того, благодаря многовариантности «чтения» текста, исполнитель имеет возможность создавать свое интерпретационное «сито», пропускающее в индивидуальной пропорции элементы, прошедшие через «ячеистую сеть» кодов, в результате чего исполнительство может обрести новые смысловые горизонты. Такое «чтение» музыкального текста, имеющего, как и литературный классический текст, матричное строение, обеспечивает разнообразие бытования музыкального произведения не только в виде индивидуальных решений разных исполнителей, но и в вариантах исполнений одного исполнителя, когда каждое исполнение обладает и рядом константных элементов, и элементов варьирующихся. Применение в исполнительстве инструментов, подобных бартовским «кодам», потенциально способно выявлять смыслы, как правило, остающиеся скрытыми как для исполнителей, так и для слушателей в силу влияния в сфере исполнительства идеологии историко-стилевой конвенции.

Борьба Барта против принципа власти и, в частности, власти «идеологии», выявление скрытых механизмов идеологического процесса ставит своей целью хотя бы частично нивелировать «бессозна-

тельный самообман» [4, с. 10]. Идеология как «коллективно вырабатываемая ценностно-смысловая сетка, помещённая между индивидом и миром и опосредующая его отношение к этому миру» [4, с. 10], препятствует, с одной стороны, объективности познания, а с другой стороны – индивидуализации восприятия. Успех влияния идеологии во многом зависит от незаметности ее воздействия, которая достигается с помощью «натурализации» в качестве «нулевой степени письма» (Р. Барт). В музыкальном исполнительстве XX века оплотом натурализации, скрывающим идеологичность безальтернативности традиций, оказался «стиль». Принятый в качестве конвенции, «стиль» выработал инструментарий воплощения идеологии, сузив границы «нормативных» подходов к музыкальному материалу. Основным инструментом, «ценностно-смысловой сеткой» идеологии выступил аутентизм. Аутентизм и как общий вектор, и как узкое направление исполнительства реализовывал концепцию определенного («стилевого») взгляда на западноевропейскую музыку, вырабатывал оптику интерпретирования музыкального наследия. Успешно реализовавшаяся «натурализация» идеологии стиля, дала институту исполнительства точку опоры, однако, осталась принципиально неполной. Свойственные идеологии «империалистическая» агрессивная претензия на универсальность, принудительный характер воздействия, подавляющий личностное сознание, проявляются в выдвигании к исполнителю нормирующего требования «соответствия стилю». Понимание частных «стиля», при этом, со временем трансформируется, что, однако не меняет ситуацию принципиально.

Генерация таких глобальных идеологий как «стиль» в исполнительстве обеспечивается неизменной метафизической востребованностью «истины». Однако необходимость денатурализации идеологии, обозначенная Бартом по отношению к литературному тексту, в исполнительстве продиктована осознанием важности расширения границ «чтения» музыкального текста исполнителем в новом, не скованном условностями идеологии стиля и любой другой идеологией, качестве без опосредующих и цензурирующих личностное восприятие «ценностно-смысловых сеток». Метафизическое стремление художника к истине, становящееся невольной причиной возникновения идеологий, напротив, должно обуславливать потребность в освобождении от влияния идеологий, дающих лишь иллюзию нахождения твердой точки опоры на пути к познанию истины. Осознание искусственной природы любой конвенции позволит интерпретатору запустить процесс ее денатурализации. Делая свой выбор в пользу неизведанного, исполни-

тель встает на трудный путь бесконечного поиска множественности смыслов текста. Снятие с аутентизма претенциозной роли проводника к «истине», понимание аутентизма не в качестве инструмента постулирования конвенциональной «истины», но как «игрового» метода «чтения», предоставляющего точки опоры вне идеологических конвенций, может лечь в основу разработки нового соответствующего понятийного аппарата. Дальнейшие исследования в этом направлении, формулирование понятий в области исполнительства на базе теории текста открывают новые перспективы для исполнительского «чтения» музыкального текста и послужат основой для разработок альтернативных теоретических моделей исполнительской интерпретации, которые, с одной стороны, могут быть полезны при анализе интерпретативной практики выдающихся исполнителей, не вписывающихся в рамки аутентичной парадигмы восприятия текста, а с другой стороны, наметят пути развития музыкального исполнительства в XXI веке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. S/Z. М.: Академический Проект, 2009. 373 с.
2. Барт Р. Третий смысл. М.: Ad Marginem, 2015. 104 с.
3. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 2016. 192 с.
4. Косиков Г. К. Идеология. Коннотация. Текст // Барт Р. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 8–29.
5. Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс, 1992. 464 с.
6. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
7. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 254 с.

REFERENCES

1. Bart R. S/Z. M.: Akademicheskij Proekt, 2009. 373 s.

2. *Bart R. Tretij smy`sl. M.: Ad Marginem, 2015. 104 s.*
3. *Bart R. Camera lucida. Kommentarij k fotografii. M.: Ad Marginem, 2016. 192 s.*
4. *Kosikov G. K. Ideologiya. Konnotacija. Tekst // Bart R. S/Z. M.: E`ditorial URSS, 2001. S. 8–29.*
5. *Xyozinga J. Homo ludens. V teni zavtrashnego dnya. M.: Progress, 1992. 464 s.*
6. *Bart R. Izbranny`e raboty`: Semiotika. Poe`tika. M.: Progress, 1989. 616 s.*
7. *Il`in I. P. Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm. M.: Intrada, 1996. 254 s.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Тимофеев (Мазиков) А. А. — канд. искусствоведения, almazikov@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Timofeev (Mazikov) A. A. — Cand. Sci. (Arts), almazikov@yandex.ru