

УДК 793

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА: ПОИСК ОПОРЫ

*Соколов-Каминский А. А.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена судьбе балетной критики в цифровую эпоху. В ситуации, когда слово, бывшее основой цивилизации, дискредитировало себя, переход от аграрной эры к индустриальной привел к ломке всей системы ценностей. Эпоха перемен подвергает многие незыблемые прежде каноны сомнению, а то и пересмотру. Автор статьи выделяет два рода литературы о балете: первый — балетная критика, где главенствует танец и ему всё подчинено, во втором — главным становится пишущий о балете, а танец является отправной точкой размышлений. Выводом из анализа становится то, что кардинальные проблемы балетоведения, с которыми сталкивается балетный критик, — это прежде всего понимание того, что такое танец и где его границы; как соотносятся в хореографическом искусстве танец и музыка; как сохранить классическое наследие.

Ключевые слова: балетная критика, цифровая эпоха, классический танец, балет, критик, В. М. Красовская, А. Л. Вольнский.

BALLET CRITICISM: SUPPORT SEARCHING

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the fate of ballet criticism in the digital age. In a situation where the word, which was the basis of civilization, discredited itself, the transition from the agrarian to the industrial era led to a breakdown of the entire value system. The era of changes has cast doubt on many of the previously unshakable canons, if not revision. The author of the article distinguishes two kinds of literature on ballet: the first is ballet criticism, where dance dominates and everything is subordinated to it, in the second, the main writer becomes the one who writes about ballet, and dance is the starting point of reflection. The conclusion from the analysis is that the cardinal problems of ballet studies that the ballet critic faces are, first of all, understanding what dance is and where its boundaries are; how dance and music relate in the art of choreography; how to preserve the classic heritage.

Keywords: ballet criticism, digital age, classical dance, ballet, critic, V. M. Krasovskaya, A. L. Volynsky.

Мы живем в эпоху перемен — существенных, кардинальных. Это чувствуют все. Смелчаки готовы признать, что наш виток цивилизации исчерпал себя. Может, это и есть конец света? Не в буквальном, а в аллегорическом смысле. Конец как начало нового, другого, отличного от того, с чем свыклись. А пока мы, очень может быть, этого нового не понимаем, не видим. И боимся.

На наших глазах постиндустриальная эра обернулась цифровой. Общение с техникой — телевизором, компьютером, телефоном — заслонило остальное. Изменился не только быт, но и основы нашего бытия. Человек стал другим. Похоже, возник разрыв поколений. Не востребовано многое из нажитого цивилизацией. Потребности духовные вытеснены гонкой за комфортом, бытовым удобством (западная модель мира). Искусство подлинное, не массовое — на обочине. Оно всё менее востребовано, уступает место развлечению.

Человеческие отношения поражены практицизмом, примитивной выгодой, банальной корыстью. Они из сопутствующего стали главным. Расшатаны жизненные устои: эмоциональные, нравственные и, шире, духовные. Вся культура, выросшая на приоритете слова, переживает жесточайший кризис.

Слово, основа цивилизации, дискредитировало себя. Переход от аграрной эры к индустриальной привел к ломке всей системы ценностей. Великая, может быть непонятая нами в полной мере мудрость: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог», многозначная, широко толкуемая, представляет Слово в богатстве смыслов — как великое таинство, высший смысл, разумение бытия.

Но и в узком смысле слово, фундамент вербальной культуры, из носителя истины стало орудием обмана, средством одурачивания человечества. Это открыл, ослепив меня прозрением, театровед вселенских масштабов, один из основоположников отечественного театроведения и балетоведения, А. А. Гвоздев [1]. А ведь поиск истины для всех нас жизненно необходим как внутренний стержень, как высшая цель.

Так что же это — великая ломка, сшибка несовместимого, крах? Или муки рождения нового, неведанного, имеющего будущее?

Пугающая картина. Так ли это? И как соотносится эта воображаемая обреченность с реальностью? Не хочется такому впечатлению подчиниться. Время, уверен, всё расставит по своим местам.

Вернемся к вещам более простым, обыденным, но не менее важным: опустимся из высей мудрствования на землю. Эпоха перемен подвергает многие незыблемые прежде каноны сомнению, а то и пересмотру. Возникает необхо-

димось вернуться к основе основ, к понятиям фундаментальным.

Озабоченностью пронизано интереснейшее обсуждение проблем искусствоведения в Минске в 2012 году Там 28 мая в Белорусской государственной академии искусств состоялась встреча искусствоведов, критиков, педагогов; ее объявили как «Международный научно-методологический семинар» и озаглавили: «Искусствоведение как наука: Pro & Contra». Так же назывался основной доклад, сделанный Н. А. Агафоновой, научным сотрудником Института искусствоведения, этнографии и фольклора Национальной академии наук Беларуси. Собравшиеся были единомышленны, ссылались и на «ведущих ученых старшего поколения», убеждали — все «говорят о кризисе научной сферы изучения искусства». Докладчик цитировала авторитетнейшего М. С. Кагана, говорившего что «наука об искусстве пока вообще не возникла» [3].

Заинтересованность белорусов в судьбах искусствоведения мне близка. А вот с частью заявленного там не могу согласиться. Вот главное расхождение — трактовка, что такое критика. Докладчик предлагает различать догматическую критику, импрессионистскую и «новую». Не будем вдаваться в обсуждение предложенной классификации: важно другое — всю художественную критику Агафонова относит к журналистике. И тут же сама себе противоречит: признает догматическую критику и «новую» принадлежащими искусствоведению, значит, вовсе не журналистикой.

Убедительной мне представляется позиция прозорливого театроведа, художника по сути, главного редактора «Петербургского театрального журнала» Марины Дмитриевской [4]. В трактовке критики наши взгляды абсолютно совпадают. Это прежде всего ЛИТЕРАТУРА. Особый ее раздел. Предмет здесь — явление театрального искусства, материал — собственные, весьма субъективные впечатления от него, средство — емкое, напоенное энергетикой интересующего объекта слово.

Балетная критика на это сориентирована творчеством самых одаренных мастеров. Путь пройден трудный, длительный, мучительный, но он до сих пор до конца не осознан.

Путаница тут восторжествовала изначально. Она устойчиво поддерживается десятилетиями, освящена крупнейшими авторитетами. Вот нужный, полезный, очень ценный труд добросовестного историка О. Петрова. Простим исследователю лукавство: он не сообщил, что обработал не всю периодику интересующих его лет, а лишь доступную ему часть. Его двухтомник посвящен балетной критике в России от второй половины XVIII до конца XIX века [5; 6] (второй том — только Петербургу). Балетная критика, значит, уже тогда существовала? Обратитесь к текстам, приведенным Петровым к знаковым спектаклям: «Сильфиде», «Жизели», «Баядерке», «Лебединому озеру», «Спящей красавице», любым другим. Пересказано либретто, немного

о сценографии и костюмах, скупы обронены ничего не значащие слова, обычно, штампы о хореографии и исполнителях. Значит ли это, что любой текст о балете является балетной критикой?! Конечно, нет!

Никто не написал о балете лучше, чем А. С. Пушкин в «Евгении Онегине»:

*Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.*

А ведь балетным критиком Пушкина никто не считает! И не только потому, что высказывания о балете у него редки. Значит, чего-то в этих гениальных строчках нет. Чего? Анализа!

Балетная критика зиждется на трех китах:

– *особом внутреннем слухе* на танец, когда тот воспринимается не только эмоционально окрашенным пространственным перемещением с элементами гимнастики и акробатики, а как явление духовной жизни;

– *описании* самого танца, фиксирующем и его фактуру, и главное — образную суть;

– *анализе* структуры, элементов, существа.

В так называемой балетной критике начальной поры элементы описания могли присутствовать (и у Пушкина они есть), анализ — никогда. Эти тексты о балете — преддверие профессиональной балетной критики, подступы к ней, подготовка почвы для ее возникновения. Если уж непременно хочется называть по привычке критикой то, что ею не является, надо каждый раз оговаривать: речь идет о непрофессиональной, любительской, балетоманской критике — как бы критике. Странно, но такая фундаментальная и вроде бы безусловная мысль никак не может утвердиться. Написанное о балете распадается на две, принципиально разные части: наблюдение (этап просвещенных балетоманов) и исследование (профессиональная балетная критика).

Об особенностях высказываний о московском балете начала XX века убедительно рассказано в труде современного исследователя Н. А. Коршуновой [7]. Там мои размышления подтверждены молодым коллегой.

Чуть подробнее об этих весьма непростых вещах. Балет видят, полноценно воспринимают его как искусство далеко не все — избранные (как страшно

это произнести!). Но ведь так и с музыкой, и поэзией, и живописью, и другими искусствами. Звуки слышат все, а музыку — нет! Требуется какая-то специфическая одаренность, особый слух на данный художественный материал, и особый центр в нашем мозгу для этого уникального слуха. Если он есть, то его можно настраивать, совершенствовать, оттачивать. Так и происходит на протяжении жизни балетного критика: на основе его собственного опыта и опыта других, который он постигает в профессиональном общении.

Это я понял очень поздно, спустя десятилетия после начала профессиональной деятельности. Понял вдруг, в одночасье. Читаю любимого московского автора, очень талантливого, замечательного; его характеристики исполнителя: но ведь это ровно наоборот тому, что есть на самом деле! Значит, он просто реалий танца не видит!

Страшное открытие. А затем я обнаружил, что среди пишущих о балете, включая признанных авторитетов, не все воспринимают его как особое, самостоятельное, весьма специфическое искусство. Не у всех есть этот уникальный глаз. Родилась идея: есть особый род письма о балете, кроме балетной критики, — он имеет право на жизнь. Там не танец главное (независимо от намерений автора).

Вот А. Л. Вольтинский: философ от изобразительного искусства. Эрудит, жаждет проникнуть в тайны классического танца. И открывает в танце особый, потаенный смысл, сокрытый от взгляда суетного, обыденного. Занят поэтикой классического танца, поиском там высших тайн. И преуспел в этих мудрствованиях. Тут и растительная природа женского танца, и героический посыл мужского, и многое другое. Для него танец — удобный материал для фантазий: пишущий о танце существует на значительном удалении от предмета, не погружается в него, сохраняет восхищенную дистанцию дилетанта. Это дает известное преимущество: свободу субъективизму, не проникновению вглубь, а полету над материалом. Здесь царит интуиция. Увы, она нередко подводит, даже талантливых людей.

Таким образом, существует два рода литературы о балете. Первый: здесь главенствует танец, ему всё подчинено, он главный в дуэте «спектакль — критик». Это — балетная критика. Второй: главным становится пишущий о балете, а танец — отправная точка для его нередко очень изобретательных размышлений, даже фантазий. Эту литературу о балете я назвал для себя «фантазейной». Родоначалник ее — Вольтинский, талантливый продолжатель — Вадим Моисеевич Гаевский. Оба будоражат своей щедрой фантазией нашу, зовут о танце свободно размышлять. Наряду с поразительно тонкими и пронзительно точными вещами в их работах соседствует ошибочное, даже нелепое.

А вот в творчестве моего друга Александра Павловича Демидова, на опре-

деленном этапе ставшего законодателем мод в критике вообще (он с успехом писал и о драматическом театре, и даже о футболе, возглавлял, ни много ни мало, целое десятилетие отдел критики в журнале «Театр») уживаются рядом оба рода литературы о балете. Формально и он, и я — ученики великой Веры Михайловны Красовской (учились у нее в аспирантуре). Но Саша никогда не считал себя ее учеником: объявлял своим учителем Гаевского, у которого не учился вовсе. Сама манера письма этого мастера, масштабная, провокационная, смелая по полету фантазии, была ему очень близка и непременно восхищала. Парадоксально, но именно его кумир Гаевский стал одной из причин краха блистательной карьеры успешного коллеги. Но это — другая, отдельная тема.

Демидов в этом впечатляющем триумвирате рядом с Волынским и Гаевским занимает особое место и отличается от других точностью этого, специфически балетного, глаза, чуткостью к пластическому материалу, редкостью, обычно не изменяющей ему интуицией.

Взаимоотношения критика и отсматриваемого материала чрезвычайно сложны и до сих пор вразумительно не осмыслены. Один и тот же пластический материал воспринимается разными критиками по-своему, всегда по-разному. Это зависит от опыта, образованности, вкуса, количества увиденного, эстетических предпочтений, настроения, наконец. Фольклорист тут сказал бы: надо найти инвариант. Искусствоведение этим пренебрегает.

Разные мнения разных критиков могут пересекаться и в чем-то совпадать, могут различаться кардинально и даже спорить. Главное не это. Суть в том, как соотносятся увиденное и пишущий.

Пишущий, естественно, в конечном тексте всегда присутствует. Созданный им текст вобрал в себя и впечатление от спектакля, и своеобразие того, кто это явление хореографического искусства воспринимал. Иными словами, продукт критической деятельности является памятником и самому явлению искусства, и автору, о том написавшему.

Автор при том может скромно оставаться в тени, довольствуясь полученным от увиденного наслаждением, или негодовать, обличать, умиляясь собственной смелости — особенно если речь идет о фигурах значительных (современные формы псевдо-критики, а на деле скандальной журналистики, — детище «желтой прессы»).

Но есть и другой вариант. Пишущий о танце — самодовлеюще значащая фигура; явно художественная натура, нередко с задатками творца, не только в данной области. В итоге — в статье, в конечном результате его деятельности — его самого может оказаться много, слишком много. Впечатления от искусства тогда отступают на второй план, а то и транспонируются в соответствии с волей и вкусом генеральной тут фигуры, критика.

Этот вид критики имеет право на существование. Более того, он дополняет привычную, ортодоксальную; расширяет ее границы, предлагает всматриваться в объект искусства снова и снова, проверяя себя, сверяя свои ощущения с теми, кто тут так вольно шалит. Просто надо эти два вида различать, не выдавать одно за другое. Критика второго рода очень активна. Еще бы!. Она дает автору самоутвердиться. Эта «фантазейная», по моему определению, критика обычно претендует на то, чтобы быть наукой. Вот тут-то и нужна осторожность!

Итак, критик должен в слове передать свое впечатление от танца и его образную суть. А возможно ли это? Ведь принято считать, что танец и музыка начинаются там, где кончаются возможности слова. Значит, задача невыполнима? Тут кардинальное противоречие, главный интерес профессии, ее проклятие и — да, да — счастье! Это делает критику творчеством, обрекает быть литературой.

Критик не только всматривается, но и вслушивается, порою подсознательно, в биение пульса художественного явления в поисках внутреннего ритма и даже интонации. Такое дано не всем, и даже счастливым удаётся не часто. Но это — идеал.

Задача критика — увидеть в интересующем явлении существенное и особенное, то, что связывает с подобным и что от остального отличает; понять душу созданного хореографом и артистом, уловить главное и нюансы, а потом искать, как это передать в слове.

Рождается литературное произведение. Оно развивается по своим законам. Этот художественный мир вторичный. Он сопрягается с первичным, сценическим, передает особенности, существенные черты пластики и ее исполнения. Тут многое определяет точность в выборе сравнения, метафоры, ассоциации, аналога, емкого, несущего смысл прилагательного. Литература вступает в свои права. Слово делает невозможное: созданный его средствами художественный мир, его образность по-своему воплощает образность мира пластики, помогает проникнуть в его тайны.

Сложнейшая проблема — описать танец, дать о нем представление читателю, сохранить тем самым его для истории. Представление это будет авторским, у каждого критика свое. Проще, если произведение сюжетное: там есть от чего оттолкнуться. Программность сложности нагнетает. А если предметом анализа становится собственно танец, «чистый танец», тут возникает нагромождение проблем, нередко трудноразрешимых.

Нужно понять общее эмоциональное состояние этого фрагмента, и тут опора, конечно, прежде всего, — музыка. Закономерности взаимоотношения пластики и музыки, весьма непростые, мы рассмотрим отдельно. Но общее соответствие, несомненно, существует. Меняется ли это эмоциональное со-

стояние в пределах фрагмента или остается постоянным? Если меняется, то в каких пределах, и какие этапы его преобразования можно отметить? Надо понять, какими движенческими средствами это воплощено. И так далее.

К сожалению, следует признать, что общая методика описания танца до сих пор не выработана: каждый исследователь изобретает ее для себя заново; обычно ищет, в каждом конкретном случае сообразуясь с особенностями материала.

Наконец, важнейшая составляющая балетной критики — анализ. Он начинается сразу, с началом просмотра, и протекает подсознательно. Увиденное непрерывно соотносится со всем тем, что знакомо по предыдущему опыту (чем этот опыт богаче, тем обильней и внятней будут результаты этих подсознательных сопоставлений).

Следует понять, какое место выделенный объект занимает в сценическом действии; каково его предназначение, функции, образная суть. Анализ начнем с музыкального материала: эмоционального содержания, размера, темпа, динамики, инструментовки, того как они меняются по ходу номера. Обязательно обнаружить структуру! Это важнейшая, всегда весьма содержательная вещь. Надо понять, как и какие выразительные возможности танца помогают реализовать образ.

Мастерство здесь обычно совершенствуется (по крайней мере, в учебном процессе) при обращении к таким образцам как вариация, монолог, структурная форма классического танца: па-де-де, па-де-труа, па-де-катр (и т. д., по количеству участников); гран-па, па-д-аксьон.

Вариации, содержательность которых конкретна и осязаема, в классическом балете редки. Тем интереснее обратиться к одной из них, гениальной. Это вариация Одетты во второй картине «Лебединого озера» Л. Иванова (ее еще называют «белой вариацией»). Одна из труднейших в классическом репертуаре и, увы, едва ли не самая невыигрышная! Мало кому здесь удастся заслужить благодарные аплодисменты. И уж точно не для концертного исполнения!

Вариация элегическая, грустная; похожа на глубокое раздумье. Это характеристика героини, приоткрывающая ее внутренний мир. А там с появлением принца затеплилась искра надежды. И вот она разгорается.

Музыка вариации (6/8, ми мажор) двухчастна. Первая часть в спокойном, умеренном темпе (*Moderato assai*). Певучую тему ведут струнные. Во второй части темп значительно ускоряется (*Molto più mosso*), появляются утверждение и динамика, обогащается состав инструментов.

В танцевальном воплощении вариация трехчастна: первая, в музыке, часть делится пополам. Тематический материал, повторенный дважды, затем излагается обогащенным: в хореографии тут вводятся новые движения, идет разработка темы взлета.

Начало — не то вздохи, не то всхлипы. Сникшая фигура распрямляется, вся устремляется ввысь, а потом опадает, словно что-то гнетет и тянет к земле. Желание распрямиться, вздохнуть полной грудью становится основным. Тяга ввысь определенно намечена; пробивается желание взлететь (но оно не стало пока основным). Зато этот посыл поддерживается далее. Тяга вверх, в воздух, желание оторваться от земли чувствуются и в замираниях на пальцах в позе арабеска. Арабеск возникает размытым, в повороте. Мелькнул — и растворился. А затем вздохи-всхлипы настойчиво повторяются. Тема отрыва от земли утверждается (первая часть вариации).

Энергия жизни набирает силу. Рождается, наконец, взлет: прыжки, устремление в воздух. Их смягчает, уравнивает завершение фразы: таяние, растворение в плie. Арабеск тут возникает снова, утверждается содержательно: это знак полета. Повтор закрепляет новое качество как достигнутое — этап пробуждения от чар и заколдованности (вторая часть вариации).

Процесс высвобождения из небытия достигает апогея. Динамика растет; воплощена уже энергичными вращениями. Они оттенены биением рук-крыльев, зовущих в просторы и дали (третья часть вариации).

Финал — утверждающая точка. Тут — восклицание: героиня замирает в позе взмывающего ввысь арабеска на пальцах, фиксирует ее. Тема взлета прочерчена здесь убедительно, отчетливо, предельно музыкально. Прочсть эту вариацию верно — значит получить ключ к пониманию спектакля, прежде всего — к трактовке Л. Иванова.

Поражает глухота к смыслу этой вариации зарубежных исполнителей: фиксировать позу арабеска на пальцах трудно, они заменили ее удобной (распластываются на полу, как в начале адажио). Перечеркивают так тему взлета. Некоторые наши исполнители подобострастно перенимают ошибки зарубежных коллег.

«Лебединая картина», откровение «симфонического танца», отчетливо обретает психологическую глубину и связана тем с искусством XX века. В этом Л. Иванов опередил другого гения, М. Петипа, оставшегося все-таки в веке XIX.

«Белая вариация» — смысловая кульминация «лебединой картины». Танцы лебедей образуют структурную форму па-д-аксьон: здесь есть выход, адажио, вариации героини, а также «больших» и «маленьких лебедей», кода.

В Выходе происходит главное событие — встреча Одетты с Принцем. Именно она определяет тональность всей этой картины, решающей в драматургии шедевра. В Адажио начинается пробуждение героини, которое по ходу набирает силу. В финале его — полувопрос; нет окончательного ответа. Его дает «белая вариация» и окончательно закрепляет Кода.

Общая тональность картины лебедей — элегическая. Тут побеждает со-

зерцательность, утверждается мечта о свободе, ожидание любви, готовность к счастью. Так в хореографии лебедей и поддержано это сценографически, действием: наступает утро, восходит солнце. Одетта, поддерживаемая Принцем, возносится и парит над всеми. Выхода в трагедию тут нет.

Анализ вариации ведет к пониманию смысла «лебединой картины», которая, в свою очередь, определяет тональность всего спектакля. В итоге появляется возможность решить, наконец, каким должен быть финал спектакля: трагическим, как у Чайковского, или благополучным, ему вопреки. Сколько здесь сломано копий! Сколько выдающихся художников в споре участвовало! Об этом — в следующих статьях.

Кардинальные проблемы балетоведения, по моему разумению, с которыми балетный критик сталкивается и должен обрести там свою позицию, связаны с пониманием, что такое танец и где его границы; как соотносятся в хореографическом искусстве танец и музыка; как сохранить классическое наследие. Попробуем разобраться и в этом...

ЛИТЕРАТУРА

1. Соколов-Каминский А. А. А. Гвоздев и начало советского балетоведения // Временник Zubovskogo instituta. 2019. № 2. С. 91–98.
2. Каган М. С. Художественная критика и научное изучение искусства // Искусствознание и художественная критика: избранные статьи. СПб.: Петрополис, 2001. С. 105–129.
3. Дмитриевская М. О природе театральной критики // Петербургский театральный журнал. 2012. № 1 (67). С. 13.
4. Петров О. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. М.: Искусство, 1982. 320 с.
5. Петров О. Русская балетная критика второй половины XIX века. Петербург. Екатеринбург: Сфера, 1995. 416 с.
6. Балетоманы / Коршунова Н. А. Мысль о танце. Критика и московский балет начала XX века. СПб.: Реноме, 2019. С. 59–67.

REFERENCES

1. Sokolov-Kaminskij A. A. A. Gvozdev i nachalo sovetskogo baletovedeniya // Vremennik Zubovskogo instituta. 2019. № 2. S. 91–98.
2. Kagan M. S. Xudozhestvennaya kritika i nauchnoe izuchenie iskusstva // Iskusstvovoznanie i xudozhestvennaya kritika: izbranny`e stat`i. SPb.: Petropolis, 2001. S. 105–129.
3. Dmitrevskaya M. O prirode teatral`noj kritiki // Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal.

2012. № 1 (67). S. 13.

4. *Petrov O.* Russkaya baletnaya kritika koncza XVIII – pervoj poloviny` XIX veka. M.: Iskusstvo, 1982. 320 s.
5. *Petrov O.* Russkaya baletnaya kritika vtoroj poloviny` XIX veka. Peterburg. Ekaterinburg: Sfera, 1995. 416 s.
6. Baletomany` / Korshunova N. A. My`sl` o tance. Kritika i moskovskij balet nachala XX veka. SPb.: Renome, 2019. S. 59–67.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Соколов-Каминский А. А. — канд. искусствоведения; sokolovkaminsky@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sokolov-Kaminskiy A. A. — Cand. Sci. (Arts); sokolovkaminsky@gmail.com