

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ: ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТА И СМЫСЛОВОГО ИНВАРИАНТА

*Зенкин К. В.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,  
ул. Большая Никитская, д. 13/6, Москва, 125009, Россия.

Факт множественности интерпретаций музыкальных текстов и, как следствие, наличие различных способов интонирования одного и того же текста (иными словами, его смысловое варьирование) ставит вопрос о границах смысла конкретного текста. Предположение об отсутствии таких границ было бы равнозначным признанию возможности бесконечных, неограниченных смысловых модификаций текста, что означало бы равное допущение любых смыслов — то есть, в конечном счете, его бессмысленность. Цель работы — попытка обнаружения констант, смысловых инвариантов музыкального-художественного (звукового) текста.

На материале европейской музыки различных исторических эпох выделяются различные условия существования и сохранения музыкальных текстов: а) условия устной традиции, б) письменной традиции, еще не пришедшей к полной фиксации звуковысотной и ритмической сторон музыкального текста (до XIX века), в) письменной традиции в ее максимально полном раскрытии, не допускающем дополнений нотного текста со стороны исполнителей (XIX и XX веков).

Широкий охват материала предполагает применение сравнительно-исторического метода. В вопросах музыкального смыслопорождения наиболее целесообразно было обратиться к феноменолого-диалектическому методу, утвержденному А. Ф. Лосевым. Производится разделение понятий текстового (в том числе нотного) и смыслового инвариантов музыкального произведения.

Выводы, содержащие новые положения: а) в качестве смыслового инварианта произведения видится звуковой образ (модель), имеющий жанрово-стилевую природу и определяющий все возможные способы интонирования при непрерывности устной исполнительской традиции; б) в музыке развитой письменной традиции расширение диапазона интерпретаций обусловлено сложным сплетением различных и даже контрастных жанровых моделей в нотном тексте, которые, тем не менее, определяли направления (векторы) смыслов, препятствуя переходу в «дурную бесконечность»; в) в новом контексте представлено определение музыкального произведе-

ния, данное А. Ф. Лосевым.

**Ключевые слова:** музыкальное произведение, звуковой текст, нотный текст, текстовый инвариант, смысловой инвариант, интонация, интерпретация.

## MUSICAL COMPOSITION: PROBLEMS OF THE TEXT AND SEMANTIC INVARIANT

*Zenkin K. V.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 13/6, Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russian Federation.

The possibility to interpret musical compositions in multiple ways and, as a consequence, the existence of different ways of intoning (pronounce) the same composition (in other words, its semantic varying) raises the question of the limits of meaning of the given composition. There are various conditions of the existence of musical compositions: a) the conditions of the oral tradition, b) of the written one, in which the recording of the pitch and rhythmic aspects of a musical composition in their entirety has not yet been established, c) of the written tradition in full effect, not allowing additions to a composition by performers, d) of the written tradition, which reflected the musical realities of the 20th century.

The wide coverage of the material assumes the use of the comparative historical method. In issues of generating of the musical meaning, it was most expedient to turn to the phenomenological-dialectical method. The author segregates the concepts of a textual and semantic invariants of a musical composition.

Conclusions, which contain new provisions: a) as a semantic invariant of a composition is understood a sound image (model), which has a genre-style nature and determines all possible ways of intoning with the continuity of the oral performing tradition; b) in the music of the developed written tradition, the expansion of the range of interpretations is determined by the complex interweaving of various and even opposite genre models in a score, which, nevertheless, shaped the directions (vectors) of meanings, preventing the transition to “bad infinity.” (Refs. 15)

**Keywords:** musical composition, sound text, musical notation, text invariant, semantic invariant, intonation, interpretation.

*Постановка проблемы. Музыкальный текст и музыкальный смысл*

Понятия музыкального текста и музыкального смысла требуют комментариев. Мы, воспитанные европейской нотопечатной культурой нотного времени, можем вообразить, по аналогии с литературными произведениями, что нотный текст — это и есть музыкальный — *художественный* текст. Но нотный текст интонируется по-разному — значит, один и тот же нотный текст выражает разные смыслы? Вслед за М. Г. Арановским приходится признать, что музыкальный, *звуковой* текст есть именно то, что звучит в данный конкретный момент [1] — неуловимое и преходящее, а его инвариант (текстовый инвариант) — не что иное, как *образ* звучания, хранящийся в памяти людей.

Не менее сложен вопрос о музыкальном смысле, который мы понимаем как само звучание во всей его полноте (вместе с теми коннотациями, музыкальными и внемузыкальными, которые оно порождает). Как известно, знаки музыкального текста не несут какого-то определенного содержания. Случаи, когда означаемое музыкального знака вполне конкретно (звукоизобразительность или закрепившаяся по тем или иным причинам символика), сравнительно редки и на фоне всего массива музыки представляют исключение.

Таким образом, одна неопределенность (музыкальный текст) несет в себе и выражает другую неопределенность — музыкальный смысл. Этот вывод, резко отделяя музыку от всех вербальных языков, соответствует как раз той неуловимости, которая составляет суть любого искусства, а в музыке выражается наиболее непосредственно и предельно. К примеру, говоря о неопределенности и смысловой подвижности, «меонизации» не только художественной формы, но и ее первообраза, А. Ф. Лосев пишет: «Художественная форма есть творчески и энергично становящийся (ставший) первообраз себя самой» [2, с. 82]. Но тогда со всей остротой встает вопрос о смысле именно музыкального произведения — не о конкретном смысле конкретного произведения, а о возможности такого смысла вообще, о его константах, инвариантах и границах. Иными словами, что гарантирует смысловую устойчивость, хотя бы относительную, в такой неуловимости, как музыкальная стихия?

*Музыкальный текст в условиях устной и невенно-письменной традиции*

В многочисленных устных музыкальных традициях текстовый инвариант содержится в коллективном сознании. Понятия произведения и автора отсутствуют, а значит, и вопрос о тексто-смысловой инвариантности не представляется актуальным, во всяком случае, такая инвариантность не является целью, а представляет собой результат каких-либо внешних условий, например, постоянства ритуала. Такого рода постоянство формирует стилевые и жанровые модели (инварианты), которые ложатся в основу живой прак-

тики. В сущности, в устных традициях образ звукового текста — это и есть инвариантно-смысловая модель воспроизводимой музыки. Текст не запоминается в отрыве от манеры его исполнения: интонация еще не схематизирована, выступает в своей непосредственной целостности. Звуковысотно-ритмический «костяк» не отделен от произнесения, абстрагирования отдельных сторон интонации (ритма, ладо-мелодических оборотов и т. д.) также еще не происходит.

В условиях фольклорного и, шире, докомпозиторского музицирования задача как-то интерпретировать данный звуковой первообраз как таковая не встает. Проблема интерпретации может появляться на достаточно развитой стадии устного профессионализма [3]. Но и тогда речь идет, по видимому, не столько об особенностях произнесения — интонирования (трактовки), сколько об особом мастерстве выстраивания (достраивания — импровизации) звукового инварианта до развитого виртуозного текста — например, в макамно-мугамных традициях, исполнениях раг или кюев. Индивидуальность и вообще возможность ее выделения на фоне традиции проявлялась прежде всего как особая степень мастерства импровизации по данным моделям. Проявление же индивидуальности в церковном пении и вообще в ритуальных музыкальных жанрах различных народов и конфессий, конечно, по понятным причинам, не рассматривалось как специальная задача. Наоборот, сам пафос богослужебного музыкального сопровождения — в поддержании традиции как вечной установленной ценности. Невменная нотация мало что вносит нового по сравнению с бесписьменной традицией, кроме того, что она закрепляет, как бы «канонизирует» певческие модели. Но, как известно, такая система записи — некое подобие завязывания узелков «на память», и вне живой устной традиции и специального обучения в ее рамках прочесть и адекватно проинтонировать записанную невмами музыку невозможно.

Сказанное, однако, не означает, что исходные интонационные модели (будь то в григорианском, знаменном пении, фольклоре, импровизационной инструментальной музыке и т. д.) произносились одинаково. Множество факторов оказывало влияние на особенности звучания одного и того же напева или наигрыша: тембр голоса певца (исполнителя), его темперамент, особенности инструмента, местные, региональные особенности и т. д. Богатый материал в этом отношении дает фольклористика, аккумулирующая сведения о специфике музыкальных текстов и их исполнения в различных географических зонах. Так, песня «Нар Агаджи» («Гранатовое дерево») существует во множестве вариантов в Туркменистане, Узбекистане, Таджикистане и на Кавказе [4]. Меняться может даже жанр устного текста, что свидетельствует о его образно-смысловой открытости [5].

Подведем итоги по рассмотренным традициям:

- текстовый инвариант в большинстве случаев представляет собой только основу, «скелет» для импровизации;
- звуковой текст создается как сиюминутный результат импровизации по моделям;
- характер интонирования в разных традициях имеет разные диапазоны варьирования. Вероятно, церковное пение допускает меньше отклонений от «нормы», тогда как в фольклоре он может варьироваться в очень широких пределах, если не беспредельно. Впрочем, ввиду несформированности в данных традициях понятия произведения, *опуса*, осмысление (рефлексия) существующих текстовых констант, равно как и интерпретация текстов, не возникают как специальные проблемы. При этом ритуальная, религиозная музыка всегда больше связана с ориентацией на некий образец, «канон».

*Музыкальный текст нотно-письменной традиции в условиях отсутствия исполнительской специализации*

Нотолинейная нотация имела долгую, богатую историю, отразившую все важнейшие вехи и «повороты» европейской музыкальной культуры последнего тысячелетия. Музыка для сольного исполнения (вокал, орган, клавесин и т. п.) записывалась не полностью — это касалось не только расшифровки цифрованного баса и орнаментики, но и необходимости импровизации [6]. Даже в хоровые и оркестровые партитуры раннего барокко [7] предполагали свободу и вариантность прочтения, причем, нередко в силу элементарных «технических» условий, как, например, различия строя, настройки и т. п. Собственно, нотолинейная нотация была вызвана потребностью в индивидуализации музыкальных текстов, с одной стороны, а с другой — их же консервации. И то, и другое отражает формирование авторского произведения, *опуса* в европейской музыкальной культуре эпохи Возрождения.

Нотная запись позволила существенно ускорить дальнейшее развитие культуры *опуса* как неповторимой смысловой и структурной целостности. Но почему нотная запись не фиксировала все детали звукового текста? Ответ прост и хорошо известен: во-первых, композиторы, как правило, сами исполняли свои произведения или руководили их исполнением; во-вторых, произведения в подавляющем большинстве случаев пока еще не создавались для потомков, а всего лишь для (возможно, разового) исполнения здесь и сейчас (даже И. С. Бах был в таком положении). Таким образом, развитая нотная культура XVII–XVIII веков не отменяла того факта, что традиция фактически остается существовать в условиях устного распространения. Нотная же запись как бы дублировала эту живую устную традицию, давая ей возможность быстро обогащаться и эволюционировать.

Посмотрим, чем данная фаза отличается от предыдущей («устной» и «не-вменно-письменной»):

– текстовый инвариант также представляет собой основу, «скелет» для импровизации [8]. Но теперь он материализуется в нотно-линейной записи. Дает ли это основания предположить, что нотная запись — это и есть тот самый текстовый инвариант? Да, плюс некие «усредненные» интонационные инварианты произнесения: кроме письменного инварианта, есть и «неписанный», хранящийся и доносимый устной традицией;

– звуковой текст создается как сиюминутный результат импровизации на основе нотного текста;

– понятие произведения (опуса) предполагает индивидуальное конструирование текста на основе предзаданных моделей — «первичных комплексов» [9], составляющих «интонационный словарь эпохи» [10]. Индивидуальный текст уже не тождествен какой-либо модели или их закрепленной последовательности, но в то же время строится как комбинация таких моделей и игра с ними. Таким образом, ощущение стиля как системы моделей — целостно-смысловых инвариантов — отделяется от конкретных текстов, что и дает возможность создавать новые тексты в рамках тех или иных стилей;

– грамматические инварианты (ритмические фигуры, ладово-мелодические обороты) абстрагируются от целостно-смысловых и существуют как бы независимо, наподобие элементов «языка»;

– характер интонирования теоретически может иметь довольно большой диапазон, что, впрочем, не так часто могло реализоваться на практике: ведь, как правило, произведение исполнялось либо самим автором, либо при его присутствии и участии. Поэтому о смысловом инварианте речь еще, как правило, не идет, и об интерпретации говорить не приходится. Только если нотный текст попадал в контекст иных традиций (в пространстве и/или времени), он мог подвергнуться очень значительным искажениям (впрочем, это уже проблема не столько интерпретации, сколько адекватного прочтения — поиска смыслового инварианта — при нарушении непрерывности устной исполнительской традиции. Красноречивым примером этого послужила хорошо известная судьба музыки барокко и прежде всего — И. С. Баха в XIX–XX веках.

### *Музыкальный текст на вершине нотно-письменной традиции*

Развивая открытия Бетховена, романтическая эпоха по-новому осмыслила феномены нотного текста и его интерпретации. На рубеже веков достаточно давнее понятие «композитор» наполнилось новым содержанием, вплоть до культа или «апофеоза» ярчайших представителей этой профессии [11]. Индивидуальная неповторимость произведения (опус — не менее давнее понятие) постепенно приводила к «канонизации» его нотного текста, равно как и тон-

чайшей детализации ремарок, целью которых было дать максимально полное и точное представление о желаемом звучании. Но, как это ни парадоксально, все сказанное только стимулировало активность исполнителей-интерпретаторов (а это уже совершенно новое явление), как и принципиальное значение интерпретации для музыкального исполнения. Современные исследователи музыки Шопена, Листа и других романтиков демонстрируют множественность вариантов решения проблем *tempo rubato* [12] и педализации [13]. Заключительный вопрос авторов указанной статьи о темпе рубато («Кто сыграет так, что нотацию можно было бы угадать по звучанию?») красноречиво свидетельствует о степени отклонения от нотного текста.

Эпоха высочайшего развития нотно-письменной (точнее, нотопечатной) традиции привела к следующим специфическим особенностям:

- нотные тексты выпускаются для исполнения различными артистами, не обязательно находящимися в контакте с автором, а также для многочисленных любителей, самостоятельно музицирующих в домашних условиях;

- от исполнителя требуется, с одной стороны, передать «идею», «характер» произведения и замысел автора, а с другой, внести в исполнение собственное творческое видение, без чего исполнение вообще не квалифицируется как художественное и профессиональное;

- нотный текст максимально зафиксирован и служит инвариантом звучания в отношении, по крайней мере, всей звуковысотной стороны; точная фиксация ритма нарушается как применением принципа *tempo rubato*, так и вообще довольно существенной свободой выбора темпа и «темповой драматургии»; множество собственно исполнительских, интонационных и интонационно-драматургических параметров, фиксируется крайне приблизительно;

- текстовый инвариант (инвариант звучания) есть нотный текст в сочетании с «усредненными», «школьными», вариантами его произнесения;

- все сказанное требует осознания некоего смыслового инварианта произведения — точнее, диапазона допустимых изменений всех параметров. Ведь «апофеоз опуса» и его автора», казалось бы, не могут допустить возврата к фольклорной ситуации с безграничным варьированием текста;

- использование «готовых интонаций» в романтической музыке отходит на второй план. И в роли смысловых инвариантов теперь выступают жанрово-интонационные модели как таковые, не обязательно сформированные в «первичные комплексы». Особая свобода интерпретации романтической музыки обусловлена, во-первых, огромной ролью *вокально-декламационных интонаций* (*песенные жанры всегда допускали гораздо больше личной свободы исполнения*) и, во-вторых, синтезом *различных жанровых моделей*, предоставляющим исполнителю возможности акцентирования тех или иных составляющих в гораздо более широком диапазоне [9].

### Заключение

Рассмотренные исторические формы текстовых и смысловых инвариантов, вне зависимости от степени детализации нотного текста, всегда оставляли возможности вариантного движения музыкального образа в пространстве и времени. Даже «апофеоз опуса» в XIX веке не отменил практики переложений для других инструментов и составов, что размывало смысловые границы опуса. И все же диапазон возможных изменений определяется смысловыми инвариантами, производными от идеи — *эйдоса* произведения.

«Если эйдос считать аргументом, а известную степень его меонизации функцией, то музыкальное произведение есть не что иное, как интеграл от дифференциала известной степени эйдетической меонизации при изменении независимого переменного, некоего эйдоса» [14].

Специфичность эпохи музыкального произведения — только в наличии пределов варьирования смысла. Само же варьирование — необходимое условие «самовозрастания информации» [15], без которой нет ни музыки, ни любого другого искусства.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 5–296.
3. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М.: Советский композитор, 1983. 153 с.
4. Магтымгульева Г. К. Проблема индивидуального и универсального в туркменской музыке на примере народной мелодии «Нар агаджи» // Музыка – Философия – Культура. VIII международная междисциплинарная научная конференция: Музыкальная наука в истории культуры: философские аспекты и методологические основания, приуроченная к 10-летию журнала «Научный вестник Московской консерватории» (23–25 декабря 2020 г.). М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2020. С. 30–32.
5. Соколова А. Н. Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере «Молитвы Шамиля») // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Искусствоведение. 2019. № 1 (9). С. 30–45.
6. Сапонов М. А. Искусство импровизации. М.: Музыка, 1982. 77 с.
7. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: Мос. гос. консерватория, 1997. 571 с.
8. Panov A. A., Rozanov I. V. Performing Ornaments in English Virginal and Harpsichord Music (Based on the Study of Original Interpretation Instructions) // Вестник Санкт-

- Петербургского государственного университета. Искусствоведение. 2020. № 1 (10). С. 41 – 67.
9. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М.: Сов. композитор, 1978. 352 с.
  10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1971. 376 с.
  11. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М.: Московская гос. консерватория, 1996. Ч. 1. 192 с.
  12. Kraft A., Kolodziej E., Debski P., Sniezek B., Cieslak A., Poroszevska M., Wierzbicka M., Klebba P., Miklaszewski K. Flash Time: How is Tempo Rubato Performed? The timing of sounds from bars 51 – 53 of Fryderyk Chopin's Nocturne in D flat major, op. 27 No. 2, as recorded by pianists from various periods // Chopin 1810 – 2010. Ideas, Interpretations, Influence. Proceedings of the 3rd International Chopin Congress, Vol. 2, Warsaw/Poland, 2010 / ed. by I. Poniatowska, Z. Chechlinska, Warsaw: The Fryderyk Chopin Institute, 2017. P. 27–48.
  13. Hansen M. S. Pedalling the Chopin Concertos: Chopin and the Style Brillante // Chopin 1810–2010. Ideas, Interpretations, Influence. Proceedings of the 3rd International Chopin Congress, Vol. 2, Warsaw/Poland, 2010 / ed. by I. Poniatowska, Z. Chechlinska, Warsaw: The Fryderyk Chopin Institute, 2017. P. 155–172.
  14. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405–602.
  15. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. С. 314–321.

## REFERENCES

1. Aranovskij M. G. Muzy`kal`ny`j tekst. Struktura i svojstva. M.: Kompozitor, 1998. 343 s.
2. Losev A. F. Dialektika xudozhestvennoj formy` // Losev A. F. Forma – Stil` – Vy`razhenie. M.: My`sl`, 1995. S. 5–296.
3. Shaxnazarova N. G. Muzy`ka Vostoka i muzy`ka Zapada: Tipy` muzy`kal`nogo professionalizma. M.: Sovetskij kompozitor, 1983. 153 s.
4. Magty`mguly`eva G. K. Problema individual`nogo i universal`nogo v turkmenskoj muzy`ke na primere narodnoj melodii «Nar agadzhi» // Muzy`ka – Filosofiya – Kul`tura. VIII mezhdunarodnaya mezhdisciplinarnaya nauchnaya konferenciya: Muzy`kal`naya nauka v istorii kul`tury`: filosofskie aspekty` i metodologicheskie osnovaniya, priurochennaya k 10-letiyu zhurnala «Nauchny`j vestnik Moskovskoj konservatorii» (23–25 dekabrya 2020 g.). M.: Nauch.-izdat. centr «Moskovskaya konservatoriya», 2020. S. 30–32.
5. Sokolova A. N. Zhanrovaya transformaciya v muzy`kal`nom fol`klore (na primere «Molityv` Shamilya») // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo

- universiteta. *Iskusstvovedenie*. 2019. № 1 (9). S. 30–45.
6. *Sapronov M. A.* *Iskusstvo improvizacii*. M.: Muzy`ka, 1982. 77 s.
  7. *Barsova I. A.* *Ocherki po istorii partiturnoj notacii (XVI – pervaya polovina XVIII veka)*. M.: Mos. gos. konservatoriya, 1997. 571 s.
  8. *Panov A. A., Rozanov I. V.* *Performing Ornaments in English Virginal and Harpsichord Music (Based on the Study of Original Interpretation Instructions) // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 2020. № 1 (10). S. 41–67.
  9. *Mazel` L. A.* *Voprosy` analiza muzy`ki*. M.: Sov. kompozitor, 1978. 352 s.
  10. *Asaf`ev B. V.* *Muzy`kal`naya forma kak process*. L.: Muzgiz, 1971. 376 s.
  11. *Kirillina L. V.* *Klassicheskij stil` v muzy`ke XVIII – nachala XIX veka*. M.: Moskovskaya gos. konservatoriya, 1996. Ch. 1. 192 s.
  12. *Kraft A., Kolodziej E., Debski P., Sniezek B., Cieslak A., Poroszezwska M., Wierzbicka M., Klebba P., Miklaszewski K.* *Flash Time: How is Tempo Rubato Performed? The timing of sounds from bars 51 – 53 of Fryderyk Chopin’s Nocturne in D flat major, op. 27 No. 2, as recorded by pianists from various periods // Chopin 1810 – 2010. Ideas, Interpretations, Influence. Proceedings of the 3rd International Chopin Congress, Vol. 2, Warsaw/Poland, 2010 / ed. by I. Poniatowska, Z. Chechlińska, Warsaw: The Fryderyk Chopin Institute, 2017. P. 27–48.*
  13. *Hansen M. S.* *Peddalling the Chopin Concertos: Chopin and the Style Brillante // Chopin 1810–2010. Ideas, Interpretations, Influence. Proceedings of the 3rd International Chopin Congress, Vol. 2, Warsaw/Poland, 2010 / ed. by I. Poniatowska, Z. Chechlińska, Warsaw: The Fryderyk Chopin Institute, 2017. P. 155–172.*
  14. *Losev A. F.* *Muzy`ka kak predmet logiki // Losev A. F. Forma – Stil` – Vy`razhenie*. M.: My`sl`, 1995. S. 405–602.
  15. *Lotman Yu. M.* *Kanonicheskoe iskusstvo kak informacionny`j paradoks // Lotman Yu. M. Stat`i po semiotike kul`tury` i iskusstva*. SPb., Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskij proekt», 2002. S. 314–321.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зенкин К. В. — д-р искусствоведения, проф., проректор по науч. работе; kzenkin@list.ru  
ORCID 0000-0002-2763-6282  
SPIN-код: 7462-2042

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Zenkin K. V. — Dr. Habil. (Arts); Prof., Vice Rector for Research Activities; kzenkin@list.ru