

УДК 781.21; 784

## ОЛЬГА БЛАГОВИДОВА В СОВЕТСКОМ ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА

*Попова Н. А.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия хорового искусства имени В. С. Попова, ул. Фестивальная, д. 2, Москва, 125565, Россия.

Статья посвящена Ольге Николаевне Благовидовой (1905–1975), сочетавшей в своей педагогической практике традиционно устоявшиеся формы и методы работы голосом с новыми веяниями эпохи и выпустившей целую плеяду замечательных вокальных исполнителей, многие из которых приобрели мировую известность. Изучение опыта Ольги Благовидовой сквозь призму традиции и новаций позволяет вписать ее имя в единую историю развития русской/советской вокальной школы.

**Ключевые слова:** О. Н. Благовидова, советская вокальная школа, преемственность, традиции, методика пения, вокальная педагогика.

## OLGA BLAGOVIDOVA IN THE SOVIET VOCAL ART OF THE MID-20th CENTURY

*Popova N. A.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Viktor Popov Academy of Choral Arts, 2, Festivalnaya St., Moscow, 125565, Russian Federation.

The article is dedicated to Olga Nikolaevna Blagovidova (1905-1975) who combined traditionally established forms and methods of working with the voice with new trends of the era in her teaching practice and produced a whole galaxy of remarkable vocal performers, many of whom gained worldwide fame. Studying Olga Blagovidova's experience through the prism of tradition and innovation allows us to inscribe her name into the unified history of the development of the Russian/Soviet vocal school.

**Keywords:** O. N. Blagovidova, the Soviet vocal school, tradition continuity, singing technique, vocal pedagogy.

История отечественного вокального искусства со времени создания Александром Варламовым первого методического труда «Полная школа пения» (1840) накопила богатый арсенал средств, методов, форм и приемов работы с певческим аппаратом. Современная отечественная вокальная

педагогика, опирающаяся на опыт предшественников, систематизируя и обобщая это наследие, все же не всегда адекватно оценивает истинные масштабы накопленного опыта. В этом смысле известное выражение «большое видится на расстоянии» справедливо не только по отношению к событиям далекого прошлого. Многие из достижений недавнего времени в новейших методиках творческих дисциплин, раскрывающих развитие практики обучения академическому пению, также не получает должного осмысления. Соответственно, есть риск утраты. К примеру, опыт многих выдающихся советских вокальных педагогов не занял подобающего места в современных историях и методиках академического певческого искусства, а их деятельность не изучается в спецкурсах профильных учебных заведений.

Одна из самых ярких страниц в истории советского вокального искусства связана с именем Ольги Николаевны Благовидовой (1905–1975), представлявшей целую эпоху в советской вокальной педагогике. Педагогический вклад О. Н. Благовидовой получил самую высокую оценку на всесоюзном уровне: в 1960-е она являлась членом научно-методического совета при Министерстве культуры СССР, а также членом экспертной Высшей аттестационной комиссии СССР. Три ее ученика завоевали первые премии на конкурсе им. П. И. Чайковского. Она сумела создать свою систему комплексного воспитания оперных певцов и выпустить целую плеяду замечательных исполнителей, многие из которых приобрели мировую известность. Среди них – Б. Руденко, Н. Огренич, И. Пономаренко, З. Христич, А. Ворошило, Л. Шемчук, Г. Васько, Т. Бобошко, А. П. Жилкин, Л. Цуркан. Однако имя О. Н. Благовидовой не вошло ни в одно из авторитетных печатных энциклопедических изданий советского и постсоветского времени. Возможно, причиной тому служит отсутствие ее собственных публикаций, разъясняющих суть педагогических взглядов и методов своей работы. Правда, телеинтервью и опубликованные воспоминания учеников, а также немногочисленные работы о ее деятельности (И. А. Лебедевой [1], Л. Кочербы [2]) позволяют реконструировать методику профессора, давшего столь впечатляющие практические результаты. Опираясь на них, можно сделать вывод, что основу методики О. Н. Благовидовой составляют принципы русской вокальной школы, сформулированные М. И. Глинкой и А. Е. Варламовым.

Эта преемственность подтверждается фактами. О. Н. Благовидова – выпускница класса Ю. А. Рейдер, проходившей обучение в Санкт-Петербурге у Д. М. Леоновой, исполнительницы роли Вани в опере «Жизнь за царя», разучивавшей оперные партии под непосредственным руководством М. И. Глинки. Известно, что Ю. А. Рейдер обучалась в Париже у Селины Мотте и в Милане у Себастьяно Ронкони. Иными словами, она владела лучшими для того времени вокальными методиками, которые могла передать своим ученикам. Неслучайно ученики О. Н. Благовидовой отмечают в своих воспоминаниях общность педагогических принципов профессора, близких с

вокальной методикой Глинки. Известно, что основополагающим принципом глинкинской школы считают комплексное освоение вокальных элементов в единстве техники и нюансировки. Метод предполагал распев фраз со словами, так как словесный ряд справедливо оценивался как средство музыкальной выразительности. На начальном этапе обучения слова заменялись слогами. Подобный подход применяла на своих занятиях и О. Н. Благовидова. «С моей точки зрения формулировка “постановка голоса” односторонняя, – поясняла Благовидова, – она не может идти в отрыве от музыкально-исполнительской стороны. Звук должен быть осмысленным, наполнение его содержанием помогает правильному развитию. Считаю необходимым с самого начала обучения вырабатывать у студента музыкальность. Самое простейшее упражнение из 3–5 звуков – уже музыка. Индифферентных звуков не может быть с самого начала обучения» [1, с. 7].

Уже на этапе распевания Благовидова ставила перед учеником комплексную задачу: следовало не просто красивым вокальным звуком и с чистой интонацией воспроизвести определенный музыкальный фрагмент, а исполнить его музыкально, с правильной нюансировкой. При этом мотивы распевались на конкретные слоги, оказывающие на вокальный аппарат певца тонизирующее действие и способствующие формированию правильной вокальной позиции.

Следуя методике М. И. Глинки, Благовидова уделяла много внимания артикуляции. Повышенное внимание к артикуляции согласных и гласных, нехарактерное для итальянской школы, в практике обучения русских певцов оправдывалось самой фонетикой русского языка, значительно менее удобного в пении, чем итальянский. Методика Благовидовой, направленная на освоение русского классического оперного репертуара, прежде всего, требовала четкой и выразительной артикуляции.

Вопросам правильного звукоизвлечения О. Н. Благовидова уделяла особое внимание, всячески подчеркивая связь вокализации и правильного дыхания. «Сама дисциплина “постановка голоса” так и называется, что главная ее задача – “поставить” голос на дыхание, то есть голос должен получить опору» [1, с. 11], – поясняла педагог. Профессор рекомендовала нижнереберное дыхание с плавным и глубоким вдохом, избегая короткого и резкого вдоха (как при испуге), чтобы не провоцировать излишнего опускания гортани и поднятия диафрагмы и тем самым не пережимать дыхание.

На первых занятиях Благовидова объясняла ученику, какие органы и мышцы принимают участие во вдохе и выдохе, тренировала правильную постановку корпуса, положение вокального аппарата во время пения, тем самым добиваясь от певца осознанной вокализации и самоконтроля. На те же позиции обращал внимание А. Варламов в V («О произведении голосовых звуков») [3, с. 11] и XII («О положении корпуса») [3, с. 14] главах своей «Полной школы пения». Носовое дыхание, вдох, «подобный вдыханию

аромата цветка», обеспечивали экономный забор и расход воздуха, что позволяло избежать чрезмерного опускания диафрагмы и делало звук легким и полетным, а не тяжелым и напряженным. В процессе исполнения надлежало управлять движениями диафрагмы и вокальным аппаратом посредством регуляции дыхания с помощью мышц брюшного пресса и спины, не теряя при этом ощущения «вдыхательной установки».

Упражнения для развития устойчивого певческого дыхания Благовидовой делились на две группы: без пения и с пением. На начальном этапе обучения большое внимание уделялось упражнениям без пения. Например, ученику предлагалось сделать медленный и глубокий носовой вдох в течение 5 секунд, а затем задержать дыхание еще на 5 секунд. Постепенно количество времени надо было увеличивать. Это упражнение позволяло целиком сконцентрировать внимание на дыхании и работе мышц, осознанно тренировать механизм дыхания, чтобы впоследствии обеспечить его автоматическую работу.

Формированием навыка правильного вдоха работа над дыханием не ограничивалась; далее следовали упражнения на распределение дыхания на различные фразы, пассажи и интервалы, которые практиковались на протяжении всего курса обучения. Упражнения постепенно усложнялись, но на начальном этапе музыкальные фразы широкого дыхания в медленном темпе чередовались со столь же длительными паузами, на протяжении которых О. Н. Благовидова играла арпеджио, позволяя певцу восстановить координацию после выдоха. «Запоминайте ощущения, контролируйте свой вдох и выдох, рассчитывайте на каждом упражнении, на каждой фразе свое дыхание – это главное в пении» [1, с. 12], – наставляла педагог. Впоследствии с усложнением исполняемого материала ученики должны были совершенствовать свои навыки дыхания.

О. Н. Благовидова никогда не пропускала ни единого резкого толчка диафрагмы, всегда фокусируя свое внимание на равномерной и устойчивой подаче воздуха. Впоследствии профессор пользовалась более продвинутыми упражнениями для совершенствования навыка регуляции дыхания: она чередовала пение гамм на *f* и *p* на одном дыхании.

При развитии дыхания педагог учитывала и регистровые особенности. Так, она обращала внимание учеников на то, что в грудном регистре расход дыхания значительно ниже, чем в головном, и при пении необходимо об этом помнить, избегая перерасхода в среднем регистре и ослабленного дыхания в верхнем. Учитывались также темповые особенности исполняемых сочинений и динамические оттенки. При исполнении пассажей в быстром темпе регулярно требовался добор дыхания, и в этом случае О. Н. Благовидова отступала от своего правила глубокого носового вдоха и разрешала делать добор воздуха с помощью рта.

Что касается динамики, то исполнению на *p* уделялось особое внимание, так как оно требовало меньшего расхода дыхания, но большей опоры звука, которая достигалась более интенсивной работой мышц.

Сглаживанию регистров, установке, которая являлась базовой для педагогов старых итальянских школ и на которую обращал внимание А. Варламов [3, с. 12], О. Н. Благовидова посвящала много времени. Как и любой другой вокальный педагог, она отрабатывала в классе выравнивание звучания при регистровых переходах, ведь красивый и ровный вокальный звук на всей протяженности диапазона – это основа вокальной техники. Примечательно, что под руководством профессора занимались и мужчины, и женщины, и ей удавалось добиваться отличных результатов и у тех, и у других. Этот факт достаточно замечен, так как история вокальной педагогики полна случаев, когда маститые педагоги брались за обучение только певцов своего пола, рекомендуя другим поступать так же. Такой подход был оправдан тем фактом, что звукоизвлечение в высоких и низких регистрах у мужчин и женщин формируется по-разному. У первых можно развить головное звучание без присоединения грудного резонатора, а у вторых – нет. О. Н. Благовидову трудности сглаживания регистровых переходов не пугали, что дополнительно подчеркивало ее универсальное педагогическое мастерство.

На своих занятиях профессор всячески избегала термина «прикрытие», так как его употребление она считала провоцирующим излишне глубокий и темный звук. Вместо этого она употребляла термин «округление» для обозначения смягчения переходных тонов. При этом наибольшую важность О. Н. Благовидова уделяла не самим переходным звукам, а тонам, непосредственно им предшествующим: округлять звук рекомендовалось за 1–2 тона до перехода. В этом случае округление не носило нарочитый характер и переходные тоны не отличались качеством звучания. В то же время переход к тонам верхнего регистра осуществлялся постепенно, что позволяло сформировать устойчивую позицию и получить ровный микстовый тембр.

Для достижения нужного тембрового качества высоких нот, для которых характерно преобладание головного звучания, как известно, необходимо обеспечить хороший подъем небного свода, который обычно достигается посредством имитации зевка. Подъем небного купола при зевке обуславливает нужный эффект. Однако О. Н. Благовидова отказывалась характеризовать этот прием как «зевок»: «я избегаю очень много говорить о зевке, так как это нередко вызывает зажатие глотки, поэтому на эти ощущения навожу различными приемами. Звук как бы должен отзвучивать от натянутого небного свода, как от деки инструмента. Поднимаясь дальше вверх, это ощущение головного резонирования должно быть все в большей и большей степени» [1, с. 15].

Если на переходных тонах профессор рекомендовала вокализировать на гласную «о» или даже «у» для более четкого ощущения узкого воздушного

столба, то на верхнем участке поднятый небный купол лучше всего получался в результате произнесения «а» – гласной, открытой по своей природе, но формируемой дальше, чем «у».

Выровненность звучания регистров, по мнению профессора Благовидовой, была необходима еще и для того, чтобы каждый регистр обогатился акустическими качествами других: головной регистр должен был окраситься более насыщенным грудным звучанием, а грудной – звонкостью головных тонов. При этом для большей сфокусированности звука Благовидова рекомендовала исполнять нижний отрезок диапазона на звук «и» или, если у человека природное звучание гласной «а» не заглублено, могла использовать и этот звук. Для более близкого формирования «а» на среднем и нижнем участках, по мнению Благовидовой, целесообразно присоединять к гласной «з» или «м».

При работе с женскими голосами профессор считала необходимым, прежде всего, выровнять и укрепить средний участок диапазона. После того как эта цель была достигнута, голос хорошо выравнивался вниз и вверх.

Благовидова добивалась регистрового выравнивания не только посредством использования акустических свойств различных гласных и слогов, но и более традиционным способом – пением гамм и упражнений широкого диапазона, включающих гаммообразное движение. Исполнение этих упражнений в разных темпах в восходящем и нисходящем движении было призвано отработать навык звукообразования на переходных тонах до автоматизма.

Отдельный этап работы, с которым неизбежно сталкивается любой русский/советский педагог-вокалист, – выравнивание гласных звуков и постановка их правильной вокальной артикуляции. В русском языке (менее удобном для пения, нежели итальянский) вокальная артикуляция существенно отличается от речевой. «И», «е» интонируются близко, «а» – широко и наполненно, «о» – округло и собранно, «у» – закрыто. Вокальная артикуляция подразумевает если не нивелирование, то существенное сглаживание этих качеств. В отношении достижения нужных акустических качеств гласных Благовидова демонстрировала замечательную гибкость в подходах, отталкиваясь от природных возможностей голоса обучаемых. Определив звук, который отличался наиболее удачным качеством звука, профессор при формировании правильных проприоцептивных ощущений в процессе упражнений отталкивалась от него, отлично понимая, что благодаря различию природных данных мышечные ощущения будут у каждого певца свои.

Преодоление акустических различий гласных звуков достигалось О. Н. Благовидовой вполне традиционно: весь ряд гласных интонировался на одной высоте, начинаясь и заканчиваясь гласной «а», как бы «нанизываясь» на нее, обогащаясь ее качествами.

### *Развитие вокальной техники*

Формирование вокально-технических навыков в классе Благовидовой традиционно начиналось со среднего, наиболее удобного участка диапазона. Как указывалось выше, развитие навыков начиналось с небольших по протяженности фраз широкого дыхания, исполняемых с продолжительными паузами. Ширина среднего участка, задействованного на начальном этапе обучения, зависела от «природы свободно звучащих тонов». Крайние тоны диапазона затрагивались только в проходящем движении, ни о каких акцентах или остановках на них речи не шло, так же как не допускалось и их частое воспроизведение. Однако Благовидова отмечала необходимость расширения диапазона настолько, чтобы певец мог исполнять вокальные партии без малейших усилий, не достигая крайних нот. Тем самым создавался как бы «запас прочности». Это значит, что рабочий диапазон, то есть участок активно используемых тонов, не должен был достигать границ природного диапазона голоса. Для расширения диапазона применялись гаммы и гаммообразные упражнения, исполняемые в восходящем движении. Затем подключали исполнение арпеджио в восходящем и нисходящем движении в медленном, а потом в более быстром темпе. От укрепления середины Благовидова достаточно быстро переходила к работе на полной протяженности диапазона. Этим методика Благовидовой отличалась от методик многих других вокальных педагогов.

Профессор уделяла этапу распевания 15–20 минут от времени урока. Начинающие студенты исполняли распевки с параллельным проигрыванием мелодии, тогда как для более продвинутых Благовидова проигрывала ее только один раз, поддерживая студента только гармоническим сопровождением и тональными переходами. Упражнения подбирались для каждого студента индивидуально, в зависимости от его данных и конкретных задач, стоящих перед ним. При этом подойти к этому этапу распевания учащийся должен был уже с разогретым вокальным аппаратом. Именно для разогрева мышц и использовались начальные упражнения, исполняемые в быстром темпе на всей протяженности голосового диапазона.

По традиции итальянских педагогов-вокалистов более раннего периода, в классе Благовидовой большое внимание уделялось исполнению вокализов. В соответствии с более старыми методиками этот этап рассматривался как переход от пения на гласные (слоги) к пению со словами.

В качестве упражнений, подготавливающих студентов непосредственно к исполнению вокальных сочинений, вокализы имели перед простыми упражнениями бесспорные преимущества: во-первых, они давали учащемуся ощущение тональности и законченной вокальной формы, во-вторых, сочетание различных технических трудностей, исполняемое на один гласный звук, позволяло выравнивать вокальную линию на всей ее протяженности. В то

же время наряду с техническими трудностями вокализ подразумевал создание целостного художественного образа, что давало возможность приблизиться к настоящему концертному исполнительству.

О. Н. Благовидова подходила к вокализу, как к музыкальному сочинению. На этапе выучивания текста она рекомендовала пропевать произведение с дирижированием для лучшего усвоения темпа и ритма. Студентам первых курсов профессор обычно давала 1–2 или 3–4 несложных вокализа Абта, Конконе, Вилинской. В своем арсенале Благовидова имела множество разноуровневых вокализов, сочетающих всевозможные трудности. Круг авторов также был исключительно широк: от вокализов Бордоньи, Конконе и Панофки до сочинений Глинки, адажио Баха, ноктюрнов Шопена и детских пьес Чайковского. Наиболее одаренным доставались произведения Мартини, Ламперти, Якоби, Цирцея, отличающиеся повышенной виртуозностью, а также современные вокализы Киосе, Урбаха или Стырча.

Ученики О. Н. Благовидовой должны были обладать большой работоспособностью и выносливостью, так как за год им приходилось осваивать от 10 до 20 с лишним вокальных сочинений в зависимости от уровня. Кроме того, на старших курсах они обычно были заняты в оперной студии.

Подготовка произведения начиналась с его гармонического анализа, сольфеджирования с дирижированием, разучивания и отработки динамических штрихов и оттенков. До перехода к художественной задаче исполнение должно было приобрести ритмическую и интонационную точность. В процессе работы над оперными партиями Благовидова выстраивала с учениками драматургическую линию их персонажа, чтобы арии, исполняемые в классе, логично вписывались в контекст развития художественного образа. Именно по этой причине ее учащиеся впоследствии чувствовали себя совершенно свободно на любой оперной сцене.

Методика О. Н. Благовидовой была направлена на воспитание универсальных исполнителей, одинаково свободно чувствующих себя как на оперной сцене, так и в концертном зале, способных исполнять как современный вокальный репертуар, так и произведения ушедших эпох. О. Н. Благовидова аккумулировала достижения русских и европейских вокальных педагогов с целью освоения огромного и разножанрового музыкального материала. Подчиняясь требованиям времени, советские вокалисты не могли ограничиваться узкими рамками оперы XVIII – XIX веков, но должны были осваивать динамично развивающийся современный репертуар. В отличие от М. И. Глинки и А. Е. Варламова, ставивших целью воспитать исполнителей русских опер, понимающих особенности их музыкального языка и интонационного строя песенно-романсовой мелодики, перед советскими педагогами стояла задача воспитания певца-универсала, артиста с широким эстетическим и исполнительским кругозором, не только владеющим широким спектром разнообразных приемов, но и навыками их грамотного применения.



Одной из важнейших технических целей методики Благовидовой было достижение гибкости и силы вокального аппарата, его способности быстро адаптироваться под определенные художественные задачи. Сочетая научный подход с традиционным, основанным на формировании мышечных паттернов, педагог добивалась замечательных результатов. При этом одной из самых сильных сторон ее методики была избирательность в отношении вокально-технических приемов, умение выделять основное, то есть то, что способно обеспечить результат. Так, педагог отрабатывала с учениками правильное взятие дыхания и его экономное расходование, тогда как вопросам атаки уделялось значительно меньше времени, как не столь существенным.

Быстрым способом добиться нужной атаки и придать звуку характерную окраску было умение грамотно использовать фонетические свойства согласных и гласных звуков. «Гласные – это “река звука”, а согласные “его берега”» [1, с. 20]. Эту знаменитую метафору педагог повторяла в классе снова и снова, заставляя учащихся точнее чувствовать природу вокального звукоизвлечения. Понимая важность точных формулировок, профессор нередко создавала своего рода вербальную настройку для своих учеников.

Интенсивная гастрольная деятельность, плотный график современных оперных театров выдвигали жесткие требования, которым должны были соответствовать певцы. Исполнитель не мог больше обучаться в процессе театральных репетиций, как нередко бывало раньше, график спектаклей этого не позволял. Соответственно, от молодых вокалистов, которых набирали в труппу, ждали абсолютной профессиональной зрелости, готовности участвовать в спектаклях наравне с более опытными исполнителями. И перед учебными заведениями стояла задача так подготовить певца, чтобы он не нуждался в промежуточном этапе адаптации к театральной сцене.

Сегодня, говоря о вкладе О. Н. Благовидовой в развитие советского вокального искусства, процитируем ее учеников: «Благовидова была целая эпоха. Она пришла из дореволюционной жизни, аристократка, знающая языки. Она была истинным интеллигентом, чьим смыслом жизни была музыка. К ней приходили детьми, из деревень, с заводов, а выходили певцами. Я работала в Большом театре и на ведущих мировых сценах, и, если меня спрашивали, не училась ли я в Италии, я с гордостью отвечала, что я – ученица Ольги Благовидовой, одесской вокальной школы» [4]. Б. А. Руденко, наиболее известная выпускница класса Благовидовой, отмечала деликатность и бережное отношение наставницы к ней, которая отличалась «вместе с тем и строгой взыскательностью. Она требовала полной самоотдачи в работе, умения все в жизни подчинять служению музе» [5].

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Лебедева И. А. О. Н. Благовидова* – педагог. М.: Музыка, 1984. 36 с.
2. *Кочерба Л. Ольга Благовидова*. Київ: Музична Україна, 1973. 44 с.
3. *Варламов А. Е. Полная школа пения* / ред. В. А. Багадуров. М.: Музгиз, 1953. 108 с.
4. Памяти Ольги Благовидовой: петербуржцы в Одессе // Клуб одесситов Санкт-Петербурга. 2020 № 5 (29) URL: [https://cosp.ucoz.ru/news/pamyati\\_olgi\\_blagovidovoj\\_peterburzhcy\\_v\\_odesse/2020-05-29-668](https://cosp.ucoz.ru/news/pamyati_olgi_blagovidovoj_peterburzhcy_v_odesse/2020-05-29-668) (дата обращения: 01.05.2025).
5. *Вахрамов В. Я посвятила опере жизнь* // Музыкальная правда. 2008. № 29 (15 августа) URL: <https://web.archive.org/web/20170901153918/http://odessa-memory.info/index.php?id=278> (дата обращения: 01.05.2025).

## REFERENCES

1. *Lebedeva I. A. O. N. Blagovidova* – pedagog. M.: Muzyka, 1984.
2. *Kocherba L. Ol'ga Blagovidova*. Kiiv: Muzichna Ukraïna, 1973. 44 s.
3. *Varlamov A. E. Polnaya shkola peniya* / red. V. A. Bagadurov. M.: Muzgiz, 1953. 108 s.
4. Pamyati Ol'gi Blagovidovoj: peterburzhcy v Odesse // Klub odessitov Sankt-Peterburga. 2020 № 5 (29) URL: [https://cosp.ucoz.ru/news/pamyati\\_olgi\\_blagovidovoj\\_peterburzhcy\\_v\\_odesse/2020-05-29-668](https://cosp.ucoz.ru/news/pamyati_olgi_blagovidovoj_peterburzhcy_v_odesse/2020-05-29-668) (data obrashcheniya: 01.05.2025).
5. *Vahramov V. Ya posvyatila opere zhizn'* // Muzykal'naya pravda. 2008. № 29 (15 avgusta) URL: <https://web.archive.org/web/20170901153918/http://odessa-memory.info/index.php?id=278> (data obrashcheniya: 01.05.2025).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Попова Н. А. – д-р искусствоведения, проф., проректор по науч. работе; [proraktor\\_axu@mail.ru](mailto:proraktor_axu@mail.ru)

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Popova N. A. – Dr. Habil. (Arts), Prof., Vice Rector for Science; [proraktor\\_axu@mail.ru](mailto:proraktor_axu@mail.ru)