



М. Л. ЗАЙЦЕВА, Р. Р. БУДАГЯН, А. И. ЧЕКМЕНЁВ

*Академия имени Маймонида, Российский государственный университет
имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва, Россия*

ORCID: 0000-0001-6255-500X, marinaz1305@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4790-1944, r.budagyan@mail.ru

ORCID: 0000-0002-2597-371X, vertekscom@rambler.ru

Традиции и новаторство в творчестве джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков Джо Венути и Давида Голощёкина

XX век характеризуется появлением множества музыкальных направлений, среди которых джаз оказывается наиболее жизнестойким и устойчивым к смене культурных парадигм. Джаз на протяжении всего столетия сохранил присущую ему систему выразительных средств и в то же время выявил способность к интеграции с другими музыкальными стилями. Уникальность джаза заключается в том, что он не является только частью музыкального искусства, не исчерпывается специфической лексикой (мелодикой, гармонией, ритмом, фактурой), а включает в себя множество характерных внемузыкальных качеств (визуальность, коммуникативность, артистизм поведения музыкантов на сцене и т. д.). Исполнительское искусство джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков Джо Венути и Давида Голощёкина способствует утверждению скрипки в качестве полноценного инструмента джазовых коллективов наравне с традиционными – саксофоном, трубой, флюгельгорном и др. Творческая деятельность музыкантов способствовала как расширению традиционных рамок джазового исполнительства, так и обогащению скрипичного искусства инновационными штриховыми и тембральными приёмами игры.

Ключевые слова: джазовое скрипичное исполнительство, Джо Венути, Давид Голощёкин.

Для цитирования / For citation: Зайцева М. Л., Будагян Р. Р., Чекменёв А. И. Традиции и новаторство в творчестве джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков Джо Венути и Давида Голощёкина // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 122–129.

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.122-129.

**MARINA L. ZAITSEVA, REGINA R. BUDAGYAN
ALEXEI I. CHEKMENEV**

*Maimonides Academy, The Kosygin State University of Russia
(Technologies. Design. Art), Moscow, Russia*

ORCID: 0000-0001-6255-500X, marinaz1305@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4790-1944, r.budagyan@mail.ru

ORCID: 0000-0002-2597-371X, vertekscom@rambler.ru

Traditions and Innovation in the Performance Practice of Jazz Violinists of the Turn of the 20th and 21st Centuries Joe Venutti and David Goloshchekin

The 20th century was characterized by the emergence of many musical styles, among which jazz turned out to be the most resilient and resistant to the changes of cultural paradigms. Throughout the



century jazz had retained its inherent system of expressive means and, at the same time, revealed the ability to integrate itself with other musical styles. The uniqueness of jazz lies not only in the fact that it is an integral part of the art of music and is not limited to specific musical vocabulary (melody, harmony, rhythm, or texture), but also that it includes many characteristic extra-musical qualities (visual, communicative, artistic behavior of musicians on stage, etc.). The performance practice of jazz violinists of the turn of the 20th and the 21st centuries (Joe Venuti and David Goloshchekin) has been conducive to appreciation of the violin as a full-fledged instrument in jazz ensembles on a par with the traditional jazz instruments, such as the saxophone, the trumpet, the flugelhorn, etc. The artistic activities of the musicians contributed both to the expansion of the traditional framework of jazz performance and to the enrichment of the violin art with innovative nuanced and timbre-related techniques of playing.

Keywords: jazz violin performance, Joe Venuti, David Goloshchekin.

Сформировавшиеся внутри джаза художественные константы (импровизационность, особый тип мелодизма, гармонии и др.) позволили ему стать ярким феноменом музыкального искусства XX века [12, с. 33], обладающим культурфилософской перспективой и широким спектром воздействия на систему художественного мышления и эстетического восприятия современного человека [5, с. 30]. Появление джазовых школ и первых теоретических исследований джаза в 40–50-е годы XX века способствовало выведению джаза из обширного контекста развлекательной и прикладной музыки, он стал осмысливаться как «серьёзная» музыка, акцентированная на новациях и оригинальности. В отличие от коммерциализованной поп-музыки, джаз – это, прежде всего, «способ конструирования позитивной идентичности» [13, с. 105], это – философия и творчество, требующее «самоотречения, самоотдачи, высокого профессионализма, бесконечного совершенствования. Связанный с остальными формами общественного сознания – религией, политикой, философией – джаз стал индикатором всех социокультурных, политических и экономических преобразований, происходивших в об-

ществе. Он сам испытывал их влияние и одновременно влиял на них» [15, с. 12].

Джаз использует традиционные средства академической музыки, давая им новую интерпретацию. Многообразие форм проявления «джазовизации» академической музыки послужило поводом для стилистического определения этой тенденции современного музыкального искусства как «классик-джаз» [10, с. 13]. Данный стиль характеризуется смешением приёмов академического и джазового исполнительства: введением джазового инструментария в состав камерных ансамблей, использованием в процессе создания аранжировок произведений академического репертуара элементов и приёмов различных джазовых направлений (свинг, бибоп, мейнстрим, соул-джаз и др.). Творческий поиск новых выразительных возможностей музыкальных инструментов является одним из важных факторов прогрессивности джаза, стремящегося к синтезу традиционного и экспериментального, к «сохранению в музыке идей творческой спонтанности и эмоциональной непосредственности выражения» [15, с. 12]. Импровизационная природа джаза обусловила его принципиальную альтернативность к исполнительским практикам в академи-

ческой музыкальной культуре XX века. Как отмечает А. А. Сердюков, «главную системообразующую традицию академической музыкальной культуры достаточно длительный период определяла скриптуальная концепция – опора на письменный текст (нотную запись) произведения. В его звуковом воплощении господствовала жёсткая установка на соблюдение абсолютно неизменной языковой конструкции» [14, с. 15]. Исследователь отмечает, что лишь с 90-х гг. XX века в академической музыке стала «возрождаться и распространяться практика концертной импровизации» [14, с. 15].

Первым скрипачом, раскрывшим джазовый потенциал в тембральных и штриховых возможностях скрипки, по мнению современников, стал американский музыкант Джо Венути (Joe Venuti, полное имя – Джузеппе Венути, 1904–1978). Эксперименты Венути по расширению выразительных и технических возможностей скрипки привели к тому, что он стал разработчиком инновационной исполнительской техники «скрипка капо», которая характеризуется несвойственным академической исполнительской школе применением большого пальца в качестве корневого при игре на скрипке (композиция «Спасибо тебе, Джо Венути!» [«Thank You Joe Venuti!»], запись 1973). Спецификой данного типа игры является «мягкая атака, приглушающая звук и темброво его обогащающая. Также он проводил эксперименты с формой смычка, реконструируя его таким образом, чтобы он охватывал все струны и облегчал исполнение пассажей» [7, с. 17], арпеджио и аккордовых последовательностей (композиция «Спасибо тебе, Джо Венути!» [«Thank You Joe Venuti!»], запись 1973). Благодаря различным штриховым и звуковым приёмам, активно использованным Дж. Вену-

ти в исполнительской практике, скрипка впервые завоевала место солирующего инструмента в составе джаз-ансамблей, а сам исполнитель вошёл в историю в качестве «отца джазовой скрипки» [11]. Виртуозно владея скрипкой, Венути стремился к достижению специфической джазовой выразительности, к возможности сближения темброво-акустических характеристик звучания своего инструмента с саксофоном при помощи продуманной фразировки и применения многочисленных исполнительских приемов, свойственных духовым инструментам. Одним из них является приём дробного движения смычка правой рукой, при котором достигается акустический эффект «выдувания» нот, характерных амплитудночастотных колебаний звука, свойственных духовым джазовым инструментам (композиция «Ещё раз с чувством» [«Once More With Feeling»], запись 1969). Оригинальный приём четвертитоновой альтерации, разработанный Венути на основе глиссандо, способствовал созданию «нестабильной» интонации и сближал исполнительский процесс скрипача с механизмом интонирования духовика (композиция «Чай для двоих» [«Tea for two»], запись 2010). Напомним, что саксофон и другие инструменты духовой группы благодаря своим конструктивным характеристикам не обладают строго фиксированной настройкой, они интонационно неустойчивы, что требует концентрации слухового контроля «для создания определённой высоты звука» и корректировки звуковысотного строя в момент игры при помощи аппликатуры и дыхания [2]. Активизация использования скрипичного исполнительства в сфере джазового искусства способствовала расширению технических и выразительных средств инструмента, в частности, введение



в концертную практику различных приёмов звукоимитации. Приём имитации (звукоподражания) чрезвычайно характерен не только для джазовой музыки, но и для фольклорных культур. Не менее важным качеством звукоимитации является введение колористического разнообразия в тембровое звучание скрипки, сближения его со звучанием различных традиционных джазовых духовых инструментов (трубой, саксофоном, флюелергорном и др.), так как именно духовые джазовые инструменты выполнили функцию ассимилирования основных элементов языка регтайма и других джазовых жанров [1].

На рубеже XX–XXI веков одним из наиболее известных джазовых скрипачей в отечественной музыкальной культуре является петербургский мультиинструменталист Давид Семенович Голощёкин (род. 1944). Интерес к джазу зародился у Голощёкина ещё в молодости, во время активной исполнительской деятельности в составе ленинградских джаз-клубов. Опыт этих выступлений позволил в дальнейшем расширить сферу творческой и просветительской деятельности музыканта: он принимал активное участие в концертах, джем-сейшнах, лекциях о джазе. Голощёкин отмечал, что скрипка – это «не только академический инструмент, на котором играют симфонии Ф. Шуберта. Скрипка может гармонично звучать и в современных музыкальных композициях» [4]. Первое приглашение на работу Голощёкину последовало от советского и канадского музыканта, одного из основоположников, ярчайших представителей советского джаза Иосифа Вайнштейна. Именно данная работа оказалась для музыканта «джазовой консерваторией» [3, с. 102]. Музыкант сохраняет традиции джазовой музыки, отмечая важность импровизационности, творческой спонтанности, ситуативно-

сти и оригинальности интерпретации среди типологических признаков этого стиля. Мультиинструментализм Д. Голощёкина, его умение играть на фортепиано, вибратоне, трубе, флюгельгорне, тенор-саксофоне, сопрано-саксофоне и многих других инструментах позволило музыканту раскрыть различные грани своего исполнительского таланта. Голощёкин убежден: для того, чтобы «извлечь из смычкового инструмента джазовый звук, нет необходимости “выпиливать смычком по дереву” по двенадцать часов в день. Необходимо перестроить полностью свои мозги. Настоящая джазовая импровизация возникает лишь тогда, когда “словарный запас” музыканта направляется его умом, вкусом, вдохновением и находчивостью» [16]. Импровизация, по мнению скрипача, является «продуктом огромного труда. Это не только природная способность бегло сочинять вариации на тему, но и знание определённых идиом, свойственных лишь данному стилю, и умение рождать на их основе все новые и новые версии музыкального первообраза» [там же]. Его импровизационный дар проявляется во многих сочинениях, в частности, в композициях «Красивая любовь», «В сентиментальном настроении», «Наваждение» и др. В исполнительской манере Голощёкина преобладают традиционалистские тенденции, которые проявляются в репертуарной и имиджевой политике, ориентации на апробированные в джазовой среде исполнительские приёмы. Большую часть его исполнительского репертуара составляют «хиты» джазовой музыки XX века: сочинения Дюка Эллингтона и Джона Коттрэйна («В сентиментальном настроении» [«In a sentimental Mood»], Луи Армстронга и Велмы Мидлтон (композиция «Блюз Сент-Луиса» [«Saint Louis Blues»]), квинтета Майлса Дэвиса

(композиция «Это никогда не входило в мой разум» [«It Never Entered My Mind»]) и др.

Наряду с активным использованием свингоимитации, Голощёкин для создания на скрипке специфического эффекта приглушённой «сурдиновой» свинговой окраски звучания духовых инструментов использует одну из разновидностей глиссандо – *smear* (с англ. – «мазать»). Данный приём тембровой имитации основан на эффекте скольжения пальца вверх после извлечения звука, что способствует созданию «смазанного» звучания, характерного для свинговой игры на саксофоне. *Smear* употребляется как в одной позиции, так и при её сменах. *Glissando* используется не только как колористический приём, характерный для народной инструментальной музыки Венгрии, Украины, но и как звукоподражательный в скрипичных произведениях П. Сарасате, Г. Венявского, А. Вьетана и многих др. Исполнительское творчество музыканта отличается и активным использованием высокой тесситуры, «виртуозной пассажной и штриховой техникой, сложностью мелодического варьирования» [9, с. 21]. Применение данных имитационных приёмов позволяет артисту воссоздать неклассический, ярко характерный окрас звучания свинговых композиций.

В целом отметим, что творчество джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков (Д. Ветути, Д. С. Голощёкина) способствует утверждению скрипки

в составе джазовых ансамблей. Импровизационность, открытость к творческим экспериментам джаза способствовали расширению штриховых и тембральных возможностей скрипки. В результате применения различных исполнительских приёмов («выдувания» нот, «свингоимитации», тембровой модификации, «перекраски» звучания), продуманной фразировки достигается цель сближения темброво-акустических характеристик звучания скрипки с характерными для джазового ансамбля духовыми инструментами (саксофоном, трубой, флюэргорном и др.), а также приданию ей ультрасовременного звучания. Концертная практика Джо Ветути, Д. С. Голощёкина отражает общие тенденции развития «современного исполнительского искусства к созданию новых форм бытования музыки, а также расширения привычных рамок концерта» [8, с. 23]. Исполнительское искусство джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков также способствовало расширению традиционных рамок джазового исполнительства. Исследование современной скрипичной практики «в рамках джазового искусства продемонстрировало необходимость её дальнейшего искусствоведческого анализа» [6, с. 72], позволяющего расширить представления о многообразии путей развития современной исполнительской культуры, создать эмпирическую базу для дальнейших теоретических исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балин А. П. Традиции оркестра духовых инструментов в эволюции джаз-бэнда: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009. 24 с.
2. Беговатова М. А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2012. 26 с.



3. Белова М. В. Скрипичное джазовое исполнительство как явление современной музыкальной культуры // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2006. № 2 (10). С. 101–105.

4. Голощёкин Д. Интервью «Свинг Белой ночи» // Фонтанка. URL: <http://www.fontanka.ru/2001/06/29/64366/> (дата обращения: 15.12.2018).

5. Зайцева М. Л. Специфика понимания категории времени и её взаимосвязи с идеями синестезии // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2010. Вып. 5 (37). С. 27–33.

6. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р. Джаз и современное скрипичное искусство // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). В 5 ч. Ч. 4. С. 71–75.

7. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р. Джо Венути и его значение в развитии джазового искусства XX века // Colloquium-journal. 2019. № 5 (29). С. 16–18.

8. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р. Синтез академических и неакадемических традиций исполнительства в современном скрипичном искусстве // Музыка и время. 2019. № 2. С. 21–25.

9. Казанская Т. Н. Традиционное искусство русских народных скрипачей: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1991. 31 с.

10. Лившиц Д. Р. Феномен импровизации в джазе: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2003. 26 с.

11. Лотоцкая О. Семь самых известных джазовых музыкантов. URL: <http://music-education.ru/7-samyh-izvestnyh-dzhazovyh-muzykantov/> (дата обращения: 01.03.2017).

12. Мешкова А. С. Между произведением и импровизацией: о форме существования музыки на пересечении культурных традиций // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 32–39. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.032-039.

13. Полищук Н. А. Литературный джаз как нарративная и экспрессивная стратегия американской литературы (на примере творчества Тони Моррисон) // Вестник Удмуртского университета. 2010. Вып. 4. С. 104–110.

14. Сердюков А. А. Традиции импровизации в современной академической культуре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2017. 34 с.

15. Строкова Е. В. Джаз в контексте массового искусства: К проблеме классификации и типологии искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2002. 19 с.

16. Фейертаг В. Генезис популярности: Интервью Давида Голощекина. URL: http://www.cult-and-art.net/music/41697-dzhazovoe_otchestvo (дата обращения: 10.10.2017).

Об авторах:

Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии, Академия имени Маймонида, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (115135, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-6255-500X**, marinaz1305@mail.ru

Будагян Регина Робертовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии, Академия имени Маймонида, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (115135, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-4790-1944**, r.budagyan@mail.ru

Чекменёв Алексей Игорьевич, преподаватель кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии, Академия имени Маймонида, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), **ORCID: 0000-0002-2597-371X**, vertekscom@rambler.ru

REFERENCES

1. Balin A. P. *Traditsii orkestra dukhovykh instrumentov v evolyutsii dzhaz-benda: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Traditions of the Wind Orchestra in the Evolution of the Jazz Band: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-na-Donu, 2009. 24 p.
2. Begovatova M. A. *Sovremennoe ispolnitel'stvo na saksofone v aspekte rasshireniya zvukovykh vozmozhnostey instrumenta: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Contemporary Performance on the Saxophone in Terms of Expanding the Instrument's Sound Capabilities: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2012. 26 p.
3. Belova M. V. Skripichnoe dzhazovoe ispolnitel'stvo kak yavlenie sovremennoy muzykal'noy kul'tury [Violin Jazz Performance as a Phenomenon of Contemporary Musical Culture]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv* [Gazette of the Chelyabinsk State Academy of Culture and the Arts]. 2006. Vol. 2 (10), pp. 101–105.
4. Goloshchekin D. Interv'yū «Sving Beloy nochi» [Interview of the “White Night Swing”]. *Fontanka* [Fontanka]. URL: <http://www.fontanka.ru/2001/06/29/64366/> (15.12.2018).
5. Zaytseva M. L. Specifika ponimaniya kategorii vremeni i ee vzaimosvyazi s ideyami sinestezii [The Specificity of Understanding the Category of Time and Its Relationship with the Ideas of Synesthesia]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Gazette of Moscow State University of Culture and Arts]. 2010. Issue 5 (37), pp. 27–33.
6. Zaytseva M. L., Budagyan R. R. Dzhaz i sovremennoe skripichnoe iskusstvo [Jazz and the Contemporary Art of Violin Performance]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal Disciplines, Cultural Studies and Art History. Theory and Practice]. 2017. No. 12 (86). In 5 parts. Part 4, pp. 71–75.
7. Zaytseva M. L., Budagyan R. R. Dzhaz Venuti i ego znachenie v razvitii dzhazovogo iskusstva XX veka [Joe Venuti and his Importance in the Development of the 20th Century Art of Jazz]. *Colloquium-journal*. 2019. No. 5 (29), pp. 16–18.
8. Zaytseva M. L., Budagyan R. R. Sintez akademicheskikh i neakademicheskikh traditsiy ispolnitel'stva v sovremennom skripichnom iskusstve [The Synthesis of Academic and Non-academic Traditions of Performing in the Contemporary Art of Violin Performance]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2019. No. 2, pp. 21–25.
9. Kazanskaya T. N. *Traditsionnoe iskusstvo russkikh narodnykh skripachey: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Traditional Art of Russian Folk Violinists: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1991. 31 p.
10. Livshits D. R. *Fenomen improvizatsii v dzhaze: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Jazz Improvisation: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Nizhny Novgorod, 2003. 26 p.
11. Lototskaya O. *Sem' samykh izvestnykh dzhazovykh muzykantov* [Seven of the Most Famous Jazz Musicians]. URL: <http://music-education.ru/7-samyh-izvestnyh-dzhazovykh-muzykantov/> (01.03.2017).



12. Meshkova A. S. Between Composition and Improvisation: About the Form of Existence of Music at the Intersection of Cultural Traditions. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 32–39. (In Russ.)

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.032-039.

13. Polishchuk N. A. Literaturnyy dzhaz kak narrativnaya i ekspressivnaya strategiya amerikanskoy literatury (na primere tvorchestva Toni Morrison) [Literary Jazz as a Narrative and Expressive Strategy of American Literature (On the Example of Tony Morrison)]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta* [Gazette of the Udmurt University]. 2010. No. 4, pp. 104–110.

14. Serdyukov A. A. *Traditsii improvizatsii v sovremennoy akademicheskoy kul'ture: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Traditions of Improvisation in the Contemporary Academic Culture: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2017. 34 p.

15. Strokova E. V. *Dzhaz v kontekste massovogo iskusstva: k probleme klassifikatsii i tipologii iskusstva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Jazz in the Context of Mass Art: Concerning the Issue of Classification and Typology of Art: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2002. 19 p.

16. Feyertag V. *Genezis populyarnosti: Interv'yu Davida Goloshchekina* [The Genesis of Popularity: An Interview with David Goloshchekin].

URL: http://www.cult-and-art.net/music/41697-dzhazovoe_otechestvo (10.10.2017).

About the authors:

Marina L. Zaitseva, Dr.Sci. (Arts), Ph.D. (Philosophy), Professor at the Department of Musicology, Conducting and Analytical Methodology, Maimonides Academy, The Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art) (115135, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-6255-500X**, marinaz1305@mail.ru

Regina R. Budagyan, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Musicology, Conducting and Analytical Methodology, Maimonides Academy, The Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art) (115135, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-4790-1944**, r.budagyan@mail.ru

Alexei I. Chekmenev, Faculty Member at the Department of Musicology, Conducting and Analytical Methodology, Maimonides Academy, The Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art) (115135, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-2597-371X**, vertekscom@rambler.ru

