

М. Н. КОВАЛЁВА

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 782.1

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА В ОПЕРЕ Р. ЩЕДРИНА «ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИК»

Анализ вербальной основы является немаловажной составляющей целостного рассмотрения организующих принципов оперного сочинения, поскольку либретто представляет собой связующее звено между литературным первоисточником и оперой. Находясь во взаимосвязи с музыкальным планом сочинения, оно во многом влияет на особенности драматургии. Однако либретто долгое время считалось второстепенным жанром, не представляющим самостоятельной литературной ценности, и находилось на периферии интересов исследователей. Несмотря на то, что публикации, изучающие феномен оперного либретто, появляются в отечественном музыковедении уже в первой половине прошлого столетия¹, либреттология как наука, формирующаяся на стыке литературоведения, филологии и музыковедения, ещё не обогатилась в полной мере фундаментальными трудами, разрабатывающими вопросы истории, теории и практики создания либретто. Среди немногочисленных работ, освещающих интерпретацию литературного первоисточника в опере как многоаспектное явление, следует отметить монографии С. Гончаренко [2], И. Пивоваровой [6], учебное пособие в жанре эссе Ю. Димитрина [3].

Между тем, оперное либретто постоянно присутствует в поле зрения отечественных музыковедов, о чём свидетельствуют статьи Г. Ганзбурга, Н. Синьковской, М. Раку, М. Арановского, Г. Григорьевой² и др., появившиеся на рубеже столетий. Актуальность либреттологических исследований в современной ситуации возрастает в связи с тем, что период XX–XXI веков представлен значительным корпусом оперных сочинений, где композитор выступает в качестве автора не только музыки, но и *либретто*. Таким образом, вербальный ряд становится неотъемлемой составляющей композиторского текста. Показательно в этом плане творчество С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, Н. Сидельникова, А. Шнитке, Э. Денисова и других.

Литературные сценарии к собственным операм Р. Щедрина сочиняет самостоятельно, уже начиная со второго произведения этого жанра «Мёртвые души» (1977). В центре внимания настоящей статьи – сравнительный анализ повести Н. Лескова «Очарованный странник» и либретто одноимённой оперы Р. Щедрина.

«Очарованный странник» Лескова представляет собой полижанровое произведение, синтезирующее черты эпоса, лирики и драмы. Доминирующую роль, безусловно, играет эпическое начало, так как сюжет опирается на древнейший мифокод эпоса – тему странничества³. Повествование о скитаниях героя по свету, обрамляемое прологом и эпилогом, образует форму «рассказа в рассказе». Один из спутников главного героя, плывущих с ним по Ладожскому озеру, выступает в роли рассказчика. В прологе он вводит читателя в круг событий, знакомит с Иваном Флягиным, в эпилоге – завершает историю героя собственными размышлениями и комментариями.

Сюжет создаётся по принципу нанизывания «микросюжетов», связанных между собой исключительно логикой рассказчика и, прежде всего, возникающими у него ассоциациями («...что вспомню, то, извольте, могу рассказать»). В повести нет какого-либо центрального события, к которому стягивались бы остальные, эпизоды свободно следуют друг за другом. Каждый микросюжет – новый этап жизни Ивана Флягина и новое имя (Голован – Иван – Иван Северьянович – Иван Голован – Петр Сердюков – Измаил), новая роль (форейтор, нянька, лекарь у татар, конюсер у Князя, солдат на Кавказе, актёр в балагане, послушник в монастыре). Совершается новый грех (убийство монаха, покушение на Богом данную собственную жизнь, конокрадство, пьянство, убийство цыганки) и новое странствие во имя искупления греха. Пространственно-временные перемещения героя идут параллельно с процессом его нравственного становления. Это странствия души, поиски себя в мире, путь обретения Бога. Герою приходится преодолеть многие испытания, чтобы осознать истинные жизненные ценности и прийти в итоге к покаянию, духовному очищению.

Д. Неустроев обращает внимание на то, что сюжет повести Лескова опирается на библейские мотивы: «История Флягина напоминает сюжет *евангельской притчи* о блудном сыне и её трансформацию в древнерусской литературе – «Повесть о Савве Грудцыне»» [6, с. 5]. Поэтика «Очарованного странника» восходит также к *житиям*, о чём свидетельствует присутствие традиционных элементов агиографического жанра: рассказ о детстве, вещие сны, отступле-

ние от предназначения, мытарства, скитания, грехи, искушения, подвиги [6, с. 5]. Вместе с тем повествование в «Очарованном страннике» преодолевает строгие рамки агиографического канона. Герой-праведник сам рассказывает о себе и своей жизни. Все события даны сквозь призму восприятия героя, что привносит в их описание *лирическое* начало. Таким образом, повесть развёртывается как масштабный монолог Ивана Флягина, изредка переходящий в диалог со спутниками.

Внутренняя конфликтность образа главного героя роднит его с героями *драмы*. Иван Флягин⁴ – натура противоречивая. Много общего у него с героем житийной литературы: он рождён по молитвам родителей и обещан Богу, приход его в монастырь и паломничество на Соловки ещё в юности были ему предсказаны в видении убиенным монахом. Вместе с тем лесковский персонаж не вполне вписывается в рамки канонического героя жития. Он одержим порочными страстями, но в то же время глубоко раскаивается в содеянных грехах. Его жизнь насыщена драматическими коллизиями, проникнута роковой предопределённостью («всю жизнь погибал» и «никак не мог погибнуть»). Мотив странничества сближает Флягина с паломниками, каликами переходными и бродягами. Д. Неустроев выявляет в облике Ивана фольклорные истоки, восходящие к былинным героям (Илья Муромец, Василий Буслаев, Святогор), а также к традиционным сказочным (Иван-дурак, Иван-Царевич)⁵ [6, с. 5].

В опере сохраняется фабула литературного первоисточника, основные жизненные события даны в той же последовательности. Трансформируя литературный прозаический текст в оперное либретто, композитор подвергает его *сокращению* и *сжатию*. Щедрин отбирает 11 глав из 20 и преобразует их в двухчастную композицию, в которой каждая из частей делится на номера, имеющие подзаголовки. *Сокращено* количество действующих лиц: в опере присутствуют лишь четыре персонажа – Иван Северьянович, Князь, цыганка Груша и Магнетизёр.

Либретто построено на *контаминации* различных текстов: литературного первоисточника, духовных песнопений и фольклорных произведений. Включение религиозных текстов в оперу во многом обусловлено спецификой повести Лескова. В речи Ивана Северьяновича присутствуют молитвенные фразы, молитвы канонические («Отче наш» в эпизоде с Магнетизёром) и неканонические, фольклоризованные («Пресвятая мать Владычица...», «Николай Угодник, лебедки мои, голубчики...») – в татарском плену). Щедрин расширяет религиозную вербальную сферу либретто, вводя тексты канонических церковных песнопений. На их основе формируется важнейшая *драматургическая линия* – *духовного поиска*, приобретающая в опере доминирующее значение и трактуемая композитором как путь духовного очи-

щения героя. Тем самым актуализируется глубинный смысл повести Лескова.

Ещё две драматургические линии – *лирико-драматическая*, связанная с любовным треугольником (Иван, Груша, Князь), и *искушения героя* – возникают на основе фольклорных словесных источников и собственно текста повести.

Фольклорные тексты приобретают важную роль в раскрытии образа цыганки Груши. Помимо песни «Люди добрые, вы послушайте про печаль мою», взятой из повести Лескова, композитор использует вербальные тексты лирической песни «Ах, да не вечерняя заря», а также игровых припевок «Джала, гара», «Тина-тина».

Введение композитором в либретто оперы лирической песни «Ах, да не вечерняя заря» расширяет интертекстуальное пространство повести Лескова, устанавливая прямые связи с драмой Л. Толстого «Живой труп». В пьесе Толстого эту песню просит исполнить цыганку Машу её возлюбленный Фёдор Протасов. Причём у Толстого лишь упоминается название песни (2 картина, явление 1), а реально она звучит в одноимённом фильме В. Венгерова, снятом по драме Толстого.

Далее внетекстовые связи устремляются к образу Земфиры из «Алеко» А. Пушкина и С. Рахманинова, а также к Кармен – героине новеллы П. Мериме и оперы Ж. Бизе. При этом более близок героине Лескова романтизированный образ Кармен Бизе.

Все героини – сильные и страстные женщины с трагической судьбой, способные на глубокое чувство. Их сближает общий этнический признак – они цыганки. Художественная традиция образа цыганки-обольстительницы в мировой культуре базируется на амбивалентности. Это роковые женщины, разжигающие в мужчинах безрассудную страсть, толкающую их ради любви на преступление: Иван Флягин совершает растрату чужих денег, Хозе изменяет воинскому долгу, Фёдор инсценирует самоубийство, освобождаясь от семьи и прежней жизни. Прекрасные цыганки – одновременно и олицетворение соблазна, и жертвы собственных чувств, в их жизни любовь и смерть неразделимы. Не смирившись с предательством князя, погибает Груша, от руки ревнивых возлюбленных умирают Кармен и Земфира. Любовь Фёдора к Маше тоже приводит к трагической развязке: история «живого трупа» получает огласку, Фёдору грозит ссылка, и он кончает жизнь самоубийством.

Линия «искушения героя», возникающая в 7 картине «Дуэт Ивана и Магнетизёра», намечает ещё одно направление внетекстовых связей, восходящих к амбивалентным парам художественных образов, самыми значимыми из которых являются Фауст и Мефистофель. Магнетизёр, подобно Мефистофелю, выступает как символическое воплощение дьявольского соблазна. Своеобразие интерпретации образа Магнетизёра у Щедрина заключается в том, что этот

персонаж становится олицетворением второй сущности Флягина, превращаясь в зримое воплощение его грехов и пороков, о чём свидетельствует интонационная близость обеих партий⁶.

Полижанровость, присущая повести Лескова, находит отражение в либретто оперы Щедрина, синтезирующем признаки эпической оперы и оперы-драмы. Наличие пролога и эпилога, последовательных завершённых картин, отражающих странствия героя, рассказчика, важная драматургическая роль хора – выявляют в сочинении Щедрина *черты эпической оперы*. Важно отметить, что функция рассказчика распределена между различными партиями (хор, бас, тенор, меццо-сопрано), в связи с чем можно говорить о драматургической полифункциональности хора и солистов. Эпическая линия, формируемая религиозными песнопениями (пролог, 4, 14 картины, эпилог), составляет внутренний план оперы, постулирующий драматургическую линию духовного поиска.

Черты оперы-драмы прослеживаются в картинах, раскрывающих внешний – событийный план (2, 3, 6, 7, 9–14) и образующих «оперу внутри оперы». Они ощутимы в противоречивости и неоднозначности образа главного героя. Конфликты, возникающие в его душе, становятся основной пружиной драматургического действия. Внутри оперы-драмы развиваются несколько сюжетных линий, связанных с пребыванием Ивана в татарском плену (3 картина), его знакомством с Князем (6 картина) и Магнетизёром (7 картина), любовным треугольником Флягин – Груша – Князь (9–14).

Внутренний план в опере пересекается с внешним событийным рядом (1, 6, 14, 16 картины), что приводит к возникновению параллельной драматургии⁷. Так, монолог Ивана Флягина в прологе – нарратив, где даётся экспозиция образа главного героя и очерчивается его жизненный путь, – разворачивается на фоне молитвенного песнопения «Богосподь и явися нам...». Примечательно, что для монолога композитор выбирает из достаточно развёрнутого фрагмента первоисточника [5, с. 8–13] лишь несколько ключевых фраз, в которых сжато и предельно концентрированно излагается фабула повести:

Бас: «...Я родился в крепостном звании в Орле.

Пятьдесят третий год живу: всю жизнь погибал и никак не мог погибнуть...».

Песнопение «Богосподь и явися нам...», троекратно появляющееся в опере (пролог, 6 картина, эпилог), воспринимается как олицетворение путеводной нити, сопровождающей Ивана на протяжении жизни. Не случайно и количество повторов – число «три», как известно, связано с христианской символикой.

В либретто оперы два типа нарратива. Первый (монолог Флягина из пролога) – рассказ об уже свершившихся событиях. Второй – прогностический – о предназначённости героя Богу – звучит во 2 картине из уст привидевшегося Ивану монаха

(«Много надо тебе терпеть, а потом достигнешь, будешь много раз погибать и не погибнешь...») и вводит в оперу-драму.

Переключение повествования в драматическое действие происходит в 3 картине «Татарский плен», где в афористичной форме разворачивается один из «микросюжетов» повести. Функции рассказчика, описывающего событие, распределяются поочередно между меццо-сопрано и тенором. Ощущение непосредственного действия создаёт хор, олицетворяющий образ татар. Причём «в партии хора нет развёрнутого, наполненного смыслом текста, но одна единственная лексема “Рынь-пески” создаёт вполне определённый образ – дикости, полной противоположности русскому православному пению» [4, с. 106]. Кульминацией становится эпизод пытки Ивана, где татары пытаются выманить у него деньги. Тихая развязка наступает в 4 картине («... Был от плена чудом спасён...»), после молитвы Ивана о спасении.

Полисюжетность либретто оперы-драмы обуславливает рассредоточенные завязки и наличие нескольких кульминаций. Драматургически важным эпизодом становится знакомство Ивана с Князем (6 картина «Рассказ Ивана»). Внутри этого сюжета зарождаются две новые драматургические линии – искушения и лирико-драматическая.

В диалоге Ивана и Князя происходит косвенная завязка линии искушения. Князь даёт Ивану большую сумму денег. Именно деньги приводят главного героя в кабак (7 картина) и притягивают к нему Магнетизёра. Благодаря этой встрече Иван оказывается в доме цыган, где встречает Грушу. В 9 картине «Цыганка Груша» происходит непосредственная завязка лирико-драматической линии, связанной с любовным треугольником. Её кульминацией и одновременно развязкой становится 14 картина «Финальный дуэт Груши и Ивана Северьяновича», где наступает трагическое разрешение конфликта: Груша решает на самоубийство, она не в силах пережить предательство Князя. Флягин спасает любимую женщину от греха самоубийства, сталкивая её с обрыва в реку, и тем самым берёт на себя тягчайший грех.

Общая развязка – финал-эпилог (16 картина), резюмирующей развитие всех драматургических линий. Молитвенное песнопение «Богосподь и явися нам...», вновь возникающее после всех драматических коллизий, символизирует возвращение на круги своя. Герой, испытавший немало страданий, в итоге приходит к осознанию Бога как высшей ценности мироздания. Именно вера в Бога, воплощённая через религиозные песнопения, становится его спасением от гибели. «Подобные оперные финалы, выводящие индивидуальную судьбу героя в беспредельность духовной Вселенной, – отмечает А. Баева, – становятся характерной приметой времени...» [1, с. 349]. Они присутствуют в операх «Мистерия апостола

Павла» Н. Каретникова, «История доктора Иоганна Фауста» и «Джезуальдо» А. Шнитке. Эпизод-многообразие, воссоздающий ощущение сопричастности с миром трансцендентным, становится отличительной особенностью поздних опер Р. Щедрина – «Лолита», «Очарованный странник» и «Боярыня Морозова».

Появление в либретто оперы Щедрина религиозных текстов усиливает глубинную идею повести

Лескова – нравственного становления и очищения героя. Опера «Очарованный странник» – о величайших духовных ценностях, во многом утраченных в современном мире. Продолжением духовной линии в оперном творчестве Щедрина становится хоровая опера «Боярыня Морозова», в основе которой лежит идея подвига самопожертвования во имя веры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Городецкий С. К вопросу о новых либретто // Искусство трудящимся. 1926. № 10 (67). 9 марта; Соллертинский И. Драматургия оперного либретто (Сокращённая стенограмма доклада на всесоюзной оперной конференции, 18 декабря 1940) // Советская музыка. 1941. № 3. С. 21–31; Шавердян А. Опера и её литературный первоисточник // Советская опера: сб. критических статей / ред. сост. М. Гринберг, Н. Полякова. М., 1953. С. 132–144.

² Ганзбург Г. О либреттологии // Советская музыка. 1990. № 2. С. 78–79; Синьковская Н. Братья Чайковские в работе над либретто «Пиковой дамы» // Чайковский. Вопросы истории и теории: 2-й сб. ст. М., 1991. 143 с.; Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Муз. академия, 1999. № 2. С. 9–21; Арановский М. К истории рукописи М. И. Глинки «Первоначальный план» оперы «Руслан и Людмила» // Музыка России: от средних веков до современности: сб. ст. М., 2004. Вып. 1. С. 57–64; Арановский М. К истории создания «Китежа». Сценарии и либретто // Музыка России: от средних веков до современности: сб. ст. М., 2004. Вып. 2. С. 101–116; Григорьева Г. «Бег» Н. Сидельникова как русская литературная опера // Музыка и время. 2014. № 2. С. 11–13.

³ О. Фрейденберг отмечает, что драма и эпос строятся на основе мифа растительного и солярного. Драма имманентна мифу растительному «...об умирании и воскресении природы». Миф солярный представляет собой следствие «наблюдений человека за суточной и годовой цикличностью, и он связан с целостной многояркой картиной мира. Сюжет строится как повествование о путешествиях» (цит. по: [2, с. 28]).

⁴ «Имя “Иван” можно прочесть в фольклорно-сказочном аспекте как уподобление сказочным Ивану-дураку и Ивану-царевичу, подобно которым Флягин выходит невредимым из самых безнадежных ситуаций благодаря своей сноровке,

смелости и, как считает сам Флягин, – по воле Провидения. Однако сходство Флягина со сказочными персонажами не является тождеством, поскольку он бескорыстен в своих поступках и не добивается личного успеха» [6, с. 9].

⁵ Д. Неустроев отмечает полисемантичность фамилии «Флягин»: «С одной стороны, она указывает на пристрастие к вину, приводившее к пагубным последствиям («фляга с вином»). Также фляга – дорожный сосуд, предназначенный для путешествий, поэтому в контексте странничества героя данное истолкование его фамилии не случайно. Фамилия “Флягин” содержит в себе библейскую символику, указывая метафору человека как сосуда Божия. Флягин соединяет в себе как греховные, так и добродетельные черты. Его можно назвать одновременно и “сосудом непотребным” (грешник), и “чистым, избранным сосудом” (праведник)» [6, с. 10].

⁶ В отличие от трактовки героев в опере А. Шнитке «История доктора Иоганна Фауста», где Фауст и Мефистофель предстают как антагонистические персонажи, для характеристики которых композитор пользуется контрастными музыкальными средствами. Мефистофель у Шнитке – это внешнее Зло, многоликое, искушающее и карающее. Посредством обобщения через жанр воссоздаётся образ адской бездны. Танго смерти, отмечает композитор, воплощает «сладо-страстие ада» с его «вечным страданием и срамом» (цит. по: [1, с. 350]).

⁷ Параллельная драматургия (термин В. Холоповой) становится одним из характерных приёмов в театре, литературе, кино и музыке XX века. В качестве примера назовём романы «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «И дольше века длится день... (Буранный полустанок)» Ч. Айтматова. В творчестве Щедрина опыт использования параллельной драматургии в оперных сочинениях уже наблюдался в «Мёртвых душах» и «Лолите».

ЛИТЕРАТУРА

1. Баева А. А. Русская оперная драматургия конца XX века // Музыка России: от средних веков до современности: сб. ст. / ред.-сост. М.Г. Арановский. М., 2004. Вып. 1. С. 342–371.

2. Гончаренко С. С. О поэтике оперы. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория, 2010. 216 с.

3. Димитрин Ю. Г. Либретто. История, творчество, технология. СПб.: Композитор, 2011. 171 с.

4. Иванов А. М. Хор в сочинениях Р. Щедрина по Н. Лескову («Запечатленный ангел» и «Очарованный странник») //

Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 103–107.

5. Лесков Н. С. Очарованный странник // Собрание сочинений: в 6 т. М., 1973. Т. 3. С. 3–132.

6. Неустроев Д. В. «Очарованный странник» Н. С. Лескова: генезис и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 18 с.

7. Пивоварова И. Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника. Магнитогорск, 2004. 216 с.

REFERENCES

1. Bayeva A. A. Russkaya opernaya dramaturgiya kontsa XX veka [Russian Opera Dramaturgy of the End of the 20th Century]. *Muzyka Rossii: ot srednikh vekov do sovremennosti: sbornik statey* [Music of Russia: from the Middle Ages to the Present: Collection of Articles]. Ed. M. Aranovsky. Moscow, 2004, pp. 342–371.
2. Goncharenko S. S. *O poetike opery* [About the Poetics of Opera]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory, 2010. 216 p.
3. Dimitrin Yu. G. *Libretto. Istoriya, tvorchestvo, tekhnologiya* [The Libretto. History, Creativity, Technology]. St. Petersburg: Kompozitor, 2011. 171 p.
4. Ivanov A. M. Khor v sochineniyakh R. Shchedrina po N. Leskovu («Zapechatlennyy angel» i «Ocharovanny strannik») [The Chorus in Rodion Shchedrin's Compositions based on Nikolai Leskov's ("The Sealed Angel" and "The Enchanted Wanderer")]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 1 (12), pp. 103–107.
5. Leskov N. S. Ocharovanny strannik [The Enchanted Wanderer]. *Sobranie sochineniy: v 6 t.* [Collected Works: In 6 Vol.]. Vol. 3. Moscow, 1973, pp. 3–132.
6. Neustroyev D. V. «Ocharovanny strannik» N. S. Leskova: *genesis i poetika: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [N. S. Leskov's "The Enchanted Wanderer": Genesis and Poetics: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology]. Moscow, 2007. 18 p.
7. Pivovarova I. L. *Libretto otechestvennoy opery: aspekty interpretatsii literaturnogo pervoistochnika* [The Libretto in Russian Opera: Aspects of Interpretation of the Literary Primary Source]. Magnitogorsk, 2004. 216 p.

Об особенностях интерпретации литературного первоисточника
в опере Р. Щедрина «Очарованный странник»

Целью статьи является сравнительный анализ повести Н. Лескова «Очарованный странник» и либретто одноимённой оперы Р. Щедрина. Одним из основных приёмов создания либретто становится контаминация различных текстов: литературного первоисточника, религиозно-духовных и фольклорных. В опере выделяются несколько драматургических линий: духовного поиска, формирующаяся на основе текстов духовных песнопений, любовно-лирическая (строится на фольклорных текстах) и линия искушения (текст перво-

источника). В либретто проступают два плана: внешний (событийная канва) и внутренний, возникающий как реакция на события и связанный с линией духовного поиска. Полижанровость и полисюжетность, характерные для повести Лескова, находят отражение в либретто Щедрина, синтезирующем черты эпической оперы и оперы-драмы.

Ключевые слова: Р. Щедрин, Н. Лесков, опера «Очарованный странник», либретто, контаминация, эпическая опера, опера-драма

About the Special Features of Interpretation of the Literary Source
of Rodion Shchedrin's Opera "The Enchanted Wanderer"

The article aims at a comparative analysis of Nikolai Leskov's novelette "The Enchanted Wanderer" and the libretto of Rodion Shchedrin's opera of the same title. One of the main techniques for creating the libretto is *blending together* various texts: the literary source, religious-sacred and folk texts. Several dramaturgical elements stand out in the opera: the theme of spiritual search, formed on the basis of the texts of sacred chants, the theme of lyrical love (based on folk texts) and the theme of temptation (the text of the primary source). Two

planes show themselves in the libretto: the outer (the outline of events) and the inner, appearing as a reaction to the events and connected with the theme of spiritual search. The poly-genre and multi-plot aspects characteristic for Leskov's novelette find their reflection in Shchedrin's libretto, which combines features of epic opera and dramatic opera.

Keywords: Rodion Shchedrin, Nikolai Leskov, the opera "Enchanted Wanderer," libretto, blending together, epic opera, opera-drama

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.126-130

Ковалёва Марина Николаевна

аспирантка кафедры теории музыки

E-mail: positivus@list.ru

Уфимская государственная академия искусств

им. Загира Исмагилова

Российская Федерация, 450008 Уфа

Marina N. Kovalyova

Post-graduate student at the Music Theory Department

E-mail: positivus@list.ru

Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts

Russian Federation, 450008 Ufa

