

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Н. П. ХИЛЬКО

*Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова*

УДК 78.036(4/9)

КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ: «ИРОНИЧНЫЙ ДЕМОНТАЖ» (на примере фортепианного цикла Д. Куртага «Игры»)

«Нотная тетрадь Анны Магдалены» И. С. Баха, «Альбом для юношества» Р. Шумана и «Детский альбом» П. Чайковского, «Детская музыка» С. Прокофьева и «Микрокосмос» Б. Бартока – все названные сочинения для детей являются индикаторами музыкального искусства своего времени. Они показывают художественные приоритеты, демонстрируют «интонационный словарь эпохи» (Б. Асафьев) и современный технический арсенал. К этому ряду произведений может быть причислен и цикл венгерского композитора Д. Куртага «Игры» (1973–2002). В семи тетрадях фортепианных миниатюр представлены приёмы композиторского письма XX века, разнообразные жанры, портреты мэтров европейского искусства. «Игры» Куртага – это музыкальная азбука, освоив которую можно стать «идеальным читателем» (У. Эко) современных произведений¹.

Большое значение в своей образовательной концепции композитор придаёт активному освоению европейского художественного наследия, делает это остроумно, изобретательно. В «Посвящениях» классикам XVIII–XIX веков из I и III тетрадей «Игр»² он преподносит первоисточник «обёрнутым» в современный звуковой материал. Это заставляет исполнителя угадать «переписываемое сочинение», оценить достоинства оригинала и авангардную версию Куртага. Интерпретация преобразований первоначального текста становится и художественной, и методической задачей.

При всей близости опуса венгерского композитора к названным ранее детским циклам, он отличается тем, что в процессе создания автор руководствовался принципом двойного кодирования, который предполагает «обращение и к профессионалу, и неподготовленному зрителю, намеренную загадочность послания, рассчитанную на усиленную интерпретационную активность» [2]. Таким образом, детские пьесы Куртага равно интересны и взрослым.

Художники XX–XXI веков изобретательны в работе с «чужим словом» (М. Бахтин). Аллюзии, стилизации, коллажи, римейки и другие формы стилового диалога

являются непременными атрибутами многих современных произведений. «Игра повторений и различий», исследованная в трудах философов-постструктуралистов, разворачивается на страницах произведений У. Эко, М. Павича, в архитектурных объектах П. Эйзенмана, Ч. Мура, на картинах П. Пикассо и С. Дали, в музыке Л. Берлио, А. Шнитке, В. Екимовского, в балетах М. Бежара, М. Экка и многих других. В этом контексте «Посвящения» европейским мэтрам Куртага предстают одновременно типичным и в то же время индивидуальным явлением. Их оригинальность проявилась в особом отношении автора к заимствованному материалу. Впервые в детской музыке композитор последовательно и разнообразно применил «ироничный демонтаж» (В. С. Турчин)³ в работе с классическими образцами. Выражение Турчина «ироничный демонтаж» находится в одной смысловой плоскости с ключевым для постмодернистской философии понятием «деконструкция», за которым стоит особый, нелинейный, способ интерпретации текста. При этом оно обладает изяществом метафоры, точно отражает суть изучаемого художественного явления. Его использование для характеристики превращений классического материала в миниатюрах Куртага кажется уместным, поскольку в контексте творческого замысла звучит как название игры, которой композитор намерен увлечь исполнителей и слушателей.

К числу основных задач предлагаемой статьи отнесём следующие: показать, как именно венгерский мастер «разбирает» оригинал и на его основе «собирает» свой собственный текст; оценить изобретательность процесса; найти аналоги в других явлениях искусства XX века.

Из всех многочисленных «Homage à...» для исследования отобраны только те миниатюры, в которых объектом интерпретации является конкретное сочинение, представленное целиком, крупным разделом или главной темой, а именно: «Взбешённая девушка с волосами цвета льна» («A megvadult lenhajú lány»), «Посвящения» Верди (ария Джильды «Caro nome

che il mio sog» из I действия «Риголетто»), Паганини («Кампанелла»), Чайковскому (вступление к Первому фортепианному концерту), Мусоргскому («Катакомбы»)⁴. В них ясно просматриваются критерии отбора «демонтируемого» опуса – это широкая известность и характерный звуковой образ, поддающийся сонорной перекодировке. В некоторых случаях оригинал у Куртага предстаёт в предельной степени обобщённости. Это объясняется творческим заданием и исполнительскими условиями. Большинство перечисленных «Посвящений» написаны для начинающих пианистов, только приступающих к освоению инструмента и нотной грамоты. В предисловии к I тетради композитор заявляет о своём желании сохранять у маленького ребёнка отношение к фортепиано как к игрушке, поэтому миниатюры первых трёх сборников являются одновременно и занимательными упражнениями.

Механизмы трансформации, наблюдаемые в «Посвящениях» Куртага, во многом близки интерпретации классического материала в живописных опусах П. Пикассо и С. Дали. Поэтому «наглядным пособием» для демонстрации аналогичных приёмов «ироничного демонтажа» станут отдельные вариации Пикассо на тему «Менин» Веласкеса (1957), картины Дали «Сатирическая композиция (“Танец” Матисса)» (1923) и «Веласкес, пишущий портрет инфанты Маргариты в лучах и тени собственной славы» (1958).

В «Hommage à Verdi» объектом преобразований становится мелодия арии Джильды. Куртаг создал пуантилистический вариант темы⁵, доведя идею, осуществлённую Веберном в оркестровке баховской Речеркаты, до предела. Принцип частичной диффузии «применил» и сам Верди, украсивший 2-й куплет арии колоратурами, в частности, скачками на широкие интервалы. Куртаг усугубил ситуацию, разметав все звуки мелодии в пространстве трёх с половиной октав ($c^1 - g^4$). Для эффектности перебросов он распространил пунктирный ритм первого мотива на всю пьесу. В ритмоформуле соотношение длительностей имеет приблизительный характер: короткий звук воспринимается как форшлаг к долгому.

Пример № 1 Д. Куртаг. «Hommage à Verdi»

Ритм и широкие скачки образовали скрытое двухголосие, в котором одна мелодическая линия изложена крупными, другая мелкими длительностями. В «целых» нотах узнаётся движение «гармонических басов»: $c-a f-d h-g e-c e-c a-d h c$. Вторая линия, рождённая «форшлаговыми» звуками, представляет трёхзвенную секвенцию с зигзагообразным рисунком мотива. При бесконечных повторениях пьесы (ремарка *DC senza fine*) изменение артикуляции и динамики позволяет исполнителю создать вариантную форму.

В процессе варьирования композитор предусматривает подключение *ad libitum* дополнительной партии, исполняемой вторым пианистом. Она в два раза короче, звучит в басах, очень тихо (*pppp*), только на чёрных клавишах, образуя политональный эффект с 1-й партией (*C/Ges*). В её интонационном контуре можно выслушать некоторое сходство с началом II части арии Верди. Партии существуют независимо друг от друга, «бас» включается произвольно, исполняется в своём темпе. Нефиксированные паузы между мотивами позволяют сжимать и растягивать построение во времени. Два маленьких исполнителя играют на одном фортепиано, регистрово поделённом пополам, каждый свою музыку. Образуется алеаторический контрапункт из цитированного и условного материала арии Верди.

Пуантилистический демонтаж оперной темы, в процессе которого мелодия превратилась в россыпь лёгких высоких звуковых точек, позволил Куртагу минимальными средствами создать образ насыщенного колоратурами итальянского *bel canto*, ярким примером которого и является ария Джильды.



Ил. 1. С. Дали. «Веласкес, пишущий портрет инфанты Маргариты в лучах и тени собственной славы»

Близкий эффект диффузии находим в картине Дали «Веласкес, пишущий портрет инфанты Маргариты в лучах и тени собственной славы» (1958) (см. ил. 1). «Цитированное» изображение девочки собирается в воздухе мастерской художника из вихревого движения палочек, кусочков грунта и зависает наподобие голограммы.

Выбор художественного объекта для Дали неслучаен. Будучи представителем испанской школы, он почитал творчество Веласкеса, что нашло выражение в целом ряде его работ⁶.

Идея бесконечных вариаций на тему «инфанта Маргарита» принадлежит самому Веласкесу, который создал множество разновозрастных портретов любимой им маленькой принцессы. Последнее её изображение в серо-красном платье, воспроизводимое Дали, художник не успел закончить (картину дописал его ученик Х. де Мартинес).

Факт незавершённости произведения, а также история его создания задали направление творческой фантазии художника XX века. Возникла пластическая метаморфоза двух известнейших картин Веласкеса с изображением девочки – «Фрейлин» (1657) и названного «Портрета инфанты Маргариты Австрийской» (1660). Основу композиции составили детали мастерской Веласкеса, запечатлённой в «Менинах». Широкие ступени, движущийся по ним поток воды, возможно вылившийся из стакана принцессы⁷, щелевидные окна, художник и его картина, – всё это закручивается в спираль. Подобное композиционное решение придаёт целому динамичность, устремлённость к изображению главной героини, которое собирается из разрозненных кусочков «на глазах» у зрителя, но не может обрести законченный вид, поскольку Веласкес в действительности не дописал свой шедевр. Демонтировав две композиции классика испанской живописи XVII века, Дали собрал их в одно художественное целое, представив любимые образы в духе мистической фантазии–сновидения, столь свойственной его стилю.

В «Hommage à Musszorgszkij» для изображения своего адресата Куртаг, также как и Дали, использовал два сочинения – «Катакомбы» и заключительный, колокольный вариант «Прогулки» из «Картинок с выставки». Колокольность, как обобщённая примета русской музыки, передаётся тембровой имитацией у фортепиано и подключением по желанию исполнителя (*ad libitum*) партии реальных колоколов (она выписана в тексте пьесы). Основной интерес композитора лежит в плоскости сонорной трактовки «Катакомб». Узнаванию темы в современном контексте способствуют близкий к оригиналу графический облик пьесы Куртага, преобладающее движение крупными длительностями в медленном темпе, смена динамики, сопровождающая появление каждого нового созвучия. Кластеры в «смешанном расположении» с октавным удвоением баса и сопрано маскируются под терцовые аккорды Мусоргского.

Пример № 2 «Hommage à Musszorgszkij»

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system has a tempo marking of quarter note = 30-40. The score features complex chordal structures with various dynamics such as *pp*, *f*, *ppp*, *ff*, and *mf*. The notation includes many accidentals and complex rhythmic patterns.

Помимо перечисленных моментов фактурного сходства, Куртаг «указал» на некоторые приёмы Мусоргского в области звуковой организации целого, в частности, о конструктивной роли высотных констант в условиях отсутствия единого тонального центра. В «Катакомбах» общие для гармонического *g moll* и натурального *h moll* тоны *fis*, *g*, *a* образуют продолжительные педали, на фоне которых происходит достаточно свободное движение аккордов. Кур-

таг в своей атональной миниатюре на короткое время создал эффект педали *à la* Мусоргский. Из 14-ти звуков мелодической линии дважды появляются только *e* и *fis*, при этом динамикой и регистром подчеркнута только возвращение *fis*⁸. Повторенный в той же октаве через короткое время, он приобретает оттенок выдержанного тона, на фоне которого начинается хроматическое движение ($fis^3-f^2-fis^3-e^2$).

Громогласное появление самого высокого в миниатюре звука *g*³ также призвано перекинуть арку к оригиналу. Этот тон «гармонизован» единственным шестизвучием терцовой структуры, образованным октавными повторениями *es* и *g*, что заставляет вспомнить ярко звучащее в кульминации «Катакомб» *Es dur*’ное трезвучие. На мгновение в «Посвящении» возникает эффект «проступившего оригинала», который усиливается местоположением «классического аккорда». Как и у Мусоргского, он расположен в точке золотого сечения. Подобное совмещение «старого» и «нового» текстов можно уподобить палимпсесту⁹, который производит художественное впечатление, семантически противоположное коллажу. Чужеродный фрагмент воспринимается «случайно сохранившимся» из-за малых размеров, деформации и достаточно мягкого введения в произведение. Палимпсест в музыке – явление редкое, практически не изученное, в этой связи каждый пример его воплощения вызывает исследовательский интерес.

Желание переформатировать классический образец в современную систему выразительности обнаруживаем в многочисленных «ассоциативных репликах»¹⁰ Пикассо на тему «Менин» Веласкеса¹¹ (см. ил. 2). Пикассо анализирует полотно-первоисточник: он работает с композицией в целом и с её фрагментами, изменяет освещение, цвет, положение персонажей, характер изображения. Герои Веласкеса переписываются в духе детского рисунка, «Герники» или «Авиньонских девиц». Одна из вариаций предстаёт как мозаичное изображение, состоящее из разнообразных по форме треугольников и четырёхугольников.



Ил. 2. П. Пикассо. «Вариация на тему “Менин” Веласкеса»

Геометрическое решение инициировано типом узора на женских платьях в картине Веласкеса. Фигуры менин, карлицы и собаки образуют шестигранное треснувшее зеркало, в центре которого находится изображение девочки, стилизованное под детский рисунок. На её платье вместо красного цветка – кровоточащая рана. Пикассо собирает демонтированный оригинал из «сохранившихся кусочков», расставляя

новые смысловые акценты. В отличие от Веласкеса, он знал о несчастливой судьбе юной инфанты, умершей в возрасте 21 года, поэтому в этой версии позволил разрушить гармоничный мир принцессы, запечатлённый в «Менинах».

В своих вариациях на темы классиков¹² Пикассо часто схематизирует изображение, создаёт диспропорцию, заставляя иными глазами взглянуть на первоисточник.

Подобное сведение к нескольким гипертрофированным, но узнаваемым штрихам, является жанровым признаком шаржа. Именно в таком ключе воспринимаются тема «Кампанеллы» и вступление к Первому фортепианному концерту в «Посвящениях» Паганини и Чайковскому Куртага.

В этих пьесах композитор решил запечатлеть запись и исполнение знаменитых виртуозных сочинений XIX века неумелой детской рукой. Огромными головками, с трудом помещающимися на линейки, нотированы «аккорды» (кластеры без фиксированной высоты), волнистыми линиями – труднейшие пассажи (глиссандо).

Пример № 3 Д. Куртаг. «Hommage à Paganini»

Соответствующие первоисточнику темп, динамика, артикуляция, характер исполнения позволяют в случае «Чайковского» передать парадность, энергию и мощь звучания больших колоколов (*vigoroso, ffff*), в случае «Паганини» – лёгкую ударность, серебристость колокольчиков (*ppp, leggierissimo, quasi una staccato*). В схематизированном движении звуковых образований (особенно в начале) узнаётся интонационный контур известных тем. Более того, в своих крохотных композициях Куртаг сохранил особенности формы первоисточников. Глиссандо, чередующиеся с кластерами, изображают середину 3-частного вступительного раздела из концерта Чайковского, а «вращательные» созвучия (*circling palm*) в «Новой кампанелле» помогают узнать тему II части с характерными мотивами-*gruppetto*. Композитор призывает маленького пианиста к внимательному изучению классического образца для того, чтобы в своей интерпретации представить как можно больше деталей.

Создавая сонорную версию европейских шедевров для начинающих пианистов, Куртаг организует незатейливую игру маленького ребёнка с инструментом и ставит перед ним цель – исполнить двумя руками «по-настоящему» великую музыку и таким образом включиться в равноправный диалог с классическим наследием.

Оригинальный пример демонтажа находим и в ранней картине Дали «Сатирическая композиция («Танец» Матисса)» (1923) (см. ил. 3), в которой автор соединил иконографию двух известнейших работ французского художника – «Танца» и «Музыки».



Ил. 3. С. Дали. «Сатирическая композиция («Танец» Матисса)»

Идею подобного сочетания молодой художник позаимствовал из других полотен Матисса, содержащих автоцитату «Фрукты, цветы и «Танец»», «Настурция и «Танец»». В этих полотнах известная картина предстала в новых ракурсах и композиционном контрапункте с другими изображениями. Дали сделал следующий шаг, совместив фрагменты «Музыки» и «Танца» в едином смысловом поле. Это оказалось возможным из-за семантической, цветовой и композиционной близости произведений. Художник «вырезал» двух танцоров и на их место «посадил» двух музыкантов, заменив у одного из них дудочки на гитару. Более того, он уменьшил их в размерах и частично одел «по последней моде»: гитаристу пририсовал котелок, скрипачу – шляпу, пальто и туфли. Исчезновение первородной наготы, появление современных деталей лишило цитированные образы символичности. Этому способствовало не только «приземление» мужских образов, но и трансформация женских. Разомкнув руки, отвернувшись друг от друга и от зрителя, танцовщицы разрушили единство совместного обрядового действия и пустились, судя по их позам, в безудержный пляс. Миф Матисса превратился в анекдот Дали.

В том же сатирическом ключе может быть рассмотрена пьеса из V тетради «Игр» с говорящим названием «Взбешённая девушка с волосами цвета льна» («A megvadult lenhajú lány»).

Пример № 4 «Взбешённая девушка с волосами цвета льна»

Кардинальное изменение образа Дебюсси происходит за счёт инверсии характеристик звучания: *ff* вместо *p*, *martellato* вместо *legato*, *presto*, *feroce* вместо *très calme et doucement expressif*. Темповой гибкости противостоит токкатная механистичность. Многогерцовость, объединяющая вертикаль и горизонталь, заменена «политональным» противостоянием двух линий. Выстраивая мелодию, Куртаг отталкивается от малого минорного септаккорда Дебюсси, но удлиняет терцовую цепочку. Прямолинейному верхнему голосу он противопоставляет аккомпанемент с резким зигзагообразным движением. Сверхширокие ходы в низком регистре и быстром темпе не позволяют слуху точно определить интервал звукового перемещения. Важно, чтобы верхняя и нижняя линии диссонировали. Таким образом, композитор создаёт впечатление игры на расстроенном инструменте.

Эффект приходящего в неистовство человека достигается введением элементов репетитивной техники: бесконечное повторение начальной интонации «Девушки» Дебюсси в сопровождении «фальшивого» аккомпанемента в какой-то момент (по воле исполнителя) сменяется яростными гаммами, бегущими из крайних регистров. Накопление раздражения приводит к срыву: цитированная интонация малого минорного септаккорда превращается в нисходящую гамму, дублированную в терцию и октаву и с грохотом (*ff*, *martellato*) несущуюся вниз по белым клавишам. Неожиданное появление паузы прерывает кульминацию. После остановки на мгновение проступает фрагмент текста Дебюсси (начало тональной репризы) в оригинальных звуковых характеристиках. В связи с этим «Взбешённую девушку...» Куртага с ещё большим правом, чем «Посвящение Мусоргскому», можно уподобить палимпсесту, написанному поверх «рукописи» Дебюсси. Продублировав мелодию не септ-, а квартаккордами, композитор создал эффект «порчи первоначального текста». Далее, следуя композиции первоисточника, появляется реприза «взбешённого» образа.

В том, как Куртаг обошёлся с героиней Дебюсси, обнаруживается традиция семантического преобра-

зования, заложенная ещё «Фантастической» симфонией Берлиоза, но деформации оказались более радикальными, соответствующими духу времени. В образовавшейся паре «Девушек...» Дебюсси и Куртага просматривается тенденция, характерная для современного искусства: создавать многосерийные произведения, в которых один и тот же персонаж предстаёт то протагонистом, то антагонистом¹³. Появлению подобных художественных явлений способствовали работы по сравнительной мифологии американского исследователя Дж. Кэмпбелла, в частности, его книга «Тысячеликий герой» (*The Hero with a Thousand Faces*, 1947).

Анализируя «Посвящения» Куртага, картины Пикассо и Дали, мы оказались свидетелями и одновременно участниками интерпретационного процесса, который характеризует современную культуру. Он может называться по-разному – «ироничный демонтаж», «демонтаж и сборка не по правилам»¹⁴ – но суть его заключается в разгерметизации структуры языка классики, её фрагментации и совмещении с новыми приёмами создания целого. В процессе сочинения и восприятия подобных произведений возникает занимательный игровой диалог оригинального и «воссозданного» текстов, при этом идея игры предстаёт в двух ликах, которые Ж. Даррида определил как «руссоистский» и «ницшеанский». «Руссоистский» лик – «печальный... ностальгический, исполненный вины» перед наследием прошлого. В то время как «ницшеанский» воспевает «радость игры мира и безгрешности становления, утверждение мира знаков, не ведающего ни вины, ни истины, ни начала и подлежащего активному истолкованию» [1]. Современный человек живёт в нестабильном мире, в условиях природных, технологических, социальных катастроф. Лекарством от психологического коллапса становятся игры – спортивные, компьютерные, интеллектуальные, детские... Искусство – давно созданный виртуальный мир, в котором взрослый и ребёнок могут сыграть и выиграть партию любой сложности, обретя таким образом искомую Гармонию бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Это произведение для детей стало объектом ряда серьёзных отечественных исследований. Ему посвящена кандидатская диссертация Т. А. Хайновской «Цикл Дьёрдя Куртага “Игры” в контексте венгерской детской фортепианной музыки второй половины XX столетия», защищённая в Санкт-Петербурге в 2007 году, отдельные пьесы цикла рассматривает О. С. Алюшина в своей кандидатской диссертации «Творчество Дьёрдя Куртага. Опыт характеристики», защищённой в Москве в 2009 году и другие. Процесс деконструкции классических образцов,

описываемый в предлагаемой статье на примере избранных миниатюр Куртага, становится предметом специального анализа впервые.

² Речь идёт о «Посвящениях» Д. Скарлатти, И. С. Баху, Л. Бетховену, Ф. Шуберту, Н. Паганини, Дж. Верди, П. И. Чайковскому, М. П. Мусоргскому.

³ С помощью этой метафоры известный отечественный искусствовед характеризует живописные вариации Пикассо на темы картин Д. Веласкеса, Э. Мане, Э. Делакруа [см.: 5].

⁴ Указанные «Посвящения» включены в I тетрадь, «Взбешённая девушка...» – в V тетрадь цикла.

⁵ Композитор превратил традиционное детское упражнение, отрабатывающее точность попадания на клавиши, в увлекательное занятие по превращению темы Верди. Для облегчения координации он перенёс тему из *E dur* в *C dur*.

⁶ См. «Жемчужина» (1981), «Инфанта Маргарита, появляющаяся на силуэтах некоторых кавалеров во внутреннем дворе Эскориала» (1982), «Агонизирующий Веласкес слева за окном, в точке, из которой исходит половник» (1982).

⁷ В «Менинах» одна из фрейлин подаёт Маргарите стакан с водой.

⁸ Заметим, что педальный тон *fis* оказывается важным не только в организации звуковой структуры «Катакомб». Его звучание в этой же функции пролонгируется в следующий раздел цикла «С мёртвыми на мёртвом языке», подтверждая смысловую связь этих пьес.

⁹ Согласно энциклопедическим источникам, «па-

лимпсест – (греч. *παλιμψηστος*) – это писчий материал (например, пергамент), неоднократно использовавшийся для письма». Ввиду разных причин с X века практиковалось уничтожение первоначального текста и повторное использование материала для записей. Современная техника позволяет прочитать смытые рукописи [см.: 4].

¹⁰ Выражение Е. В. Кияницкой [см.: 3].

¹¹ В разных источниках количество вариаций Пикассо на тему «Менин» не совпадает. Называется от 44 до 56 изображений.

¹² С середины 1950-х годов Пикассо создал вариации на темы картин Э. Мане «Завтрак на траве», Э. Делакруа «Алжирские женщины», Г. Курбе «Девушки на берегу Сены» и других.

¹³ См., например, киноэпопею «Звёздные войны» Дж. Лукаса, «Терминатор» и «Терминатор–2» Дж. Кэмерона и др.

¹⁴ Это выражение использует И. Добрицына применительно к работам американского архитектора Ф. Гери.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.libfl.ru/mimesis/txt/derrida01.php#1#1>;

2. Добрицына И. А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре. Архитектура в контексте современной философии и науки: автореф. дис. ... д-ра архитектуры. – М., 2007.

3. Кияницкая Е. В. «Менины» Веласкеса и ассоциативные реплики Пикассо [Электронный ресурс]. – URL: http://www.darial-online.ru/2003_5/soder.htm.

4. Палимпсест // Российский гуманитарный энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – URL: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Гуманитарный%20словарь/>.

5. Турчин В. С. Пикассо. Постоянство открытий // По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 101–110.

Хилько Наталья Павловна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводской государственной
консерватории им. А. К. Глазунова

