

УДК 782 (470.55)

Елена ШАДРИНА

РОЛЬ ЕКАТЕРИНБУРГСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ В СТАНОВЛЕНИИ ТВОРЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ УРАЛЬСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

*Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского
(г. Челябинск, Россия)*

Резюме: Статья Е.А. Шадриной посвящена исследованию истории музыкального театра Урала. Автор рассматривает художественно-творческие процессы, протекавшие в данной области искусства с конца 1930-х до начала 1980-х гг. Репертуарная политика и содержательные поиски региональных композиторов рассматриваются в контексте идеологических приоритетов конкретного исторического периода. В статье отражены важнейшие тенденции музыкально-театрального искусства региона 1930-х – 1940-х гг., 1950-х – 1960-х гг., 1970-х – нач. 1980-х гг. Наряду с этим уделяется внимание вопросу о характере индивидуальных поисков уральских композиторов.

Ключевые слова: Музыкальный театр Урала, Региональные ценности, Официально-репрезентативное искусство, Музыкально-театральные традиции региона, Уральские композиторы, Идеологические приоритеты эпохи, Национальная опера, Башкирский музыкальный театр, Крупномасштабные музыкально-драматические жанры, Репертуарный театр, Региональная творческая элита, Идеологизация искусства, Художественно-творческие процессы

Тірек сөздер: Орал Музыкалық театры, Аймақтық құндылықтар, Ресми-репрезентативті өнер, Аймақтың музыкалы-театралдық дәстүрі, Орал композиторлары, Дәуірдің идеологиялық басымдықтары, Ұлттық опера, Башқұрт музыкалық театры, Күрделі музыкалық-драмалы жанрлары, Репертуарлық театр, Аймақтағы шығармашылық зиялы қауым, Өнердің идеологизациялануы, Көркем-шығармашылық үдеріс.

Keywords: Musical Theatre of Ural, Regional values, Officially-representational art, musical and theatrical traditions of the region, Ural composers, ideological priorities of epoch, the National Opera, Bashkir musical theater, large-scale musical-dramatic genres, Repertory Theatre, Regional artistic elite, ideologization of art, artistic and creative processes.

Музыкальный театр Урала формировался под воздействием целого ряда факторов, как внешних, обусловленных социально-политическими (идеологическими) задачами эпохи, так и внутренних, содержательно влияющих на характер жанрово-стилевых, сюжетно-тематических и музыкально-лексических поисков. Наличие живой музыкально-драматической среды, полемически нацеленной на решение актуальных вопросов современного искусства, явилось одним из наиболее действенных условий его развития. Тесные творческие контакты с представителями крупнейших композиторских школ страны обусловили активное становление местных традиций. Опыт уральских классиков – В. Трамбицкого, М. Фролова, А. Фридлендера, создавших первые региональные образцы оперы, получивших всесоюзное признание, оказался тем творческим импульсом, благодаря которому уральские художники вошли в круг серьезных проблем «большого» искусства. Как следствие, представляется важным

рассмотреть творчество екатеринбургских композиторов в области музыкального театра и охарактеризовать его наиболее значимые аспекты.

Личность *В. Трамбицкого* (1895 – 1970) незаслуженно недооценена современными отечественными музыковедами и знатоками музыкальной драмы. Незаурядный художник и человек, В. Трамбицкий формировался в атмосфере грандиозных преобразований жизни и искусства, пережив катаклизмы Февральской и Октябрьской революций. Бурная эпоха 1910-х гг. была прожита композитором в Петрограде – «колыбели» революционного и авангардного движения. По признанию биографов композитора, «на формирование музыкально-эстетических воззрений Трамбицкого в те годы оказало знакомство и сотрудничество с Б. Асафьевым и В. Мейерхольдом» [1, 87]. Работа в музыкальном отделе Наркомпроса (в сотрудничестве с Асафьевым) и театральной студии всемирно признанного режиссера-авангардиста не могли не повлиять на его творческое мировоззрение. Ключевым в биографии композитора становится 1925 г., когда он оказался на Урале и, после длительного периода «кочевой» жизни в качестве гастрوليрующего дирижера, пианиста и заведующего музыкальной частью передвижных театров, «осел» в Екатеринбурге. Именно с середины 1920-х гг. начинается время активной творческой деятельности Трамбицкого в области музыкального театра.

В первом же крупном произведении композитора – опере «Овод» (1926 – 1929; премьера состоялась в 1929 г.) – обнаружились некоторые черты его индивидуального авторского стиля и, одновременно, общие тенденции, свойственные творческому методу художника XX века. Так, опера была написана на основе собственного либретто композитора, что было связано с желанием автора добиться максимального единства текста и музыки, музыкально-речевого синтеза, позволяющего усилить художественное воздействие на зрителя. В жанрово-стилевой природе музыки отразилось стремление к объединению различных источников – в первую очередь русской классической и западноевропейской романтической («итальянской») традиций. Повышенный эмоциональный строй оперы, патетичность образов и динамизм сюжета также свидетельствовали о предпочтениях композитора – современника революции, не чуждого романтической героике эпохи.

Ведущими жанрами в творческом наследии художника следует считать *героико-историческую и лирическую драму*. Пафос эпического осмысления судеб личности и нации прослеживается в целом ряде сочинений Трамбицкого. Тема борьбы за независимость арабских племен северной Африки против колонизаторов является основой сюжета наивно-романтической оперы «Гнев пустыни» (1930; сценическая постановка не осуществлена). Трагедийно-драматические эпизоды отечественной истории объединяют оперы «Великий путь» (1932), «Орлена» («За жизнь»; 1934), «Дни и ночи» (1950), «Память сердца» (1967). Показательно, что в них основой либретто становятся литературные произведения в жанре романа-хроники с ярко выраженным документально-публицистическим пафосом: «Атаманщина» М. Алексеева («Великий путь»), «Дни и ночи» К. Симонова, «Одна жизнь» Ф. Кнорре («Память сердца»). В опере «Орлена» композитор напрямую обращается к документальным материалам по истории бунта ревдинских углекопов в середине XIX столетия, создавая собственное оригинальное либретто.

Наряду с драмой истории композитора волнует драма личности – лирический эпос характера и судьбы человека в трагических жизненных обстоятельствах. Таковы оперы «Гроза» (по одноименной драме А. Островского; 1940) и «Кружевница Настя» (по одноименной новелле К. Паустовского; 1963). Источником либретто избираются произведения высоких художественных достоинств, в которых на первый план

выходит психологическое начало, а судьба центрального персонажа (героинь Катерины и Насти) монументализируется, укрупняется до лирического эпоса.

Обращение к крупномасштабным драматическим замыслам в области музыкального театра было характерно для эпохи, современником которой являлся Трамбицкий. Жанры героико-исторической и психологической драмы господствовали в творчестве выдающихся отечественных художников, остро переживавших трагические изломы истории и обладавших живым чувством современности. Драматургия «Великого пути», «Дней и ночей», «Орлены» вызывает аналогии с операми В. Дешёва («Лед и сталь»), В. Энке («Любовь Яровая»), В. Желобинского («Мать»), С. Прокофьева («Семен Котко»), Т. Хренникова («В бурю»). Лирическая трагедия Катерины в «Грозе» сопоставима с драмой Катерины Измайловой в шедевре Д. Шостаковича, историей героинь А. Александрова («Бэла») и А. Пащенко («Свадьба Кречинского»). В этом отношении Трамбицкий органично вписывается в общий контекст, проявляя интерес к актуальной проблематике: личность и время, судьба человека и драма истории.

Не менее значимы и поиски композитором авторского музыкального языка. В 1920 – 1950-е гг. (период, когда были созданы наиболее значительные произведения Трамбицкого) проблема музыкальной лексики в области оперного искусства осознавалась как одна из самых серьезных и противоречивых. В. Трамбицкий как истинный художник XX столетия не мог обойти вниманием проблему стилистической и языковой «революции» в музыке эпохи. Как большинство серьезных и глубоких музыкантов он был вовлечен в процесс экспериментирования с языковыми средствами оперы. Источником новаторских решений в области вокально-театрального искусства стала проблема *музыкальной речи* и ее декламационной природы, достижения максимальной выразительности музыкальной интонации как аналога слову. Трамбицкого, очевидно, глубоко интересовал этот вопрос, о чем свидетельствует его повышенное внимание к либретто опер (большинство из них написаны непосредственно самим композитором). «Речевой» материал лучших сочинений композитора демонстрирует опору на декламационные принципы А. Даргомыжского и М. Мусоргского. Это проявляется как в преобладании речитативного начала, речевой фразировке, изменчивой метроритмической пульсации, так и в построении сцен по принципу речевого монолога или диалога. Таков язык «Грозы». Не случайно в либретто нарушена естественная для оперного театра поэтизация слова и в качестве основы использован прозаический текст пьесы А. Островского. Прозаический вариант либретто был создан по совету В. Мейерхольда, в противовес неудачной стихотворной версии И. Келлера. Образцами нового речевого мышления композитора воспринимаются ариозо Катерины из 2 картины I действия («Ох, девушка, со мной что-то недоброе творится»), сцена в овраге из 4 картины II действия.

Весьма существенной проблемой для оперного театра эпохи явилось разрушение классической ладотональной системы и использование других, неклассических, моделей гармонического мышления. С точки зрения академического искусства, это означало распад мелодического начала и значит – распад самих основ вокальной традиции. Выход за пределы устойчивых ладогармонических отношений повлек за собой обострение противоречий между традиционными и неклассическими жанрово-стилевыми элементами. Политональность, серийная техника, алеаторика, сонорные эффекты активно вторгались в ткань новых сочинений, усиливая чувство гипертрофированной характерности образов и ситуаций, полярности эмоциональных сфер (от тонкого лиризма до жесткого сарказма и гротеска). В то же время резко менялось качество интонационного строя (мелодизма) вокальной музыки; перед

композиторами возникала творческая проблема компромисса между революционными и традиционными средствами художественной выразительности.

В творчестве В. Трамбицкого энергия новаторства наиболее полно выражена в опере «Гроза». Помимо экспериментов с речевой природой музыки, в этом сочинении выразился естественный интерес композитора к новым гармоническим системам. В опере органично используется расширенная 12-ступенная звукосистема, открывающая возможности для применения многозвучных полиладовых комплексов. Подобно новаторам оперного языка, С. Прокофьеву и Д. Шостаковичу, В. Трамбицкий добивается резких контрастов между «зоной неустоев» и тональными опорами, усиливая остроту гармонических тяготений и эмоционального напряжения. Одновременно на фоне многосложных гармонических схем композитор стремится утвердить центры четких ладово-функциональных устоев, создавая эмоциональные «островки» светлого жизнеутверждающего начала. Это позволяет максимально поляризовать образные миры оперы – мир любви и мир мещанства, красоту лирического чувства и уродство грубой и косной повседневности. Таковы ария Катерины и сцена прощания из 6 картины IV действия.

Одним из действенных приемов динамизации ткани оперы у Трамбицкого становится использование фольклора. Ярко выраженная песенность неотделима от образа Катерины. В то же время частушечно-плясовые мотивы, возникающие в сцене свадьбы из I действия, своей лапидарностью и нарочитой простотой лишь обостряют грубую характерность образов Кабанихи и Дикого.

«Гроза» стала безусловной удачей Трамбицкого. Об этом свидетельствуют высокие оценки выдающихся современников (например, суждение Д. Шостаковича, замечания Н. Мяковского, Д. Кабалевского, Г. Свиридова) и отзывы официальных критиков, в которых указывается на «недостатки» оперы. Приведем одно из подобных высказываний по поводу постановки «Грозы» на сцене Свердловского театра оперы и балета в 1958 г.: «К сожалению, музыкально-художественные достижения «Грозы» далеко не полностью были выявлены в их реальном звучании... Затрудняло непосредственность восприятия оперы... назойливое излишество речитативов» [1, 97]. Последнее замечание кажется отнюдь не случайным. То, что составляло творческую цель автора, – поиск новых выразительных приемов, было воспринято как средство формализации художественного языка. Не случайно после опубликования 10 февраля 1948 г. постановления ЦК ВКП (б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» «Гроза» В. Трамбицкого, наряду с другими современными произведениями, была снята с постановки в Ленинградском театре оперы и балета им. С. Кирова, а автор обвинен в «антинародности» и «формализме».

Особого внимания в творческом наследии композитора заслуживает опера «Орлена» («За жизнь»), ставшая по-настоящему первым оперным произведением на сюжет из уральской истории. На протяжении жизни Трамбицкий дважды возвращался к его партитуре, заново редактировав оперу в 1938 г. и 1968 г. Именно в «Орлене» кристаллизуются характернейшие черты стиля композитора.

Основой музыкального языка оперы является уральский фольклор, собирателем которого композитор оставался на протяжении многих лет. Задуманная как народная драма, «Орлена» представляет драматургический синтез ансамблевых и хоровых сцен. Этим определяется роль фольклорного элемента в ткани оперы. Трамбицкий использует все разнообразие народных жанров: «горькие причитания подневольного люда, и сердечные проголосные песни, ... «работные попевки» сплавщиков леса, и энергичные ... «народные думы» [1, 95-96], используя методы прямого цитирования, а также аранжировки и свободного варьирования материала.

Появление «Орлены» на оперной сцене Урала создает первый прецедент обращения к *региональным музыкальным традициям*, представленным обширными пластами музыкального фольклора.

Еще более тесное взаимодействие с фольклорными истоками обнаруживается в произведениях *М.П. Фролова* (1892 – 1944). Подобно В. Трамбицкому, композитор формировался в 1910-е – 1920-е гг. Попад в провинциального Харбина в Петербург, он поступил в консерваторию (класс А. Есиповой, 1913), где серьезно занялся не только игрой на фортепиано, но и композицией. О глубине и профессиональной состоятельности занятий Фролова свидетельствуют суждения и высокие оценки А. Глазунова, посоветовавшего молодому музыканту направить все силы на изучение композиторского ремесла. С 1918 г. по 1921 г., переехав в Киев, Фролов обучался в Киевской консерватории по классам теории композиции и фортепиано. Его учителями стали И. Турчинский, Ф. Blumenфельд, в дальнейшем Р. Глиэр, оказавший большое влияние на формирование творческих взглядов композитора. Кроме того, на образный строй произведений Фролова повлияли впечатления, полученные во время работы в народной консерватории, организованной Б. Яворским, в атмосфере революционного оптимизма и пафоса обновления. В целом, к концу 1920-х гг. (к моменту переезда в Свердловск и начала работы на Урале в 1928 г.) определяются два образно-эмоциональных источника творчества композитора: классическая традиция русской дореволюционной композиторской школы, с опорой на лирико-психологические и драматические мотивы, и нарождающаяся историко-революционная тема, раскрываемая в мотивах и образах национального фольклора и народной культуры.

В отличие от В. Трамбицкого, М. Фролова нельзя назвать по преимуществу музыкально-театральным композитором. К жанру оперы он обращается лишь в 1939 г., получив предложение написать произведение на тему национального эпоса Бурятии – оперу «Энхе-Булат Батор». Однако именно это сочинение укладывается в рамки региональной художественной традиции, поскольку целиком основывается на доскональном изучении фольклорного материала. При создании либретто (в содружестве с Н. Балдано) к работе был привлечен Д. Аюшеев – ученик М. Фролова, студент Свердловской консерватории, дававший своему преподавателю консультации по языку и фольклору Бурятии. Подобно классикам русской музыки, М. Глинке и кучкистам, композитор прибегнул к практике авторских переложений подлинного этнографического материала. Это давало возможность сохранить оригинальный колорит, специфику национальной музыкальной лексики и, одновременно, монументализировать материал до эпических масштабов.

Опера была написана на бурятском языке, что обусловило значение досконального знания его выразительных особенностей (фонетики и ритма). Сам М. Фролов так высказывался о процессе создания произведения: «Сочинение оперы ставило передо мной, как композитором, целый ряд ограничений, – новый для меня язык, ... ограниченность певческого диапазона и техники пения, пентатонический, в основном, лад бурятской песни, новизна задачи, стоявшей перед либреттистом, который никогда раньше не имел дела с драматургическими законами оперного либретто, и, наконец, сжатый до минимума срок сочинения оперы» [2].

Без преувеличения «Энхе-Булат Батор» можно считать образцом советской народно-героической оперы. Сюжет, заимствованный из народных бурятских легенд и песен (история богатыря Шона батора), строится на мотиве противостояния народа и власти. Главный герой оперы Энхе – приемный сын Бумал-хана, наряду с кузнецом Дарханом и его дочерью Арюн-Гохон, воплощает идею благородной героики и пафос социального освобождения. Персонажами контрдействия служат жестокий Бумал-хан и брат Энхе, Эрхэ-Мэргэн.

М. Фролов усиливает значение хоровых эпизодов и массовых сцен, ассоциирующихся с образом народа как мощной исторической силы. Такая концепция согласуется с традициями классической народно-эпической драмы, образцы которой представлены в творчестве М. Глинки и М. Мусоргского. Монументальность и зрелищность характеризуют наиболее яркие массовые эпизоды (хор придворных и марш баторов из III действия, хор народа из IV действия).

Аналогии с классической народно-героической драмой вызывает и широкое использование фольклорного материала, и применение системы лейтмотивов и лейттем. Образцами мастерской аранжировки народного мелоса воспринимаются арии Бумал-хана и Арюн-Гохон (II действие), застольная песня сказителя (III действие). Лейттематизм используется с целью контрастного противопоставления основных образных сфер. Наиболее значимыми в драматургии оперы являются темы Шона батора (олицетворение бурятского народа), Энхе и героев контрдействия – Бумал-хана и Эрхэ-Мэргэн. Следует отметить и драматургическую законченность и ясность формы «Энхе-Булат Батора».

В целом, оценивая произведение М. Фролова, необходимо подчеркнуть намеренную классичность музыкально-драматического замысла композитора. На это указывали и крупные музыканты 1940-х гг., среди которых Р. Глиэр и М. Гринберг [3; 4]. Если творчество В. Трамбицкого знаменовало собой интерес к поискам нового художественного языка в области музыкальной драмы, сочинение М. Фролова, напротив, утверждало значение традиции.

Исследуя творчество екатеринбургской школы, нельзя обойти вниманием произведения А.Г. Фрилендера (1906 – 1990). А. Фрилендер – представитель петербургской исполнительской и композиторской школы, чьи детские сочинения слушали А. Глазунов и М. Штейнберг, ученик А. Гаука по классу дирижирования. Обосновавшись в 1939 г. в Свердловске, подобно В. Трамбицкому, музыкант обращается одновременно и к поискам новых выразительных средств в передаче серьезных лирико-психологических тем, и к мотивам уральской старины. Композитора привлекла область балетного искусства, вследствие чего он обратился к другим приемам, отвечающим природе пластики, способствующим передаче характерности жеста и мимики танцоров, заменяющей выразительность слова и речи. Аналогией «Грозе» Трамбицкого воспринимается балет «Бесприданница» (по пьесе А. Островского, поставлен в 1958 г. в Свердловском театре оперы и балета), основанный на стилизованном бытовом музыкальном материале XIX в. В то же время Фрилендера привлекли сюжеты местного фольклора, что привело к созданию двух балетов на основе знаменитых сказов П. Бажова – «Горной сказки» (1940 – 1941) и «Каменного цветка» (1942 – 1944). В процессе сочинения композитор серьезно изучал уральские фольклорные традиции, что выразилось в органичном цитировании оригинальных песенных источников (песни «Земляничка-ягодка», «Как на талую на землю» и др.). В дальнейшем балет «Каменный цветок» был поставлен в театрах Перми и Челябинска.

Творчество мастеров екатеринбургской композиторской школы оказало несомненное влияние на региональное музыкальное искусство. Помимо прямых творческих контактов, осуществлявшихся в период 1940-х – 1980-х гг. в форме авторских встреч, концертов и театральных постановок, для уральских музыкантов оказались важными и художественные принципы, выработанные екатеринбургскими композиторами.

Для екатеринбургских мастеров характерно:

- обращение к региональному историческому, фольклорному и актуальному (современному, социальному) материалу в качестве драматургической основы сочинений;
- соби́рание, переложение, цитирование, авторское варьирование фольклорных источников в канве сочинений; опора на интонационный и ладо-гармонический строй, жанровые элементы национальной музыки;
- опора на достижения классического музыкально-драматического искусства России XIX в. (композиционные принципы, жанровая природа драмы);
- одновременно проявляемая тенденция к обновлению художественного языка, усложнению музыкальной лексики за счет расширения используемых выразительных приемов.

В целом, при рассмотрении музыкально-театральных сочинений екатеринбургских композиторов, становится очевидной их содержательная и эстетическая преемственность. Особенно явно она проявляется с конца 1980-х гг. – момента активного самоутверждения региональной композиторской школы. Это побуждает обратиться к более тщательному исследованию проблемы взаимодействия композиторской школы «большого» Урала.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Композиторы Екатеринбурга / Сост. Ж.А. Сокольская. – Екатеринбург, 1998.
2. **Фролов М.П.** Как создавалась опера // Уральский рабочий, 1941. 20 апреля.
3. **Глиэр Р.** Зрители о спектакле «Энке Булат-батор» // Вечерняя Москва, 1940. 21 октября.
4. **Гринберг М.** Энке Булат-батор // Правда, 1940. 20 октября.

REFERENCES

1. Kompozitory Yekaterinburga / Sost. Zh.A. Sokolskaya. – Yekaterinburg, 1998.
2. **Frolov M.P.** Kak sozdavalas opera // Uralsky rabochy, 1941. 20 apr.
3. **Glier R.** Zriteli o spektakle «Enkhe Bulat-bator» // Vechernyaya Moskva, 1940. 21 okt.
4. **Grinberg M.** Enkhe Bulat-bator // Pravda, 1940. 20 okt.

Елена ШАДРИНА

ЕКАТЕРИНБУРГ КОМПОЗИТОРЛЫҚ МЕКТЕБІНІҢ ОҢТҮСТІК ОРАЛ МУЗЫКАЛЫҚ ТЕАТРЫНДАҒЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ДӘСТҮРДІ ҚАЛЫПТАСТЫРУДАҒЫ РӨЛІ

Түйін

Е.А. Шадринаның мақаласы Орал музыкалық театрының тарихын зерттеуге арналған. Автор 1930-шы жылдар аяғынан 1980-ші жылдар басына дейінгі кезеңдегі көркем-шығармашылық үдерістерді қарастырады. Театрдың репертуарлық саясаты және композиторлардың мазмұнға толы шығармашылық ізденістері нақтылы тарихи кезеңдегі ұстанған идеологиялық басымдықтары тұрғысынан қарастырылады. Мақалада 1930 – 1940 жж., 1950 – 1960жж. және 1970–1980 жылдардың басындағы аймақтағы музыкалық театр өнеріндегі көрініс берген маңызды үдерістер сипатталады. Сонымен бірге оралдық композиторлардың жеке шығармашылық ізденістеріне де назар аударылады.

Тірек сөздер: Орал Музыкалық театры, Аймақтық құндылықтар, Ресми-репрезентативті өнер, Аймақтың музыкалы-театралдық дәстүрі, Орал композиторлары, Дәуірдің идеологиялық басымдықтары, Ұлттық опера, Башқұрт музыкалық театры, Күрделі музыкалық-драмалы жанрлары, Репертуарлық театр, Аймақтағы шығармашылық зиялы қауым, Өнердің идеологизациялануы, Көркем-шығармашылық үдеріс.

Elena SHADRINA

**THE ROLE OF EKATERINBURG SCHOOL OF COMPOSITION
IN THE FORMATION OF CREATIVE TRADITIONS
OF URALIAN MUSICAL THEATRE**

Abstract

The article of E.A. Shadrina is devoted to research of the history of Ural's musical theater. The author considers the artistic and creative processes occurring in the field of art since the late 1930's to early 1980's. Repertoire policy and meaningful searches of regional composers considered in the context of ideological priorities of a particular historical period. The article describes the most important tendencies of music and theater in the region in 1930 – 1940-s, 1950 – 1960-s, 1970-early 1980-s. Along with this, attention is paid to the character of the individual searches of the Ural composers.

Keywords: Musical Theatre of Ural, Regional values, Officially-representational art, musical and theatrical traditions of the region, Ural composers, ideological priorities of epoch, the National Opera, Bashkir musical theater, large-scale musical-dramatic genres, Repertory Theatre, Regional artistic elite, ideologization of art, artistic and creative processes.

Сведения об авторе:

Шадрина Елена Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского.

Автор туралы мәлімет:

Шадрина Елена Анатольевна – өнертану кандидаты, П.И. Чайковский атындағы Оңтүстік-Орал мемлекеттік өнер институтының доценті

Information about the author:

Shadrina Elena – PhD in Arts, docent of P. Tchaikovsky South-Ural State Institute of Arts