

and wide interval distance in the invoice Etudes can receive short characteristics and vice versa. These characteristics are very important for the artist, as all style options interpreter directly dependent on this component of the invoice. While running a certain distance in time and the associated sound is characterized by intermittent concentration.

The kinetics of the interval appears as both the acoustic quality objective interval, and as a subjective division temporary gaming space between the two sounds. Temporary micro site is the reason there is tension, and as a consequence – the interaction between the two sounds together. This does not mean that the kinetics of the interval is considered only in the horizontal (melodic) plane. The very notion of time kinetics are updated pairing of the two sounds. Naturally, the kinetics of the interval shown in motility and cantilena. And if cantilena in the forefront vocal utterance, the motility proper tension interval as the distance between two sounds.

Etudes understood as a certain genre quality and motility as a parameter exhibiting textural quality, reflecting the style songwriting and performing installation.

Keywords: piano etude, kinetics interval.

Анна Хуторская

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПАРТИТУРА КАК МЕТОД РЕКОНСТРУКЦИИ И АНАЛИЗА ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Задачу исполнителя на современном этапе по праву можно назвать парадоксальной, поскольку она совмещает два антагонистических компонента – требование быть предельно адекватным и точным при воспроизведении композиторского замысла и необходимость выявления собственной самобытности в его интерпретации. Умение находить баланс между своими «правами» и «обязанностями» при построении интерпретационной стратегии становится краеугольным камнем в процессе обучения музыкантов и в частности вокалистов, в распоряжении которых оказывается не только музыкальный, но и поэтический материал. Казалось бы, неимоверный кладезь виртуальной музыки – результат полуторавековой истории звукозаписывающей индустрии, может помочь вокалистам в поисках собственного музыкального «Я», так как дает возможность заглянуть в «мастерскую» великих исполнителей, однако, практика показывает, что молодым певцам сложно не затеряться в этом многообразии интерпретаций и избежать деструктивного подражания.

Понимание методической целесообразности исследования звучащей исполнительской традиции, требует привлечения методов объективизации эмпирического знания, одним из которых является создание **исполнительских партитур**.

Целью статьи является обоснование продуктивности использования исполнительских партитур в качестве метода анализа интерпретации и реконструкции интерпретационной стратегии в вокальных произведениях. *Объект* исследования – исполнительская интерпретация в вокальной музыке, а *предмет* – создание исполнительской партитуры на базе модели вокального произведения.

Обращение к термину «партитура» не случайно и не является метафорой, поскольку мы разделяем точку зрения В. Ражникова, рассматривающего партитуру как «принцип структурирования элементов содержания, распределение признаков <...> подстрочно, то есть друг под другом» [8, с. 138]. В подобном ракурсе вся вокальная литература¹, как ансамблевая, так и сольная, является партитурой, так как и мелодия голоса, и вербальный текст, и фортепианное (либо же любое другое) сопровождение в широком значении есть элементы содержания произведения, объединенные по вертикали и горизонтали.

Если же объектом исследования становится *исполнение* вокальной музыки, то элементами содержания в узком значении становятся те средства музыкальной (и внемузыкальной) выразительности, которые используют певец и концертмейстер для достижения целостности в реализации собственной интерпретационной стратегии. Таким образом, под исполнительской партитурой (термин Л. Алексеевой [1]) мы подразумеваем письменную фиксацию исполнительских изменений, вносимых в композиторский текст в процессе музицирования². Создание исполнительских партитур может помочь в изучении и сравнении различных исполнительских интерпретаций, способствовать развитию аналитических навыков, выведению процесса исполнительства на рационально-логический уровень.

Степень детализации и дифференциации различных структурных элементов исполнительской партитуры зависит от характера поставленных

¹ С формальной точки зрения только вокализация, лишенная вербального текста и музыкального сопровождения (исполнение вокализов а cappella) не является партитурой.

² Первую подобную попытку осуществил Л. Лебединский на материале записей Ф. Шаляпина [5], есть нотирование исполнительских интерпретаций в работах О. Степанидиной [10]. Аналогии можно найти и в сфере графической фиксации фольклора, а также расшифровки импровизации в джазе.

задач, для решения которых применяется данный метод, а также компетентности исследователя в вопросах вокальной фонации, уровня перцепции и т. д. Необходимо подчеркнуть, что объективность фиксации повышается при многократном прослушивании музыкального материала. Следовательно, создание вокалистом исполнительской партитуры после прослушивания какой-либо интерпретации всецело отражает уровень его профессиональных качеств на данный момент. В подобном аспекте интересен метод анализа исполнительской интерпретации Т. Захарчук, основанный на явлении резонанса, понимаемого как «возникновение адекватных мышечно-двигательных ощущений в певческом аппарате и, очевидно, закономерно сопровождающих их эмоциональных состояний у профессионального исполнителя-вокалиста (который выступает в роли «резонирующего», подражающего, перенимающего приемы звукоподдачи слушателя), т.к. слушать – значит соучаствовать в исполнении» (курсив наш – А. Х.) [2, с. 72–73]. Отметим, что, несмотря на свою теоретическую привлекательность, результативность подобного метода весьма спорна ввиду специфичности вокальных ощущений, различия физиологических параметров голосовых аппаратов и т. д.

Хотя процесс создания исполнительских партитур применяется нами на материале аудиозаписей, однако он может быть представлен и фиксацией на основании видеозаписей, а также вербальных источников. Естественно, каждая из этих возможностей имеет свои особенности, так, в книгах мемуарного характера (например, С. Лемешева, Е. Образцовой и др.) имеется много замечаний самих исполнителей по вопросам построения исполнительских концепций того или иного произведения, которые также могут быть зафиксированы в исполнительской партитуре. Особенно этот метод интересен, когда есть возможность сравнить высказывания певца относительно того или иного произведения и его же записи.

Возможности исполнительских партитур ограничены применением общих знаков музыкальной нотации¹, что по степени своей объективности ставит их в один ряд с нотным композиторским текстом. Проблема нотации особенно остро проявляет себя в отношении «диалога» композитора и исполнителя. Многоаспектность проблемного поля – от принятия нотации в качестве метаязыка, до констатации ее субъективности относительно зонного характера восприятия физических характеристик

¹ Большой объективизации способствует привлечение компьютерных технологий (См. [11]), однако их нужно дозировать, поскольку певец, исполняя произведение или же делая его студийную запись, рассчитывает на обычное слушательское восприятие, которое не требует помощи звукоанализирующей аппаратуры.

звука; временной барьер и сложившиеся представления о тех или иных ее элементах; исполнительские традиции в подходе к реализации отдельных произведений, зачастую подменяющие интерпретацию композиторского текста реинтерпретацией исполнительских версий – все это затрудняет коммуникацию в цепи «композитор-исполнитель-слушатель». Нотный текст, представляет собой весьма *конкретный* вариант звучания произведения, но *не единственно возможный*, о чем свидетельствуют высказывания самих композиторов и главным образом их исполнение собственных произведений¹, подчас весьма далекое от зафиксированного в нотных текстах. Можно долго говорить о неполноте и схематичности нотации, однако ее использование дает достаточно данных для определения исполнительской концепции произведения. Создание же специальной знаковой системы для фиксации изменений в исполнительской партитуре на наш взгляд нецелесообразно, так как это еще больше усложнит процесс анализа, а он как раз и призван облегчить сравнение интерпретаций. В тоже время, нельзя не упомянуть о такой составляющей нотного текста как композиторские ремарки, как пишет выдающийся исследователь Б. Яворский: «Каждый словесный термин в записи музыкального произведения есть образ» [Цит. по: 9, с. 5]. В настоящее время проблемы понимания ремарок как музыкально-исполнительских терминов активно разрабатывается, в частности, исследования Н. Корыхаловой [3] и А. Сокола [9] незаменимы при создании исполнительских партитур.

Одним из продуктивных способов применения исполнительских партитур является сравнение различных вокальных интерпретаций, которое идет по пути сопоставления степени выполнения тех или иных указаний композитора и изменений, вносимых в него, поэтому возникает необходимость в создании *модели исполняемого произведения*. Е. Котляревская, изучая вариативный потенциал произведения (являющийся предпосылкой возникновения множества исполнительских трактовок), предлагает такую модель произведения, в основе которой лежит идеальный композиторский инвариант, состоящий из сферы «обозначенного» и «необозначенного». «Обозначенное» выражено с помощью графического кодирования и реализуется в точных и неточных указаниях. Неточные указания в свою очередь делятся на стилевую ясность, представляющую собой «своеобразную заданность условий и определяющую процесс решения интерпретаторской «сверхзадачи» [4,

¹Статья С. Мальцева «Нотация и исполнение» включает множество интересных суждений композиторов и критиков по вопросам исполнительской свободы (См. [7]).

с. 7], а также свободу трактовки образности, которая связана с многозначностью средств выразительности. Кроме неточных авторских указаний с этой свободой связано «необозначенное» – «разные формы взаимодействия текста, подтекста и контекста» [4, с. 7].

Более конкретную модель исполняемого произведения предлагает Е. Либерман. Он считает, что любой авторский текст состоит из таких двух составляющих, как объективно-композиционная часть (внутренняя) и субъективно-интерпретаторская (внешняя). Автор подчеркивает, что четкого разделения быть не может, т.к. одни и те же знаки и обозначения (в первую очередь это относится к динамике, ритмике, акцентировке и т. д.) могут относиться в различных произведениях то к одной, то к другой группе. Большой интерес представляет деление Е. Либерманом интерпретации на три зоны: эмоциональную, эмоционально-интеллектуальную и интеллектуальную (причем, эти понятия «относятся не к характеристике художественного мира музыки, а к психологической активности исполнителя в процессе работы над произведением» [6, с. 194]), а также соответствующие им уровни музыкального текста: исполнительский, смешанный композиторско-исполнительский и композиторский.

К *эмоциональной зоне* интерпретации Е. Либерман предлагает отнести необозначенные или неточно обозначенные координаты: звук, педализацию, мелизмы, агогику, знаки динамической и ритмической нюансировки¹. К *смешанной зоне* – неточно обозначенные координаты: выявление фактуры, темп, словесные обозначения. А к *интеллектуальной зоне* автор относит точные и относительно точные координаты: артикуляцию, акцентировку, штрихи, формообразующую динамику, метроритмический рисунок и звуковысотность. Если деятельность концертмейстера и соотносится с этой системой, то для вокалиста она требует внесения множества корректив и удаления лишнего (например, педализацию). Поскольку, как отмечалось, творчество певца связано со словом, а инструментом является его собственный организм, задачи вокалиста в построении **интерпретационной стратегии** несоизмеримо возрастают. В первую очередь нужно отметить еще одну систему координат, которая характеризует владение вокалистом своим «инструментом» – технологический уровень. Он, с одной стороны, не является зоной интерпретации и обозначается такими понятиями, как

¹ Е. Либерман строил модель авторского текста для исследования *фортепианной* исполнительской интерпретации, мы же стремимся проецировать ее на материал вокального исполнительства.

школа, манера пения и т. д. С другой же стороны, у профессиональных певцов (а обычно анализу подвергаются именно их интерпретации) вокальная техника и исполнительская эстетика взаимовлияют и определяют друг друга. Более того, такая характеристика звуковедения, как кантилена, является обязательной для произведений *belcanto* и если обозначить ее суть как «бесконечное» *legato*, может быть отнесена к артикуляции (как к «степени расчлененности или связности тонов» [Цит. по: 6, с. 204]).

То же можно сказать и о дыхании, которое, являясь моментом технологии, бывает обозначено в нотах (или предполагается, что композитор, пишущий вокальную музыку, знаком с возможностями голоса и учитывает их в своем творчестве), тогда дыхание относится к смешанной эмоционально-интеллектуальной зоне интерпретации. Так можно трактовать и атаку звука, если отнести ее к акцентировке или штрихам. Все перечисленные характеристики, а также наличие или отсутствие вибрато, характер дикции, использование различных формант, тембр – все слагаемые эмиссии (фонации), обозначенные коротким, но емким словом **звук**¹ оборачиваются для вокалиста углубленной дифференциацией различных зон интерпретации. На наш взгляд, целесообразно распределить специфические певческие средства выразительности по зонам интерпретации, а не выделять их в специальный уровень схемы, ведь каждое из них несет на себе определенную смысловую и эмоциональную нагрузку в создании музыкально-художественного образа вокальной интерпретации. Кроме того, многие из них (дыхание, тембральная палитра, дикция и др.) соотносятся с исполнительским интонированием поэтического текста, которое также может быть причислено к смешанному – поэтико-композиторско-исполнительскому² уровню (эмоционально-интеллектуальной зоне). Отметим также, что все части текста вокального произведения (особенно в вокальной строчке) так или иначе сопряжены с композиторским интонированием поэтического текста, с его художественным переводом, поэтому бессмысленно выделять композиторское интонирование в отдельную систему координат; просто нужно помнить, что такова природа вокальной музыки как синтетического искусства.

Отдельно следует рассматривать вопрос о такой части музыкального текста, как звуковысотность. Если в инструментальном исполнительстве изменения звуковысотности сопряжены с редакторскими правками или купюрами, то в вокальной музыке ее сфера намного шире. В первую очередь

¹ В своей модели Е. Либерман не дает расшифровки этого компонента.

² Иными словами – авторско-исполнительский.

это связано с традицией изменения тональности романсов, песен для концертного исполнения в соответствии с возможностями и типом голоса исполнителя. Имеется сфера в вокальном искусстве, где изменения поощряются и приветствуются – исполнение каденций (композитор может не выписать их вообще или выписать схематично), а также так называемые вставные ноты (в основном в ариях, чтобы продемонстрировать необычайные возможности голоса исполнителя). К сфере чистой исполнительской интерпретации звуковысотности относится традиция вносить изменения в репризу старинных арий *da capo* (здесь же зачастую меняется и текст).

Часто словесные обозначения композитора относятся не к звуковому воплощению произведения, а к его **актерской** подаче (сюда можно отнести и некоторые звуковые элементы – смех, хохот, рыдание, стоны, декламирование отдельных слов или частей текста, вскрики и другие проявления эмоциональной речи) – особенно в оперной музыке. Это очень интересная часть композиторского текста, однако, она плохо поддается анализу именно в плане исполнительской интерпретации, т. к. сложно бывает определить, что здесь является интерпретацией вокалиста, а что – результатом работы режиссера. Но в аспекте анализа интерпретации *камерно-вокального* произведения вероятнее всего, что актерская интерпретация – продукт деятельности именно певца. К сожалению, драматическое искусство исполнителя при анализе аудиоматериалов практически невозможно оценить.

Фактурный план, как часть модели исполняемого произведения, также может стать пунктом объединения голосовых координат с координатами музыкального сопровождения и трактоваться как нахождение ансамбля и соотношения музыкальных пластов.

На материале модели вокального произведения мы предлагаем построить исполнительскую партитуру¹. Если фиксация в исполнительской партитуре звуковысотности, метроритма, штрихов и даже агогических отклонений не вызывает вопросов (для последних можно прибегнуть к помощи метронома), то регистрацию динамических нюансов стоит оговорить отдельно. Затруднения в фиксации уровня громкости во многом связаны с возможностью его контроля и изменения в процессе звукозаписи, поэтому, на наш взгляд, разумно ставить динамические обозначения в исполнительской партитуре относительно конкретного исполнения произведения, шкалы динамических изменений в нем. Обычно

¹ Исполнительские партитуры создавались нами в моно и билингвистической системе коммуникации на материале камерно-вокальных произведений. Примеры см.: [12].

в композиторском тексте присутствуют некие граничные показатели (например, *p* и *f*, или *mp* и *mf* и др.), именно отталкиваясь от исполнения этих нюансов нужно фиксировать и остальные. Исполнение словесных авторских ремарок удобнее соотносить с вербальными разъяснениями, уточняя и конкретизируя их понимание и реализацию певцами¹. Эти способы фиксации применимы не только по отношению к партии голоса, но и к партии сопровождения. Если упор делается на анализ именно вокальной партии, то можно поместить всю вокальную строчку на одну страницу и для большей наглядности вносить исполнительские изменения в скобках над композиторскими требованиями.

Выводы. В построении исполнительской концепции певец и концертмейстер поставлены в жесткие рамки синтетического произведения, однако это не уменьшает возможностей их исполнительской интерпретации. Даже выполняя все композиторские требования, певец может по-своему преподнести поэтический текст, акцентировать отдельные содержательные пласты синтетического произведения, выявив тем самым собственную интерпретацию. Исполнительская партитура призвана графически зафиксировать исполнительскую интерпретацию, выявить связи между выбором определенных технических и выразительных средств и реализацией эмоционально-образного содержания, что позволяет объективно судить об интерпретационной стратегии певца. Проникновение в творческую лабораторию музыканта-исполнителя и фиксация изменений, вносимых им в композиторский и поэтический тексты, могут стать еще одним шагом на пути к профессионализму.

1. Алексеева Л. Н. *О комплексной природе вокально-исполнительского искусства и задачах музыкально-теоретического образования певцов* / Л. Н. Алексеева // *Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования: сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского.* – М., 1986. – С. 86–100.
2. Захарчук Т. Г. *Композитор и певец: принципы стилистического диалога* / Т. Г. Захарчук // *Теоретичні та практичні питання культурології: зб. наук. ст. Вип. XIII.* – Мелітополь : Сана, 2002. – С. 63–79.
3. Корыхалова Н. П. *Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях* / Н. П. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2000. – 272 с.
4. Котляревська О. І. *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування* : автореф. дис. ... канд. мистецтво знав. : спец. 17.00.03 –

¹ В частности, для этого очень подходит разработанный В. Ражниковым набор признаков для отражения эстетических качеств, где признаки объединены в модальности, отражающие одно и то же настроение, но в различных нюансах (См.: [8]).

- муз. мистец. / Котляревська Олена Іванівна; Нац. муз. акад. України ім. П. І Чайковського. – К., 1996. – 16 с.
5. Лебединский Л. Н. Пять очерков о шляпинском прочтении нотного текста // Л. Лебединский // *Мастерство музыканта-исполнителя* / [сост. Я. Мильштейн]. – М., 1972. – Вып. 1. – С. 57–127.
 6. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.
 7. Мальцев С. Нотация и исполнение / С. Мальцев // *Мастерство музыканта-исполнителя* / [сост. Я. Мильштейн; редкол. Т. Гайдамович [и др]]. – М. : Сов. Композитор, 1976. – Вып. 2. – С. 68–104.
 8. Ражников В. Г. Партитурная транскрипция / В. Г. Ражников // *Вопросы психологии*. – М., 1980. – № 1. – С. 137–141.
 9. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / А. В. Сокол. – Одесса : Морьяк, 2007. – 276 с.
 10. Степанидина О. Д. Стилевые изменения в камерно-вокальном исполнительстве XX века / О. Д. Степанидина // *Современные проблемы музыкального исполнительства* / [Под ред. О. Д. Степанидиной, Ю. М. Чебукова]. – Саратов, 1987. – С. 43–58.
 11. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – муз. мистец. / Тимофеева Кіра Валеріївна; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2009. – 18 с.
 12. Хуторська А. Й. Виконавська інтерпретація камерно-вокальних творів В.А. Моцарта / А. Й. Хуторська // *Культура України : зб. наук. пр.* / Харк. держ. акад. культури. – Харків, 2007. – Вип. 20 : Мистецтвознавство. Філософія. – С. 140–147.

Хуторская Анна. Исполнительская партитура как метод реконструкции и анализа интерпретации в вокальной музыке. Стаття посвящена вопросам исследования исполнительской интерпретации вокальной музыки. Обосновывается продуктивность создания исполнительских партитур на основе модели вокального произведения в качестве инструмента анализа интерпретации.

Ключевые слова: вокальная музыка, исполнительская партитура, интерпретационная стратегия, модель исполняемого произведения, интерпретация.

Хуторська Анна. Виконавська партитура як метод реконструкції і аналізу інтерпретації в вокальній музиці. Стаття присвячена питанням дослідження виконавської інтерпретації вокальної музики. Обґрунтовується продуктивність створення виконавських партитур на основі моделі вокального твору в якості інструменту аналізу інтерпретації.

Ключові слова: вокальна музыка, виконавська партитура, інтерпретаційна стратегія, модель виконуваного твору, інтерпретація.

***Khutorska Anna.* The performer's score as a method of reconstruction and analysis the interpretation of vocal music.** The article addresses issues associated with the study of vocal music interpretation. There are presents an argument of validity of developing a performer's score based on the model of vocal music piece as a research tool of interpretation. Under performing the score, we understand written fixation of performing changes made in the composing text during the process of music setting. Creating of the performing scores helps in studying and comparing different performing interpretations, contributes to the development of analytical skills, singer displays activity at the rational-logical level.

The level of detail of various structural elements of the performing score depends on the objectives for which this method is applied, as well as researcher's competence in matters of vocal phonation, perceptual level, etc. Opportunities of scores performing limited by the application of general signs of musical notation that in the degree of objectivity puts them on a par with the composer's text. Creation of a special sign system to fix changes in the performing score would only complicate the analysis process.

As basic model of executed piece, we chose E. Lieberman's model. There are three differentiated zones: emotional, emotionally-intellectual and intellectual, as well as corresponding to them levels of the musical text: performing, mixed composer and performing and composer. This model is corrected for the analysis of performing interpretation of vocal music. Note that all elements of vocal piece are interfaced to a composer intoning of the poetic text.

According to the material of vocal piece model, we suggest to construct the performing score. Fixing in the performing score of sound altitude, rhythm, strokes and even the deviations of tempo does not cause special difficulties. Difficulties in loudness level fixation are connected with possibility of its control and change in sound recording process. Therefore, dynamic designations in the performing score need to be done relative to the specific executed piece, and to the scale of dynamic changes in it. At the composer text, there are always some boundary loudness indicators. Starting with execution of these nuances it is necessary to fix the others. It is more convenient to correlate execution of verbal author's notes to verbal explanations, specifying and concretizing their realization by singers. These ways of fixing are applicable not only in relation to voice party, but also to piano party. If emphasis is placed on the analysis of voice part, it is possible to place all vocal line on one page and for descriptive reasons to make performing changes in brackets over composer requirements.

Keywords: vocal music, performer's score, interpretive strategy, the model of the work performed, interpretation.

Татьяна Тучинская

ПРОСТРАНСТВО ЗВУКА В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКЕ: ЗВУКОВЫЕ ЛАНДШАФТЫ

*Музыка; статуй дыханье. Иль, может быть, –
молчанье картин. Язык, при котором
уж нет языка. Ты — время,
ставшее вертикально к биению сердца.
Ты – чувство – к кому? О, чувств превращенье –
во что?
В ландшафты для слуха.
Р.-М. Рильке (Перевод Т. Сильман).*

В центре внимания данной статьи находится новый тип музыкальной композиции – звуковые ландшафты, появившийся в результате развития технологий работы со звуком. Звуковые ландшафты рассматриваются на примере произведений современных украинских композиторов как отдельный звуковой феномен, даны его характеристики, краткий обзор истории развития, сделана попытка сформировать подход к анализу электроакустической музыки такого рода.

Новизна статьи определяется, прежде всего, тем фактом, что феномен звуковых ландшафтов в современной электронной музыке в украинском музыкознании практически не изучен. Стремительное развитие технологий работы со звуком и связанное с ним расширение сферы электронной музыки обуславливает *актуальность* предлагаемого исследования.

Основные *задачи* данной статьи – осмысление сущности звукового ландшафта в современной электронной музыке, формулировка определения звукового ландшафта, рассмотрение некоторых электроакустических композиций и выработка подхода к анализу феноменов этого типа.

В русском искусствознании, начиная с 80-х гг. XX века, звуковым ландшафтам посвящались немногочисленные исследования. Особый вклад в исследование проблемы звуковых ландшафтов был внесен русским музыковедом, социологом и культурологом Е.Д. Андреевой [1], которая стала основным разработчиком концепции звуковых ландшафтов в России. Среди культурологических исследований,