

Гаврилова Вера Сергеевна, Королева Анна Валентиновна

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ В ЦИКЛЕ "ДЕСЯТЬ ХОРОВЫХ ПОЭМ" Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Статья посвящена циклу "Десять поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия, ор. 88, для смешанного хора без сопровождения" Д. Д. Шостаковича. В центре внимания авторов - вопрос организации музыкальной драматургии, в процессе последовательного анализа которой выявлены особенности музыкально-выразительных средств и особенности развития двух контрастных образных сфер грандиозного по масштабам хорового цикла.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/1/21.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 1(75) С. 78-83. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Список литературы

1. **Ащепков Е. А.** Русское народное зодчество в Восточной Сибири. М.: Гос. изд. лит. по строительству и архитектуре, 1953. 288 с.
2. **Вольская Л. Н.** Архитектурно-градостроительная культура Сибири: монография: в 2-х ч. Новосибирск: НГУАДИ, 2015. Ч. 1. 236 с.
3. **Зыков Ф. М.** Поселения, жилища и хозяйственные постройки якутов (XIX – начало XX в.): историко-этнографическое исследование. Новосибирск: Наука, 1986. 101 с.
4. **Окладников А. П.** История Якутии: в 3-х т. Якутск: Якутгосиздат, 1949. Т. 1. Прошлое Якутии до присоединения к Русскому государству. 428 с.
5. **Ополовников А. В., Ополовникова Е. А.** Деревянное зодчество Якутии. Якутск, 1983. 117 с.
6. **Серошевский В. Л.** Якуты: опыт этнографического исследования. Изд-е 2-е. М., 1993. 736 с.
7. **Ушницкий В. В.** Вопросы изучения ранней этнической истории и родового состава народов Якутии. Якутск: ИГиИПМНС СО РАН, 2014. 144 с.

YAKUT WOODEN ARCHITECTURE

Vol'skaya Larisa Nikolaevna, Doctor in Architecture, Professor
Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
riran@ngaha.ru

D'yakonova Sargylana Antonovna
M. K. Ammosov North-Eastern Federal University
sargylana@yandex.ru

The article examines development and specific features of Yakut wooden architecture, which is an element of material culture of the Sakha ethnos resettled in Eastern Siberia in the XIII century. Development of this architecture was influenced by many factors including relations with the aboriginal culture, and from the end of the XVI century – with Russian culture, which influenced creation of a new type of the Yakut wooden house – izba (the five-wall and six-wall house). It is fair to say that the Yakuts constructed wooden buildings, but in limited quantities, even before the Russians' arrival, when the tribal feuds motivated them to construct defensive wooden towers.

Key words and phrases: Sakha ethnos; Eastern Siberia; traditional and new types of houses; building methods; decorative and applied art; sawed carving; three-dimensional carving; ornamentation types.

УДК 784.1

Искусствоведение

Статья посвящена циклу «Десять поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия, ор. 88, для смешанного хора без сопровождения» Д. Д. Шостаковича. В центре внимания авторов – вопрос организации музыкальной драматургии, в процессе последовательного анализа которой выявлены особенности музыкально-выразительных средств и особенности развития двух контрастных образных сфер грандиозного по масштабам хорового цикла.

Ключевые слова и фразы: Дмитрий Шостакович; произведения для хора без сопровождения; «Десять поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия, ор. 88»; музыкальная драматургия; лирико-драматическая образная сфера; гимническая образная сфера; симфонизм; хоровая сюита; драматическая кантата; интонационные обороты; революционная песня.

Гаврилова Вера Сергеевна, к. искусствоведения, доцент

Королева Анна Валентиновна, к. искусствоведения

Волгоградская консерватория (институт) имени П. А. Серебрякова
vsg-vsg@rambler.ru; annkorol77@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ В ЦИКЛЕ «ДЕСЯТЬ ХОРОВЫХ ПОЭМ» Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Цикл «Десять поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия для смешанного хора без сопровождения» занимает особое место в творческом наследии Д. Д. Шостаковича. Впервые за свою долгую творческую практику композитор создает масштабный цикл для хора без сопровождения, сравнимый по сложности и глубине трактовки образов с лучшими опусами русских композиторов дореволюционного времени.

Однако музыковедческих работ, посвященных циклу, сравнительно немного. Так, в 1952 году в журнале «Советская музыка» появилась статья Л. О. Лебединского ««Поэмы о революционной борьбе» (о хоровых поэмах Д. Шостаковича)», а в 1957 году выпущена брошюра, посвященная произведению, в которой содержится его краткий анализ. В названных публикациях автор высказывал ряд интересных идей, в частности о роли полифонии в цикле, психологической трактовке текстов и связи с традициями Мусоргского,

но при этом ценность сочинения определялась тем, что оно представляет образец «высокоидейного советского искусства» и «посвящено революционной борьбе» [4, с. 46]. Лишь четыре десятилетия спустя, в 1997 году, в статье «Художник нашего времени» А. К. Тевосян [6, с. 162] выдвигает в связи с «Десятью поэмами» ряд предположений. Он доказывает, что их сочинение было продиктовано не только конъюнктурными соображениями, но и стремлением композитора прикоснуться к богатейшим традициям отечественной музыки, связанной с созданием масштабных композиций для хора без сопровождения.

«Десять хоровых поэм для хора без сопровождения» представляют собой необычную жанровую модель, в которой соединяются черты хоровой сюиты и драматической кантаты с большой ролью симфонических принципов развития. В этой связи вопрос организации музыкальной драматургии «Десяти хоровых поэм» представляет несомненный интерес.

Как известно, объединению законченных самостоятельных номеров цикла способствует ряд факторов, которые в исследовательской литературе связаны с понятием «признаки целостности» (термин А. Крыловой). Целостность восприятия музыкального циклического произведения с поэтическим текстом обеспечивают:

- единство темы (в некоторых случаях наличие сюжета);
- единый «внутренний ритм» (сопряжение отдельных частей по принципу контрастных сопоставлений);
- система музыкальных связей, осуществляемая на основе средств музыкальной выразительности (общность тематизма, ладогармонические и тональные связи между отдельными номерами, единые ритмоформулы, общность фактурных и тембровых средств) [3, с. 6].

Для выявления особенностей музыкально-драматургической модели цикла Д. Шостаковича приведем краткую характеристику составляющих его номеров.

Композиция цикла выстраивается в следующей последовательности: № 1 «Смелей, друзья, идем вперед» (Л. Радин), № 2 «Один из многих» (Е. Тарасов), № 3 «На улицу!» (неизвестный автор), № 4 «При встрече во время пересылки» (А. Гмырев), № 5 «Казненным» (А. Гмырев), № 6 «Девятое января» (А. Коц), № 7 «Смолкли залпы запоздалые» (Е. Тарасов), № 8 «Они победили» (А. Гмырев), № 9 «Майская песнь» (А. Коц), № 10 «Песня» из Уота Уитмена (В. Тан-Богораз).

Первая поэма «Смелей, друзья, идем вперед!» – самая лаконичная из всех и явно воплощает функции эпиграфа. С большим мастерством композитор претворяет сферу революционной романтики, связанной с призывом к борьбе за утопическую мечту о светлом будущем (главная идея текста воплощена в словах: «проснется Русь для жизни новой» [7, с. 4]). Несмотря на обозначенный Шостаковичем размер 9/8, в ритмическом движении ощутима скрытая маршевость. В мелодике господствуют квартовые «призывные» интонации, восходящее движение. Гармония основана на сопоставлении мажорных трезвучий, подчеркивающих светлый колорит основной тональности *F-Dur*. В хоровой фактуре преобладают аккорды и унисоны, что связано с воссозданием стилистики исполнения революционных гимнов.

Второй номер цикла – «Один из многих» – связан с появлением контрастной образной сферы – эмоционально-драматических и скорбно-лирических раздумий. Акцентируется необходимость жертвы во имя грядущей победы светлых идеалов. В центре внимания стихотворения А. Гмырева – рассказ о гибели в тюремных стенах молодого революционера. Шостакович предельно точно и детально раскрывает содержание текста. Контраст по отношению к предыдущему номеру подчеркивается сменой тональности на одноименный минор (*f-moll*) и введением подголосочной полифонии, а также малосекундовых интонаций.

Восторженно-энергичная стихия воплощена в третьей поэме «На улицу!». Как и первая часть цикла, это – призыв к борьбе, но не в виде декларации, а непосредственно к действию. И. Я. Вершинина называет этот хор «музыкальной листовкой» [2, с. 215]. Это развернутая хоровая сцена, в которой большую роль играет музыкально-образное начало. Перед слушателями зримо разворачивается картина улицы, наполняемой народом. В этой связи композитор находит оригинальное композиционное решение. Главенствующая роль принадлежит ритмическому *ostinato*. Ямбическая ритмоформула ♪♪ повторяется на протяжении композиции более трехсот раз. «Энергетическое нагнетание становится необратимым и преобразуется в целенаправленный поток, который уже ничто в силах остановить» [5, с. 315]. В партиях всех голосов также повторяются юбилейные интонации, с преобладанием секундово-терцового поступательного движения. Гармонически их окрашивают восходящие секвенции в мажорных тональностях. Кульминация этой сквозной формы, основанной на непрерывном развитии, достигается в последнем такте, где композитор выставляет необычную для вокальной музыки динамику “*fff*”.

Четвертая поэма «При встрече во время пересылки» – единственная, в которой воплощен мир любовно-лирических переживаний революционера. Она открывается соло теноров, олицетворяющих образ мужчины, объятый скорбью и болью, судьба которого предрешена. Мелодия основана на псалмодическом повторении одного звука (слова «Мы молча смотрели друг другу в глаза» [7, с. 16]). После него в остальных голосах возникает интонационный материал второй поэмы, о которой также напоминает и фактурное решение, с преобладающей ролью полифонии. Обращает на себя внимание также дублирование партии сопрано басами в унисон – характерный выразительный прием хорового стиля Шостаковича, создающий ощущение большого пространства между голосами. Тонально-гармоническое решение поэмы основывается на характерной для русской музыки секундовой переменности (лад *G-a*). Особую выразительность музыке придает введение второй пониженной ступени. В процессе развития этой небольшой по масштабам поэмы существенная роль принадлежит сочетанию псалмодической речитации с малосекундовыми «вздохами-опеваниями». Слова произносятся в одном из голосов, в остальных же композитор вводит вокализы, усиливающие глубину эмоционально-лирических переживаний.

В пятой поэме («Казненным»), являющейся своеобразным реквиемом, Шостаковичу удалось сочетать в рамках двухчастной композиции признаки баховской полифонии и стилистику русских каторжных песен. Часть открывается фугато. Тема (*fis-moll*, на слова «В этой келье, тоскливой и душевной, доживали последние дни два бойца» [Там же, с. 19]) напевна и выразительна. Она основана на характерных для русской мелодики интонациях восходящей сексты, трихорда и плавного поступенного движения. Тема проводится по законам классической фуги во всех четырех голосах. Противосложения при этом не удерживаются, что ассоциируется с введением выразительных подголосков. Затем скорбное раздумье неожиданно прерывает многозначительная пауза. И в полнейшей тишине хор произносит: «Узник! (пауза) Брат! (пауза)» [Там же, с. 20]. Неожиданно появляющееся трезвучие *A-dur*'а, подобно лучу надежды, освещающему мрачный тюремный каземат. Далее звучит тема второго раздела, также основанная на интонациях опевания. Лебединский указывает на её сходство с революционной песней «Замучен тяжелой неволей». Завершает поэму своеобразная эпитафия в партии теноров «в честь двух безвременно павших борцов» [Там же] с выразительными секстовыми ходами. В других голосах, поющих с закрытым ртом, тянется трезвучие *Fis-dur*'а. Введение типично баховского завершения в одноименном мажоре вероятно связано с верой в то, что жертва будет ненеправдой, а светлым революционным идеям суждена победа в грядущем.

Шестая поэма («Девятое января») наиболее масштабна и является драматургическим центром всего цикла. Это действенная, драматическая хоровая сцена, в которой показана эволюция народа, что заставляет вспомнить великого предшественника Шостаковича – Мусоргского. Но если в «Борисе Годунове» страдающий народ превращается в протестующий на протяжении, то Шостакович вмещает этот процесс в один номер хорового цикла. Композитор нашел точные решения этой непростой задачи, используя принципы монтажной драматургии. «Девятое января» повествует о самом драматическом событии первой русской революции. В номере выделяются следующие разделы:

- пролог (запев мужского хора);
- завязка действия;
- первая кульминация (смысловая), эпизод «Обнажите головы...» ц. 50;
- вторая кульминация (музыкальная), эпизод «Обнажите головы...» ц. 59.

Таким образом, композиция складывается из большого количества эпизодов, которые объединяет повторяемый возглас: «Обнажите головы!». Призывная тема исполняется мужскими голосами в хоральной фактуре и звучит сурово и сдержанно, но в то же время внутренне предельно драматично. Продолжает своеобразный пролог также повествование мужских голосов о том, что в этот день «пала вера рабская в батюшку-царя, и зажглась над Родиной новая заря» [Там же, с. 21]. Далее происходит резкое переключение «кадра», и перед слушателем возникает картина народного шествия на площади перед Зимним дворцом. Звучит хорал, напоминающий о стилистике церковных песнопений, но в более грубоватой «мужицкой» манере, что символизирует веру народа в царя. Его сменяет плач-причет женских голосов «Гой ты царь, наш батюшка» [Там же, с. 22]. В мелодике большую роль играют трихордовые попевок и малосекундовые опевания. Плач постепенно достигает кульминации, а затем стихает. Возникает образ толпы, подошедшей к дворцу и упавшей на колени. Новый эпизод – зримая картина расстрела беспомощных и безоружных людей. Его открывает построение, в котором мелодия расчленяется на короткие попевок, прерываемые паузами. В мужских голосах произносится текст: «Царь народ свой выслушал и махнул рукой» [Там же, с. 24]. В целом эпизод можно разделить на два раздела: в первом рассказывается о самом событии. В партиях трех верхних голосов звучат резкие кластерные созвучия, скандируемые хором, напоминая звуки выстрелов.

Во втором разделе ужас от происходящего воплощен в женских голосах, интонирующих гаммаобразные фигуры, изображающих вопли и стоны толпы. Кульминация эпизода – возглас «Обнажите головы», звучащий в высокой тесситуре и в ладу, характерном для трагических эпизодов музыки Шостаковича. Следующий эпизод открывается фугато на скорбно-лирическую тему, которое подводит к просветленной кульминации (звучит трезвучие *D-dur*'а) и фразе со словами «там из каждой капельки крови и свинца мать-земля кормилица родила бойца» [Там же, с. 28]. Её исполняют женские голоса пианиссимо, а затем звучит заключительное проведение возгласа «Обнажите головы» в мажоре.

Седьмая поэма «Смолкли залпы запоздалые» – еще один реквием – обращение к погибшим товарищам тех, кто продолжает сражаться на уличных баррикадах. Хор открывает выразительная мелодия, исполняемая альтами соло. Она ассоциируется со звучанием народных лирико-скорбных песен. Интонации опевания окрашиваются лирико-драматическим колоритом натурального *gis-moll*'а. При втором повторении темы вступает бас. Его контрапункт – это вариант темы в увеличении. После этого появляется лейтмотив поэмы со словами обращения к погибшим «спите, спите», основанный на малосекундовой интонации «вздоха». Особенности гармонии: характерное чередование параллельных квинт и октав, натурально-ладовые обороты – ассоциируются с трагическими хорами из «Хованщины» Мусоргского. Вторая часть композиции, написанной в простой трехчастной форме, контрастна. Она начинается в параллельном мажоре. Очень тихо, светло и торжественно звучат слова «Ночью баррикадами город обовьем» [Там же, с. 32]. Закрывает поэму сокращенная реприза основного тематического материала.

Восьмая поэма «Они победили» возвращает к сфере бемольных тональностей (*b-moll*). Она завершает действенную линию, связанную с освещением революционных событий: победила власть. В основе унисонной темы – сочетание интонаций опевания и декламационных ходов, в связи с чем возникают ассоциации с речью оратора. Форма основана на сквозном принципе развития единого музыкального материала. Завершает хор возглас: «Их ждет роковая расплата!» [Там же, с. 36] в мажоре. По сути, восьмая поэма могла бы стать финалом, однако Шостакович решил продолжить развитие светлой гимнической линии первой и третьей поэм.

Пример 2

Слова А. ГМЫРЕВА
Adagio $\text{♩} = 66$

С. В э - той ке - лье, тоск - ли - вой и душ - ной, до - жи - ва - ли по.

А.

Т.

Б. *pp* В э - той ке - лье, тоск - ли - вой и

34

след - ни - е дни два бор - ца. В э - той ке - лье

душ - ной, до - жи - ва - ли по - след - ни - е дни два бор - ца, два

душ - ной два бор - ца, два

35

pp В э - той кель - е, тоск - ли - вой и душ - ной,

бор - ца. В э - той душ -

бор - ца, в ке - лье, тоск - ли -

«Девятое января» – «узловой нерв» цикла, который выделяется действенно-кинематографической драматургией и, безусловно, является кульминацией всего сочинения.

В цикле отсутствуют последовательно развиваемые лейтмотивы, однако это компенсируется общностью интонаций, что дало повод критикам упрекать Шостаковича в мелодическом однообразии. В качестве сквозной интонации, объединяющей контрастные образные сферы, можно выделить интонацию «опевания», которая в зависимости от контекста трактуется как юбилейная или лирико-скорбная.

Итак, «Десять хоровых поэм для хора без сопровождения» Шостаковича являются циклическим произведением, объединенным общей поэтической идеей, с развитой системой музыкальных связей и сквозной музыкальной драматургией. При этом данное обстоятельство несколько не умаляет самостоятельности и художественных достоинств каждой из составляющих его хоровых поэм.

Список литературы

1. Акоюн Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 453 с.
2. Вершинина И. Я. Хоровая музыка // История музыки народов СССР: в 5-ти т. М.: Советский композитор, 1973. Т. 4. С. 202-219.
3. Крылова А. В. Вокальный цикл: вопросы теории и истории жанра: лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» / Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных. М., 1988. 26 с.
4. Лебединский Л. О. Хоровые поэмы Шостаковича. М.: Советский композитор, 1957. 46 с.
5. Степанова И. В. Кантатно-ораториальные жанры и хоровое творчество // История современной отечественной музыки: учебник для студентов вузов / под ред. М. Тараканова. М.: Музыка, 1999. Вып. 2 (1941-1958). С. 287-331.
6. Тевосян А. К. Художник парадоксального времени // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 157-162.
7. Шостакович Д. Д. Десять хоровых поэм на слова революционных поэтов конца XIX – начала XX столетия для смешанного хора без сопровождения. Соч. 88 // Шостакович Д. Д. Собрание сочинений. Сочинения для хора без сопровождения и в сопровождении фортепиано: в 42-х т. М.: Музыка, 1985. Т. 34. С. 3-50.

SPECIFICS OF MUSICAL DRAMATURGY ARRANGEMENT IN D. D. SHOSTAKOVICH'S CYCLE "TEN CHORAL POEMS"

Gavrilova Vera Sergeevna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Koroleva Anna Valentinovna, Ph. D. in Art Criticism
Volgograd Conservatory (Institute) named after P. A. Serebryakov
vsg-vsg@rambler.ru; annkorol77@mail.ru

The article is devoted to D. D. Shostakovich's cycle "Ten Poems on Texts by Revolutionary Poets of the End of the XIX and the Beginning of the XX Century, Op. 88, for Chorus a cappella". The authors provide a sequential analysis of musical dramaturgy arrangement, which allowed identifying peculiarities of musical expressive means and developmental peculiarities of the two contrasting imaginative spheres of the large-scale choral cycle.

Key words and phrases: Dmitri Shostakovich; compositions for chorus a cappella; "Ten Poems on Texts by Revolutionary Poets of the End of the XIX and the Beginning of the XX Century, Op. 88"; musical dramaturgy; lyrical and dramatic imaginative sphere; hymn imaginative sphere; symphonism; choral suite; dramatic cantata; prosodic tunes; revolutionary song.

УДК 7

Искусствоведение

Статья посвящена сатирической графике Татарстана 1920-1930-х годов. Автор анализирует развитие международной темы на страницах журнала «Чаян», показывает изменение тематики в зависимости от особенности международной политики и интересов государства, выделяя два периода – 1920-е и 1930-е годы. Эти же периоды отражают и художественные особенности журнала, характеризующиеся ограниченным кругом художников и их полупрофессиональным уровнем в 1920-е годы, работой большого числа профессиональных мастеров сатирической графики – в 1930-е годы.

Ключевые слова и фразы: сатирическая графика; международная политическая сатира; журнал «Чаян»; искусство Татарстана.

Газизова Марина Ринатовна

*Институт языка, литературы и искусства имени Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан, г. Казань
gazizovamr@yandex.ru*

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ САТИРА НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «ЧАЯН» В 1920-1930-Е ГОДЫ

В первые годы становления советской власти карикатура стала одной из составных частей агитационно-массового искусства. С помощью карикатуры велись активная пропаганда нового строя и борьба с его противниками. «Советская карикатура [20-е годы XX века] набирала тогда высоту. Ещё совсем молодая, она с каждым днем становилась все более зрелой. С первых дней своих была искусством переднего края. В этом ее сила. И основа ее притягательности» [8, с. 5]. Происходит всплеск появления сатирической периодики: «Крокодил» (Москва, 1922), «Прожектор», (Москва, 1923), «Муштум» (Узбекистан, 1923), «Нианги» (Грузия, 1923). Татарстанский ежемесячный сатирический журнал «Чаян» (Скорпион) образовывается в 1923 году (продолжает свою работу и в настоящее время). Первоначально выходил только на татарском языке, с 1956 года выходит на двух языках – татарском и русском.

Такие национальные издания, как «Чаян», «Нианги», «Муштум», были последователями традиций сатирической журналистики, которые начинали складываться ещё в дореволюционной России. «Чаян» стал продолжателем традиций татарской сатирической печатной графики, ее основы заложили Г. Камал и Г. Тукай, выпускавшие в начале XX века журналы «Яшен» (1908-1909) и «Ялт-Йолт» (1910-1918). «Появление печатных периодических изданий сатирического направления на татарском языке было не случайным, так как в самой культуре народа, его фольклорных произведениях средствами юмора и сатиры бичевались негативные явления, проявлявшиеся в обществе» [6, с. 277].

Новое сатирическое издание «Чаян» не уступало в популярности столичным и завоевало большое признание среди татарского населения. Как пишет С. М. Червоная: «В первые годы профиль журнала почти целиком определяла "внутренняя" тематика, бытовая сатира, международной темы он касался редко. Тогда журнал имел свой ярко выраженный национальный колорит» [13, с. 226]. Тем не менее международная тематика занимала заметное место на страницах издательства в 1920-е, а особенно в 1930-е годы, что являлось продолжением традиций татарской сатирической графики дореволюционного периода. Но эта тема осталась на периферии искусствоведческих исследований, поэтому требует более внимательного исследования. Следует отметить, что в советский период сатирическая графика Татарстана была проанализирована в трудах таких искусствоведов, как С. М. Червоная, Л. Я. Елькович, А. Б. Файнберг, но их исследования заканчиваются 1970-ми годами, поэтому необходим новый, современный взгляд на искусство карикатуры Татарстана.