

УДК 782.1

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Е. В. КОЛОБОВА В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ РЕЖИССЕРСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА XX ВЕКА

*Ефанова М. В.*¹

¹ Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, ул. Марксистская, д. 36, Москва, 109147, Россия.

В статье рассматривается творческая деятельность Е. В. Колобова как пример сложного и многогранного процесса влияния дирижера на музыкальный материал и сценическое действие. Творческая, а не воссоздающая роль дирижера в оперном спектакле представлены в контексте современного режиссерского оперного театра. Подчеркивается новаторство Е. В. Колобова, которое было основой его личности и условием, позволившим дирижеру стать уникальным явлением отечественной культуры. Отдельно проанализированы три основных направления в творческом стиле маэстро: работа с либретто и партитурой, работа с музыкантами и певцами и постановочная работа. Особое внимание уделено авторскому стилю дирижирования Е. В. Колобова.

Ключевые слова: Е. В. Колобов, творческий стиль, режиссерский оперный театр, работа с либретто и партитурой, работа с музыкантами и певцами, постановочная работа, стиль дирижирования.

THE CREATIVE ACTIVITY OF E. V. KOLOBOV IN THE CONTEXT OF DIRECTOR'S OPERA THEATER CONCEPT OF THE 20TH CENTURY

*Efanova M. V.*¹

¹ Music and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov, 36, Marksistskaya St., Moscow, 109147, Russian Federation.

The article considers the creative activity of E. V. Kolobov as an example of a complex and multifaceted process of the conductor's influence on musical material and stage action. The creative, rather than recreating, role of the conductor in an opera performance is presented in the context of a modern stage director's opera theatre. The innovativeness of E. V. Kolobov, which was the basis of his personality and the condition that allowed the conductor to become a unique phenomenon of the national culture, is emphasized. Three main directions in the maestro's creative style are analyzed separately: work with the

libretto and score, work with musicians and singers, and staging work. Particular attention is paid to E. V. Kolobov's conducting style.

Keywords: E. V. Kolobov, creative style, director's opera theatre, work with libretto and score, work with musicians and singers, staging work, conducting style.

Оперный театр обладает сложной структурой взаимодействий творческих личностей, работающих совместно над общим результатом, — спектаклем. Этапы его создания неизбежно сопровождаются спорами, в ходе которых обнаруживаются, обостряются и находят свое разрешение концептуальные вопросы оригинального прочтения оперы — того, что композитор вложил в текст партитуры. Главным вопросом нередко становится вопрос о совпадении полученного результата (современного спектакля) с тем, что гипотетически хотел представить на сцене композитор, работавший либо в творческом союзе с либреттистом, либо выступавший в двух ипостасях одновременно.

В связи с часто встречающимся расхождением между авторскими, режиссерскими и дирижерскими замыслами встает второй, не менее важный вопрос о допустимости вольного прочтения оригинального текста, а также возможности режиссерских купюр или вставок в партитуру.

Сложный и многогранный характер постановочного процесса привлекал внимание корифеев отечественного и зарубежного музыкознания. Так, в монографии Е. А. Акулова «Оперная музыка и сценическое действие» [1] было предложено фундаментальное видение музыкальной драматургии, в контексте которой автор рассматривает партитуру с позиции теории драмы. Не менее важными стали известный труд Б. Я. Тилеса «Дирижер в оперном театре» [2], в котором отмечено сложное соединение ролей дирижера и режиссера-постановщика в оперном театре, и работа Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» [3].

Представляют огромную ценность статьи и монографии практиков, работавших в оперном театре: Б. А. Покровского [4; 5], В. Э. Мейерхольда [6], Г. Л. Ержемского [7], и современных исследователей [8; 9; 10].

При достаточной изученности истории оперы характер влияния дирижера на музыкальный материал и сценическое действие, а также его творческая роль квазисоавтора в оперном спектакле остаются в тени. Ответить на многие актуальные вопросы может помочь анализ дирижерской и постановочной деятельности выдающегося русского дирижера, основателя театра «Новая Опера» Евгения Владимировича Колобова (1946–2002).

Анализ творческой деятельности Е. В. Колобова в период его работы в театре «Новая Опера» позволяет проникнуть в суть его интерпретаций автор-

ских концепций и увидеть меняющуюся роль оркестра в оперных партитурах, а также интерпретационно-эстетические принципы, которые лежат в основе оперного дирижирования.

Известно, что неотъемлемой частью оперного спектакля является симфонический оркестр. То, в какой степени оркестр сможет раскрыть многогранные стороны драматического конфликта, зависит не только от авторской партитуры, выполненной композитором, но и от дирижера, выступающего в роли соавтора.

Выразительные ресурсы оркестра реализуются в оперном спектакле исключительно через фигуру и личность его руководителя — дирижера, который не только осуществляет координацию музыкального ансамбля, обеспечивая непрерывное и согласованное взаимодействие оркестровых групп, оркестра и вокалистов, но и принимает таким образом участие в создании характеров героев и управлении всем сценическим действием.

Роль дирижера не ограничивается выполнением технологических и музыкально-творческих обязанностей. Редакторские правки, внесенные в партитуру в соответствии с его интерпретационно-эстетическими принципами, создают новую систему музыкальных знаков и позволяют дирижеру преобразовать музыку в драматическое действие. Эта трансформация осуществляется как при помощи темпо-ритма, артикуляции, фразировки, штрихов, обозначенных через дирижерские жесты, так и в виде концептуальных и творческих обобщений, отражающихся в оригинальном сочетании смысловых и психологических акцентов. Роль дирижера выходит за пределы функции проводника идей композитора. Он становится соавтором, отвечающим за целостное действие.

Сам музыкант отмечал, что, дирижируя любой симфонией, видел ее как театр [11]. Такое объемное видение музыкального действия неразрывно связано с высоким уровнем воображения, которым характеризовался маэстро. Музыка и театр были для него единым целым. Е. В. Колобов безгранично верил в способность вокального искусства моделировать сценическую реальность.

Богатый эмоциональный мир неизменно отражался на его творческой деятельности: дирижер умел представить публике не просто красивую в музыкальном смысле постановку, но совершенно живую историю.

Личность дирижера тоже не была статичной. Она развивалась параллельно с развитием его творчества, и стремление к новизне выражалось в непрерывном освоении забытых оперных шедевров. Однако вершиной творческой деятельности Е. В. Колобова по праву считается создание театра «Новая Опера», который теперь носит его имя. Название отразило личность дирижера, его интерпретацию слова «опера» как «произведение, сочинение, творчество», а также задало стиль работы нового театра.

Сила исполнения производила на слушателей и критиков такое впечатление, что за Е. В. Колобовым с тех пор закрепился эпитет «неистовый маэстро», в дальнейшем сопровождавший его всю жизнь [11].

Колобов менял музыкальные сцены в партитуре местами, вносил серьезные правки в инструментовку, собственноручно делал купюры. Все эти изменения всегда были направлены на определенную творческую цель и никогда не были выражением желания самоутвердиться любым способом. Доказательством является безупречность результата и тот вкус, с которым выполнялись все редакции.

В творческом стиле Е. В. Колобова важно выделить три основных направления, благодаря которым каждый его спектакль становился ярким событием культурной жизни столицы: работа с либретто и партитурой, работа с музыкантами и певцами и постановочная работа. Рассмотрим их подробнее.

Музыкальный анализ оперных партитур Е. В. Колобов осуществлял с точки зрения театра и театральной концепции. Анализируя в первую очередь нотный текст, он выделял узловой конфликт, все его стороны, определял место завязки и волны развития, кульминации и развязки конфликта и далее соотносил результаты с увертюрой. На основании авторских требований композитора Е. В. Колобов сначала создавал концептуальную основу музыкального решения оперной партитуры — темпо-план. Однако концептуальная основа этим не ограничивалась. Темпераменты и характеры персонажей, последовательность и динамика смены событий и мизансцен, предпочтение тех или иных средств музыкальной выразительности — все это позволяло маэстро размечать границы личностного мира каждого из героев, анализировать психологию их взаимоотношений и создавать зримый психологический пейзаж эпохи и места действия. Передавая часть ответственности режиссеру, своей дирижерской работой и своими редакторскими правками Е. В. Колобов как бы визуализировал партитуру.

Дирижер вначале разрабатывал и уточнял общую идею, замысел и общую схему спектакля, далее соотносил их с авторской партитурой. При выявлении несоответствий начиналась аккуратное, кропотливое редактирование, при котором отчасти затрагивались и фундаментальные параметры музыкального текста, созданного композитором. Внести изменения, нацеленные на реализацию творческого замысла, но не нарушить внутренний баланс оперы и музыкальную драматургию — вот какими задачами руководствовался Е. В. Колобов.

Внося редакторские правки в партитуру, Е. В. Колобов определял время оперного спектакля. Он считал, что современный зритель не готов тратить на прослушивание музыки несколько часов, и потому обычно подвергал купюрованию авторскую партитуру.



Прим. 1.

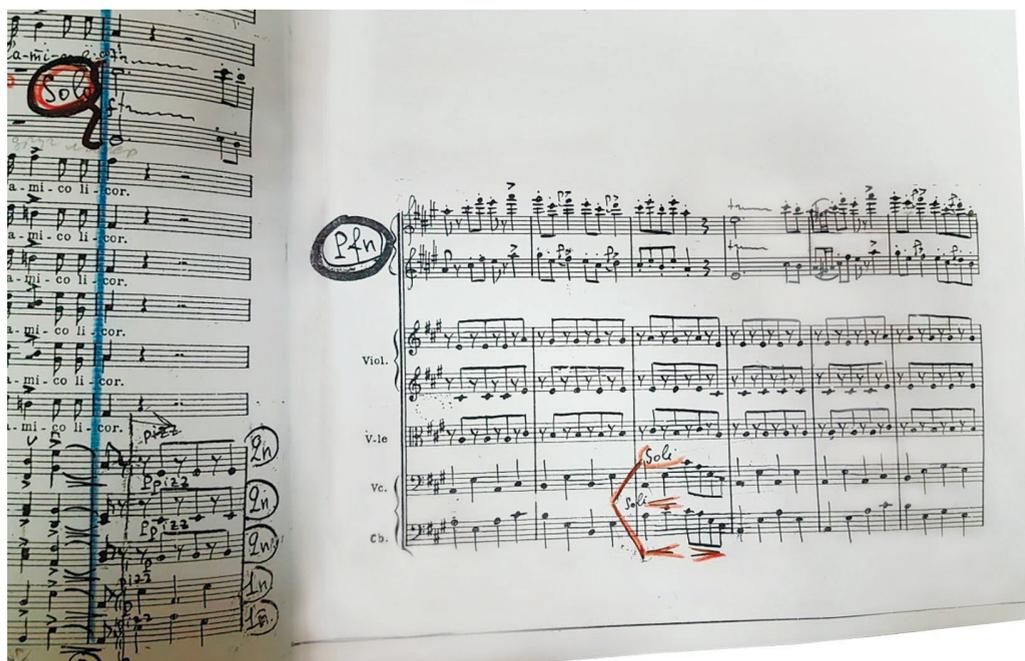
Колобов эмоционально воспринимал музыкальный материал, многие моменты интерпретировались им на уровне интуитивного восприятия и потому не поддаются логическому объяснению. Пометки, которые можно увидеть в его партитурах, свидетельствуют именно о таком образно-метафорическом восприятии: «спокойно плывущие курчавые облака», «обнаженный нерв», «золотые эполеты» и др.

Под «курчавыми облаками» он подразумевал не прикосновение к звуку, а особое состояние психики. В оркестровке он использовал специальные технические приемы, и характер пометок позволяет проникнуть в суть работы мастера с партитурой.

Колобов был далек от академического подхода к музыкальному материалу, смысл и структура произведения интересовали его значительно больше. Отсюда следует и тщательность в работе с либретто, и желание очистить оперу от стереотипного толкования и исполнительских штампов. Решить эти творческие задачи ему удавалось за счет самовыражения, которое происходило путем создания собственной редакции либретто и партитуры, которые были приближены к оригиналу только в плане общей концепции.

Самыми характерными приемами работы с оригинальным материалом у дирижера были следующие: изменение формы речитатива, добавление стороннего музыкального материала, переинструментовка, кардинальные купюры.

В качестве иллюстрации изменения формы речитатива приводим фрагмент второго действия (картина 4) из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (пример 1).



Прим. 3.

Дирижер вычищал из партитуры все бытовые подробности, эмоциональные отступления с целью концентрации действия до предела. Внося правки в партитуру, он был сосредоточен на переосмыслении выразительных средств. Либретто и партитура были для Е. В. Колобова не просто текстами, которыми надо руководствоваться для трансляции замысла композитора, а возможностью провести независимый эксперимент и создать новый спектакль. В итоге такой творческой переработки либретто и партитуры менялась и роль самого дирижера, который становился соавтором композитора.

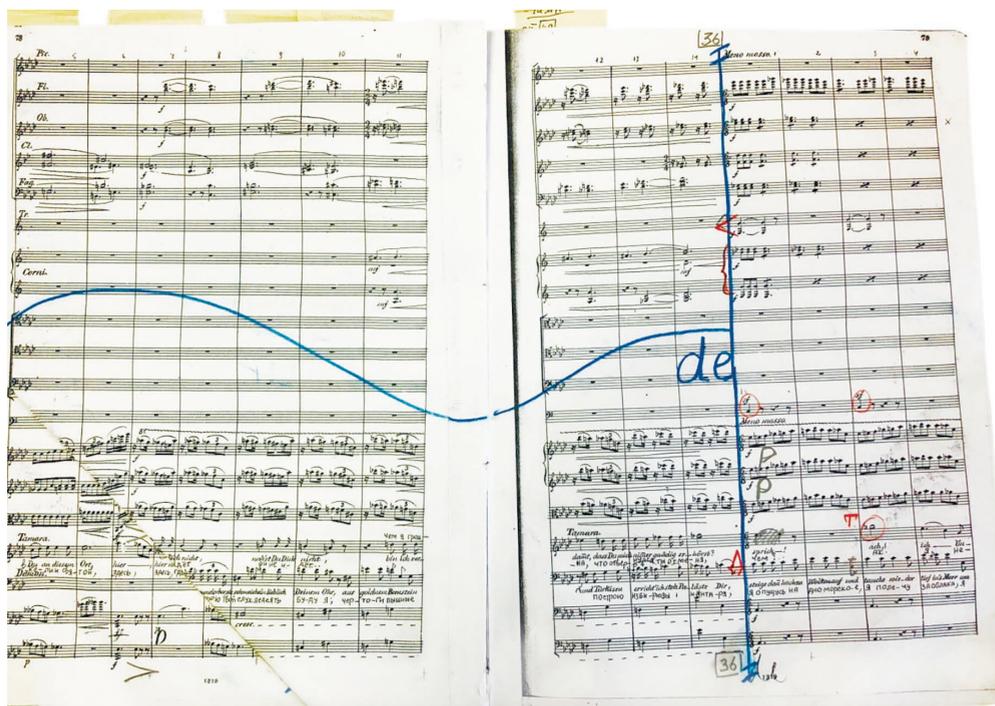
Примером кардинальных купюр служит фрагмент из оперы А. Г. Рубинштейна «Демон» (примеры 4а, 4б). Е. В. Колобов осуществлял не только удаление фрагментов, но и их перестановку внутри произведения, что в конечном итоге вело к изменениям в авторской драматургии.

Вторым направлением была работа с музыкантами и певцами.

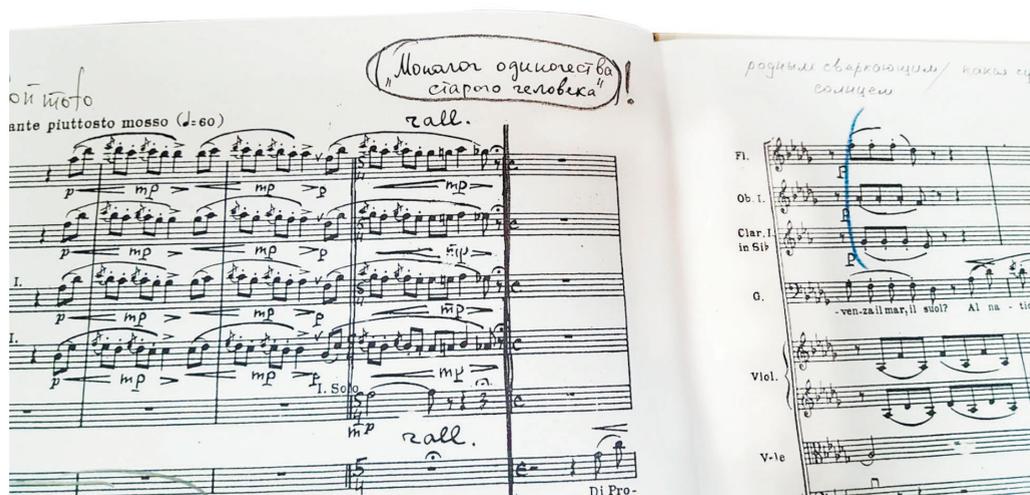
Дирижер, следующий собственной логике работы с оперной партитурой, реализовывал творческую концепцию в ходе работы с оркестром, солистами, ансамблями и хором. В его искусстве существовало гармоничное единство между тактированием, то есть техническими приемами управления музыкальным коллективом, и дирижерским воздействием на выразительную сторону исполнения. Показ вступлений, снятие звука, определение динамики, цезур, пауз, фермат — все было пронизано эмоциональным содержанием.



Прим. 4 а.



Прим. 4 б.



Прим. 5.

В ходе работы с исполнителями Е. В. Колобов использовал разнообразные средства, позволявшие передать коллективу свои творческие идеи. В период подготовительной работы, которой всегда уделялось много времени, главным средством была речь и, собственно, дирижирование. С помощью образной речи он умел разъяснить общую идею, прокомментировать структурные особенности, содержание и характер образов музыкального произведения; в некоторых случаях давал конкретные указания, каким именно приемом или штрихом необходимо исполнять то или иное место. В качестве примера можно привести письменные комментарии, сохранившиеся в партитуре оперы Дж. Верди «Травиатта» к арии Жермона (пример 5).

Исполнение интерлюдии к 4-му акту той же оперы Е. В. Колобов описал на полях партитуры как «обнаженный нерв» (пример 6).

Существенным дополнением к вербальным указаниям был личный исполнительский показ, поскольку в музыкальном искусстве не все может быть разъяснено и описано словами.

Маэстро владел собственной оригинальной системой дирижерской техники и использовал такие схемы тактирования, которые были понятны оркестрантам. Вопрос о том, должны ли быть жесты дирижера сдержанными или, наоборот, свободными от каких-либо ограничений, решались им следующим образом: жесты должны быть в такой степени выразительными, чтобы оказывать адекватное воздействие на оркестр и на слушателей.

В его дирижерском искусстве воплотился целый ряд разнообразных способностей: выражать в жестах содержание музыки, визуализировать



Прим. 6.

музыкальную ткань произведения, вызывая ее художественное воздействие на исполнителей.

Его движения были подчеркнута ритмичны, и все его тело, включая не только руки, но и глаза, мимику и пантомимику, транслировали оркестру ритм. Он жестами обозначал обобщенную ритмическую структуру произведения, его архитектурный ритм.

Техника дирижирования Е. В. Колобова всегда служила главной цели — передаче музыкальной драматургии произведения, ее конфликтности и диалектичности. Тактирование было лишь базой, на которой строилась остальная работа. Анализируя жесты маэстро, можно увидеть, что все технические движения, такие как показ акцентов, фразировки, штрихов стаккато и легато, изменения темпа, динамики, определение качества звука, выходят далеко за рамки тактирования и обретают выразительное значение.

Представляется целесообразным выделить авторский стиль дирижирования Е. В. Колобова, который носит отчетливо режиссерский характер.

Характерный жест колобовского дирижирования — широко расставленные руки, как бы покрывающие боль и тяжесть, умиротворяющие буйство открытой партитуры до неправдоподобного пианиссимо, по его ремарке — «молчание звука», или его утаивание.

Второй жест, который можно уверенно считать частью авторского стиля маэстро — жест в виде «грозы», раздирающей музыкальное время молнией снизу вверх. Это движение, выполненное точно и резко, символизировало резкий переход.

Третий колобовский прием — жест-волна. Когда в музыкально-сценическом действии возникало незаметное нарастание, усиливалось напряжение и происходил переход из одного регистра в другой, или только за счет небольшой модуляции осуществлялось движение от эпического к трагическому, Е. В. Колобов использовал жест-волну. Он выражал переход от размеренности шага к полиритмии, к восхождению и полету.

Жест-лестница — еще один признак авторского стиля в работе с исполнителями. Кисти и пальцы рук, как бы нанизывающие звук, словно жемчуг, а затем — «прорастание», как будто таинственный цветок повисает в воздухе и возникает рассветная тишина — так можно образно описать это движение дирижера.

Когда Е. В. Колобов управлял оркестром, все переживания, мысли и эмоции соединялись в неистовстве и сосредоточенности его лица. Оно само становилось живой партитурой, которая дышала и думала звуком, и подделать это было невозможно.

Третьей составляющей авторского стиля Е. В. Колобова была постановочная работа, включавшая в себя интерпретацию и создание системы образов.

Колобов мыслил, прежде всего, как драматург и как постановщик драматического спектакля. По этой причине оригинальный музыкальный текст мог восприниматься им как помеха, которую следует трансформировать. Изменить инструментовку, сделать купюры, добавить музыкальные фрагменты — дирижер стал по-другому читать традиционный музыкальный текст в тех случаях, когда это было возможно. Изменяя нюансы, штрихи, агогику, он делал новую постановку, то есть через музыкальные средства по-новому интерпретировал образы и создавал их новую систему.

Суть авторского стиля Е. В. Колобова в части создания образов можно описать следующим образом. Дирижер стремился передать переживания героя, его взаимодействие с переживаниями других героев оперы. Для этого он вносил правки в оригинальную концепцию композитора и создавал свой музыкально-сценический труд, мысля драматургически музыкальным языком. Музыка становилась у маэстро основным драматургическим началом, и он сам выступал отчасти в роли композитора, но главным образом — в роли драматурга.

Его «Евгений Онегин» — новое музыкально-сценическое произведение, основанное на желании передать чувства героев и душевную атмосферу вокруг них с такой точностью и глубиной, которая приводит к масштабному развитию музыкальной мысли.

В «Евгении Онегине» Е. В. Колобов дал такую интерпретацию образов, при которой было опущено все, что не имеет непосредственного отношения к главному конфликту произведения.

В классической трактовке дирижер выделил черты героев, которые оказались близки и понятны его современникам, и постарался придать им необходимую

сценическую четкость и законченность. Например, Татьяна Ларина представлена не как робкая девочка с обманутыми надеждами, а как личность, полная энергии, инициативы и веры в человеческое благородство.

Были внесены изменения и в образ Ленского. В нем не остается места для иронии и снисхождения. В трактовке Е. В. Колобова, Ленский — драматический персонаж, серьезный романтик, в котором нет простодушия, но есть искренность, доброта и непосредственность. Его судьба представлена как глубокая драма жизни талантливого поэта.

Интерпретируя образ Онегина, Е. В. Колобов смещает акценты и показывает все то живое и пылкое, что скрывается под маской чопорности и равнодушия. Такая трактовка делает более логичными последние сцены оперы, когда Онегин испытывает бурное чувство любви, горечь разочарования в себе и отчаяние. Музыкальному образу Онегина Е. В. Колобов возвращает лиризм, стремясь показать не внешнюю, а внутреннюю его сторону, но самое главное, что он создает систему образов, при которой каждый персонаж и каждый характер наполняются новым смыслом и содержанием именно в процессе взаимодействия друг с другом. Так, образ Онегина становится невозможно рассматривать в отрыве от образа Татьяны и образа Ленского, а образ Татьяны — в отрыве от образа Онегина и Гремينا.

Постановочная работа над спектаклем «О Моцарт! Моцарт...» также является яркой иллюстрацией реализации авторского стиля Е. В. Колобова. Музыкальная драматургия спектакля включает не только оперу Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», но и фрагменты «Реквиема», фортепианных концертов № 21 и № 23 В. А. Моцарта и увертюру к опере А. Сальери «Тартар». Привлечение к постановке В. В. Васильева позволило добавить в действие хореографию. Камерная одноактная опера Н. А. Римского-Корсакова, в оригинальной версии характеризующаяся ровной интонацией, после включения в нее фрагментов из произведений Моцарта превратилась в глубокую постановку, раскрывающую нравственную и философскую проблематику. Изложение истории взаимоотношений двух композиторов превратилось в спектакль-размышление, наполненный разноплановыми эмоциями (пример 7).

За счет использования авторских приемов в опере появился символизм и значительно усилился мотив противостояния.

Представляется целесообразным перечислить оригинальные постановочные приемы, использованные Е. В. Колобовым в спектакле «О Моцарт! Моцарт...»: оркестр начинает исполнять музыку и одновременно медленно опускается в оркестровую яму; выразительные партии за роялем; застывшие фигуры солистов хора вызывают ассоциации с мраморными скульптурами; пластичный танец солистов балета, олицетворяющих души соперников, — все работает на главную художественную цель: раскрыть внутренний мир двух персонажей,

Andantino grazioso. $\text{♩} = 72$.
 (Старая играет арию над Дон-Жуаном; Моцарт захочет.)
 (Der Greis spielt eine Arie aus Don-Juan; Mozart lockt.)

31

17

p legato asso

pizz.

pp

18 Allegro moderato. $\text{♩} = 112$.

p (короче... *сильнее*) Ах, Сальери! Ужель и сам ты не смеешься?
 И ты смеешься? Можешь?

pizz

p

agitato (нервно) *sf*

Нет, мне не смешно, когда маляр не-тоцкий мне

sf *mf* *f* *b2.*

Муниципальный

7/2

1617

16571

Прим. 7.

один из которых является страдающим злодеем, а другой — доверчивым гением.

Колобов соединяет то, что кажется несоединимым: светлую музыку и блестящий балетный дивертисмент с мрачным обликом Сальери, выходящим из сценического мрака. Зритель чувствует, его ждет грандиозное и многозначное действие.

Роль хора в авторской интерпретации Е. В. Колобова чрезвычайно важна. Разрушая традиции концертного исполнения «Реквиема», он вводит хор в сценическое действие. И исполнительское мастерство, и костюмы, и подсветка создают яркие эффекты, разбавляют скорбную монохромность постановки и не только делают хор одним из ведущих участников постановки, но и представляют его как мощный, единый организм.

Оригинальная постановка трансформирует классическую оперу в новый жанр, и хотя спектакль определен авторами как «реквием в двух частях», на сцене — синтез оперы, драматического представления и балета, посвященный памяти великого композитора. Гармония слова, музыки и изображения — результат применения принципа контаминации.

Авторский стиль Е. В. Колобова отличается сохранением лучших традиций музыкальных русских театров. Его редакции классических музыкальных текстов продиктованы стремлением к соразмерности и взаимосвязанности музыкального ряда и актерской игры, к созданию такой постановки, в которой сценическая ситуация не отвлекает зрителя ни от музыки, ни от главного художественного замысла. Отсутствие избыточного драматического действия и внешних эффектов, гибкое следование нормам академического искусства позволяет аккуратно и бережно относиться к оригинальному материалу, но и высвечивать в нем наиболее значимые моменты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: Всероссийское театральное общество, 1978. 455 с.
2. Тилес Б. Я. Дирижер в оперном театре. Л.: Музыка. Ленингр. отделение, 1974. 86 с.
3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
4. Покровский Б. А. Моя жизнь — опера. М.: Аграф, 1999. 269 с.
5. Покровский Б. А. Об оперной режиссуре. М., 1973. 305 с.
6. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. М.: Искусство, 1968. 350 с.
7. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. М.: Музыка, 1988. 96 с.
8. Альтшулер В. А. Функции оркестра и место дирижера в сценической интерпретации оперы: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2005. 194 с.
9. Арановский М. Г. Рукопись в структуре творческого процесса. Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. М.: Композитор, 2009. 340 с.
10. Цодоков Е. С. Визуализация оперы как музыкального произведения, или Типология оперной режиссуры [Электронный ресурс]. URL: <http://www.operanews.ru/history55.html> (дата обращения: 15.12.2021).
11. Попович Н. А. Театр начинается с места // Российская газета. 2011. № 59. 12 с.

REFERENCES

1. *Akulov E. A.* Opernaya muzyka i scenicheskoe dejstvie. M.: Vserossijskoe teatral'noe obshchestvo, 1978. 455 s.
2. *Tiles B. Ya.* Dirizher v opernom teatre. L.: Muzyka. Leningr. otdelenie, 1974. 86 s.
3. *Leman X.-T.* Postdramaticheskij teatr. M.: ABCdesign, 2013. 312 s.
4. *Pokrovskij B. A.* Moya zhizn' — opera. M.: Agraf, 1999. 269 s.
5. *Pokrovskij B. A.* Ob opernoj rezhissure. M., 1973. 305 s.
6. *Mejxerxold V. E.* Stat'i, pis'ma, rechi, besedy. Ch. 1. M.: Iskusstvo, 1968. 350 s.
7. *Erzhemskij G. L.* Psixologiya dirizhirovaniya. M.: Muzyka, 1988. 96 s.
8. *Al'tshuler V. A.* Funkcii orkestra i mesto dirizhera v scenicheskoy interpretacii opery: diss. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb., 2005. 194 s.
9. *Aranovskij M. G.* Rukopis' v strukture tvorcheskogo processa. Ocherki muzykal'noj tekstologii i psixologii tvorchestva. M.: Kompozitor, 2009. 340 s.
10. *Czodokov E. S.* Vizualizaciya opery kak muzykal'nogo proizvedeniya, ili Tipologiya opernoj rezhissury [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.operanews.ru/history55.html> (data obrashheniya: 15.12.2021).
11. *Popovich N. A.* Teatr nachinaetsya s mestym // Rossijskaya gazeta. 2011. № 59. 12 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ефанова М. В. — доц. каф.; efanov-mvk@list.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Efanova M. V. — Ass. Prof. of the Chair; efanov-mvk@list.ru