

УДК 792

ЭВОЛЮЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО ЯПОНСКОГО ТЕАТРА В XXI ВЕКЕ

*Максимов В. И.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье рассматриваются принципы, по которым развиваются и меняются в настоящее время традиционные виды японского театра: но, кабуки, бунраку. Автор приходит к выводу, что наблюдается синтезирование жанров внутри видов театра и развитие межвидовых связей. Влияние европейских форм театра приводит к возникновению в Японии самостоятельных театральных коллективов. Описываются отдельные спектакли современного репертуара: «Дом с призраками» (кабуки), «Путешествие на Запад» (бунраку), а также деятельность современного режиссера Мотои Миуры в театре Читэн.

Ключевые слова: но, кабуки, бунраку, актерское исполнительство в Японии, Мотои Миура.

THE EVOLUTION OF TRADITIONAL JAPANESE THEATER IN THE 21st CENTURY

*Maksimov V. I.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Rossi St., Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article deals with the principles according to which traditional forms of the Japanese theater (Noh,) are currently developing and changing. The author comes to the conclusion that a synthesis of genres within the types of theater and a development of interspecific relations can be observed. The influence of European forms of theater gives rise to independent theater groups in Japan. Several performances of the modern repertoire are described: "The Haunted House" (Kabuki), *Journey to the West* (Bunraku), and also the activities of a modern stage director Miura Motoi and his theater company Chiten.

Keywords: Noh, Kabuki, Bunraku, acting in Japan, Miura Motoi

Общее мировое развитие театрального искусства с начала XX века начинает формироваться во взаимодействии театральных систем и национальных школ. Это происходит в контексте эволюции единой мировой культуры, возникшей в противовес европейской (или европоцентристской) и других сепаратных культур.

Японский театр в середине XX века освоил формы европейского театра. Аналогичный процесс примерно в то же время происходит в Китае и Корее. Процесс европеизации начался раньше — в последние десятилетия XIX века.

До этого времени представление японцев о Европе основывалось на редчайших случайных свидетельствах. Характерным примером является подробная запись вынужденного путешествия четырех японских моряков, оказавшихся в 1793 году на Алеутских островах, добравшихся до Петербурга и возвращенных в Японию в 1804 году. В частности, японцы описали и балетный спектакль: «Хотя язык совершенно непонятен, но обстановка в целом и настроение точно такие, как в нашем театре. В танцевальных кёгэнах танцевали пятнадцать мужчин и женщин, разделившись на две группы. Из них отдельно поднялись на высокую скалу три женщины. Эта скала медленно съёжилась и упала вниз, а женщины слетели и продолжали танцевать. Множество танцоров подпрыгивали в высоту пять-шесть сяку и танцевали, вертясь на одной ноге. В это время зрители хлопали в ладоши и хвалили. Когда государь, расчувствовавшись, ударил в ладоши, все остальные зрители тоже вслед за ним ударили в ладоши» [1, с. 275–276]. Даже по этому описанию очевидна не только постоянная заинтересованность во всем необычном, но и способность к восприятию.

В новой ситуации рубежа XX–XXI веков японский театр пришел к синтезу ранее автономных национальных форм. Процесс преемственности западных явлений и адаптации национальной классики к этому времени завершился. Наступает новый процесс развития. Происходит активное развитие классических традиций, достигших совершенства в предшествующие века, но консервировавшихся и дрейфующих к музейности.

Сложилась ситуация, аналогичная в какой-то степени классическому европейскому балету, долгое время развивавшемуся автономно внутри существующих направлений, а потом почувствовавшему потребность выйти за пределы искусства. Примером творческого переосмысления традиции в Японии может служить жанровое и сюжетное преобразование репертуара в крупнейшем театре Токио — Кабукидза.

Основным видом сценического искусства Японии является кабуки. Вид, родившийся в начале XVII века, вобрал в себя главные принципы эстетики театра но, однако, преобразовал их. Главные черты единого процесса — система амплуа, репертуар, актерское искусство. Главные отличия — переход

от замкнутой аристократической аудитории к самым широким зрительским сословиям, отказ от маски и использование грима.

Начало кабуки датируется 1603 годом и обозначается ранней формой «Окуни кабуки» по имени основательницы — танцовщицы и жрицы Окуни. Ни женские, ни смешанные, ни подростковые труппы не продержались долго. К 1652 году были запрещены все формы, кроме мужской труппы. Мужское исполнительское искусство продолжало совершенствоваться, и до сих пор оно остается главным воплощением художественной уникальности японского театра. Актерские династии кабуки и их высочайшее мастерство обеспечивают непререкаемый авторитет кабуки во всем мире. При этом кабуки остается ярко выраженным актерским театром, трудно представить его в рамках театра режиссерского.

К концу XIX века сформировалась система основных трупп кабуки, имеющих постоянные помещения. Центральное место с тех пор занимает театр Кабукидза в Токио. Здание театра было уничтожено бомбой в мае 1945 года, как и большинство других театров.

Зал и сцена восстановленного театра в настоящее время представляют смесь традиционного кабуки с европейским театральным пространством. Это одна глубокая сцена, как в итальянской сцене-коробке. Но с левой стороны сцены через весь зал идет традиционная «дорога цветов» — ханамити, разделяющая «партер» на две неравные части. В задней части зрительского пространства имеется несколько ярусов, также заимствованных из Европы. Огромный поворотный круг на сцене, позволяющий быстро менять место действия, — не заимствование у Запада. Он был изобретен для кабуки в середине XVIII века.

Примером современной интерпретации формы кабуки (вида театра, драматургии, жанровой принадлежности, исполнения) может служить спектакль «Дом с призраками» по роману Ямамото Сягуро, написанному в 1950 году. Инсценировка сделана Яда Яхати и была представлена впервые в театре Майдзидза в 1959 году [2, с. 83].

Спектакль и инсценировка представляют новую форму кабуки, сложившуюся в XX веке, сохраняющую структуру классической драматургии ёкёку, но обогащенную приемами традиционного фарса кёген и, что еще важнее, обильными словесными диалогами, близкими европейской драме.

Сюжет начинает развиваться с первых реплик, в которых объявляется об уходе жены Оканэ из дома мужа — пьяницы и бездельника Яроко. Основная площадка представляет собой разрез крестьянского дома. Костюмы и бутафория отсылают приблизительно к XIX веку, возможно, к более позднему быту, но никак не к современности.

Муж-пьяница выходит в первой сцене нетвердой походкой, как и полагается, по ханамити. Сразу после ухода жены к заснувшему, но просыпающемуся мужу, является женщина-призрак Сомэдзи и предлагает стать его женой.

Почти все первое действие строится на идентификации персонажа. Муж заявляет, что призраки так не разговаривают, и тогда условно-бытовое действие сменяется классическим каноном кабуки. Актер, играющий призрака, демонстрирует пластику, статику и голос классических ролей женского амплуа.

Новый уровень развития традиции — в том, что мужчины-исполнители демонстрируют не только классический канон, но и бытовой женский образ. Эстетизированное воплощение канона предполагало точность и утрирование женской манеры поведения. Современный исполнитель, конечно, не переходит на жизнеподобие, но пластика, походка, само тело прочитываются как естественное женское поведение.

Яроко откликается на предложение Сомэдзи. Он читает ей «Сутру сердца» (Праджняпарамита). Бытовая коллизия поднимается на поэтический уровень. Проникаясь идеей соединить свою судьбу с видимой только ночью гейшей-привидением, Яроко декларирует: «Форма есть пустота! Пустота есть форма!» Но тут же следует фарсовое снижение: «Пустота — это мой желудок!»

Проходит месяц их совместной жизни. Чтобы решить материальные проблемы, Сомэдзи предлагает бизнес. Она соберет группу призраков, а Яроко найдет клиентов, которым нужно избавиться от своих врагов. Призраки будут за деньги являться к обидчикам и побуждать их к самоубийству. Проходит еще месяц; бизнес процветает. Но нанятые духи проникаются сочувствием к своим жертвам и сомневаются в честности заработка. Пожилая пара духов, выход которых по ханамити идет под гром аплодисментов, через некоторое время разочаровывается в новой деятельности и хочет достичь просветления. Призраки прощаются и движутся к ханамити, но вдруг медленно опускаются в люк — не за кулисы, а в вечный покой. Кроме того, возникает еще одна гейша-привидение, которая тоже претендует на Яроко. Ревнивая Сомэдзи превращается в грозного летающего демона и пытается убить Яроко. Яроко бьет в гонг у алтаря Будды и прогоняет призрака. Возвращается Оканэ, которая все это время страдала, а теперь видит, что муж изменил образ жизни и хочет совершить нечто полезное. Коллективно персонажи читают сутру, чтобы Сомэдзи обрела покой.

Основное действие спектакля происходит на границе двух миров — бытового и фантастического. Кто есть Сомэдзи? Дух или авантюристка? Может, все привиделось пьянице во сне? Эта эстетика переключается с европейским пиранделлизмом. Но можно сказать, что здесь противопоставляются не реальность и театральность, а два уровня игровой реальности. Персонажи играют в быт, а в другой ипостаси играют в классические формы кабуки. Однозначные ответы не предполагаются.

Новые формы японского театра рождаются не из синтеза искусств, как в Европе, а в условиях развития и усовершенствования имеющихся видов классического театрального искусства.

Бунраку — особый вид кукольного театра, сформировавшийся в XVII–XVIII веках; это три актера, особым образом ведущие одну куклу, плюс певец, озвучивающий всех персонажей. При певце — постоянный аккомпаниатор на ситре.

Зритель на протяжении всего спектакля воспринимает два игровых плана. Один — сюжетный, в котором действует персонаж-кукла. (Драматургия бунраку разнообразна и насыщена действием. Шедевром репертуара можно назвать пьесу Тикамацу «Самоубийство влюбленных на острове Небесных сетей».) Другой игровой план — это актерская техника, которая открыта для зрителя и представляет самостоятельный сюжет. Этот сюжет является процессом оживления куклы группой исполнителей.

Актер, управляющий головой куклы (каждый палец нажимает на рычаг, управляющий отдельной деталью лица) и правой рукой, работает с открытым лицом и не в черном костюме. Двое других (левая рука, корпус, ноги) — полностью в черном, лица закрыты. Таким образом, коллективный исполнитель представлен одним лицом и тремя телами. Отношений исполнителя и куклы нет (как это часто бывает в европейских кукольных спектаклях). Действия исполнителей — это отдельная игровая реальность.

Ролан Барт, посетивший Японию в 1966 году, писал о бунраку: «Что касается мастера, его голова открыта; лицо гладкое, без грима, вид у него совершенно обычный (не театральный), его лицо предоставлено читающему взору зрителя, однако то, что действительно старательно предполагается прочесть, так это то, что читать нечего» [3, с. 65–66].

Да, японский актер — это исполнитель вне земных страстей. Он передает нам то состояние, которое противоположно эмоциональности одухотворенной куклы (маски) эпического героя. Мы имеем дело с более сложным и более очевидным взаимодействием формы и материала. Этот эффект усиливается «безликими» исполнителями. «Но в бунраку нам не положено пренебрегать странноватыми кукловодами в черных одеждах. Именно наличие операторов сообщает бунраку исключительную, мифическую обезличенность и возвышенную эмоциональность» [4, с. 148]. Первый оператор — божественная отстраненность, двое других — зримое исчезновение и человека, и бога.

В основе современных представлений — те же мифологические и фольклорные сюжеты, что и в классическом репертуаре. Лучшим театром бунраку является на сегодняшний день театр в Осаке, в репертуар которого наряду с классикой включены современные спектакли на традиционные сюжеты. Например, спектакль-миниатюра «Битва с гигантским сомом» использует жанр кёген. Элементарное действие заключается в борьбе незадачливого рыбака и гигантского сома. Но сюжет развивается именно в сценическом воплощении этой динамики. Новаторство заключается в преобразовании кукольного пространства.

Сцена разделена на две параллельные площадки. На одной рыболов на берегу реки, на параллельной — подводный мир, в котором сом ловит сброшенный с потолка крючок. Понятно, что эти миры имеют разный масштаб: во втором мире крючок гигантский.

Место действия обозначается задником каждого пространства, который часто меняется. Ближе к развязке сом тащит за леску рыбака по краю берега, и пространство приходит в движение, убегая в противоположную сторону. Заканчивается сюжет примирением сторон, когда уставший рыбак решает перекусить, а сом съедает его онигири.

Спектакль «Путешествие на Запад» — на сюжет классического китайского романа-эпопеи «Си ю цзы», написанного У Чэн-энем в XVI веке. Роман повествует о путешествии легендарного монаха VII века в Индию за буддистскими книгами. Его сопровождают чудесные существа, в частности царь обезьян Сунь У-кун. С царем обезьян связаны 72 чудесных превращения, происходящие в романе. По сюжету спектакля монах освобождает царя обезьян, а далее попадает в дом ведьмы, которая, выступая в качестве сводни, заманивает прохожих с помощью прекрасной благородной девушки, которая у ведьмы в подчинении.

Весь драматический сюжет строится на превращениях персонажей. Если в кабуки характеристика героя четко задается его амплуа (общее ограничение столь же строгое как в *commedia dell'arte*), то в бунраку куклы в руках исполнителей резко меняют свою сущность. Зритель готов именно к этому, и это составляет сюжет спектакля.

Главным воплощением зла оказывается благородная красавица, а старуха-ведьма превращает еще одного спутника монаха, обжору и развратника Чжу Ба-цзе, в поросенка. Обезьяна вступает с ней в борьбу, в результате которой ведьма закаляется.

Действие переносится в пространство, которое обозначается как водное, и красавица превращается в русалку. В момент превращения происходит мгновенная смена и маски, и костюма. Зритель видит сам процесс подготовки исполнителей, но момент преображения все равно поражает и становится событием более важным, чем литературный сюжет. Выйдя из пространства воды, русалка обретает свой истинный облик демона.

Обезьяна и демон сражаются с помощью мечей, выдвигаются на ханамити, а курамбо присоединяют к спинам исполнителей тросы. Над головами зрителей взмывают два главных исполнителя с фигурами кукол и, не прерываясь, продолжают бой. Когда фигуры поднимаются по тросу к потолку над последними рядами, обезьяна поражает демона мечом в рот, и оттуда изливается золотой дождь.

Сюжет спектакля в спектакле, построенный на актерском мастерстве и обнаружении исполнительского процесса, переходит в прямое взаимодействие со зрителем: пространство зала и золотая кровь, изливающаяся на зрительские

головы. В финале актерское мастерство сменяется техническим. Эмоция усиливается, но, конечно, адаптируется. Характерно, что структура не предполагает какой-либо морали или даже судьбы персонажей. Эпический сюжет полностью заслоняется открытой театральностью и переключением игровых реальностей.

В общем процессе эволюции современного японского театра, разумеется, есть альтернативная тенденция. Это собственно режиссерский театр в европейском понимании. При этом современный режиссерский театр перестал быть заимствованием западных образцов. Он самостоятелен, но развивается в общем русле мировой режиссуры.

Яркий представитель японской режиссуры — Мотои Миура, руководитель театра Читэн в Киото. Миура воспринимает национальный японский театр как закостеневшую традицию, которая зависит от клановости и наследственности и не способна к обновлению. Процессы развития и синтеза в традиционном театре не представляются режиссеру принципиальными, т. к. в них нет режиссуры, но есть замкнутые актерские организации.

Встраивание режиссуры Миуры в мировой процесс определяется, прежде всего, репертуаром. Он ставит Шекспира, Чехова, Горького, Достоевского, Йона Фоссе, Елинек. Причем произведения этих же авторов становятся материалом для зарубежных постановок. Тем не менее Миура, разумеется, использует и развивает национальную традицию. Проявляется это в заимствовании и развитии зарубежных форм, присущем японской культуре изначально.

Независимо от того, в каком жанре ставится спектакль, его эстетика включает гротескные элементы и использует приемы жанра кёген. В процессе обучения в японском театральном институте изучались традиционные жанры (кёген в особенности) и система Станиславского.

Пластическое решение спектаклей Миуры заключается в четкой заданности рисунка каждому персонажу и в повторяемости основных пластических движений. Эта пластика — не кабуки, но усваивается актером и передается зрителю именно как подражание форме «косицу» (правила, сокровенные принципы), обоснованной Дзэами Мотокиё в «Предании о цветке стиля» (часть 5) [5, с. 119].

То же со звуковой партитурой, где происходит повторение каждым персонажем индивидуальных формул (отдельных фраз) драматургического текста, но с разным отношением, разными интонациями. Эти словесные и пластические формулы актер должен наполнить энергией реального художественного процесса.

Освоив в институте общие принципы системы Станиславского, Миура разрушает в европейских текстах последовательность характеров: персонажи лишаются психологизма и выстраивают событийный ряд на основе развития конфликтных ситуаций, знаков, архетипов. Вся эта знаковая система

заявляет себя именно как форма, равная пустоте, не подразумевающая конкретное смысловое значение, а выражающая чистую эстетическую реальность. Это — художественный процесс, преодолевающий форму и становящийся общечеловеческим «эстетическим феноменом».

В этом бесспорное следование национальной театральной традиции. Подлинной реальностью становится процесс исполнения. Задачей актера становится присвоение этой искусственной формы, переживание формы, а не характера. Ограниченность существования актера в чистой форме становится созданием самостоятельной художественной реальности. Удивительно, что режиссеру удается добиться актерского исполнения даже от иностранных (в том числе русских) исполнителей.

Характерный пример — постановка Мотои Миурой романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в Большом драматическом театре им. Товстоногова (2023): «Одна рука Раскольникова (Геннадий Блинов) снова и снова будто бы превращается в лопасть топора, сама вырывается из кармана широкого пальто и бьет Родю в лоб, и тяготит, и пугает его. Сонечка (Александра Соловьёва) опять и опять преклоняет колени и неистово кладет крест, или вдруг резко раскидывает руки в стороны, и крестом становится всё её тело. Эстетика повторений и резкие чередования замедленных или стремительных движений являются важнейшей отличительной чертой всего действия ногаку. Механические повторяющиеся много раз подряд движения героев сопровождаются резкими выкриками, репликами с измененными интонациями, которые теряют из-за способа произнесения бытовой характер, но становятся музыкальной партитурой каждого из героев и всего спектакля» [6, с. 209].

Исполнительский процесс в режиссуре Мотои Миуры воплощает основополагающие принципы Театра Повторения: исполняя роль, актер существует между стремлением превратиться в механизм совершенной формы и создать игровую реальность для естественного персонажа.

Принцип освоения актером повторяющегося ритмического рисунка получает новую интерпретацию в режиссуре Мотои Миуры. В японской версии в театре Читэн спектакля «Преступление и наказание» (предшествующей постановке в БДТ) Миура использует ключевые жесты, почерпнутые в тексте Достоевского. Так, жест Раскольникова (покаяние на коленях на Сенной площади) возведен в общий принцип, объединяющий персонажей. Для японского менталитета обращение, произносимое с колен, вызывает комический эффект, а почтительность выражается, непременно, в стоянии на ногах и максимально согнутой пояснице. Поставив задачу исполнителям произносить все основные реплики с колен, Миура добился исчезновения комического эффекта при многократном повторении жеста.

Последней работой Митои Миуры стала премьера в театре Читэн «Горе от ума» А. С. Грибоедова (премьера 21 сентября 2024 г.). Как всегда, режиссерское решение строится на новаторстве игрового пространства (сайт-специфик). Основное пластическое действие происходит на сцене театра, расположенного в подвальном этаже старого (но не центрального) района Киото (рядом с «тропой философа» и «Серебряным павильоном»). Но зритель расположен в глубине сцены, а узкое пространство зрительного зала становится игровой площадкой. Еще одной площадкой (третьим планом) становится открытое за зрительным залом пространство зрительского кафе. Таким образом, мы видим все пространство дома Фамусова с параллельно развивающимися сюжетными линиями. Действие происходит в условной современности, с включением бытовых деталей. Однако, помимо сюжета, между персонажами происходит взаимодействие на уровне однообразных жестов, что создает впечатление объединенности и общей заикленности персонажей. При этом режиссер доводит исполнение жеста до автоматизма. Через это возникает естественность существования в максимально художественной форме. Появление Чацкого вносит иной ритм, иную пластику и иную атмосферу. Возбужденность и веселость мира Фамусова порождает конфликт с трагическим и взвинченным существованием Чацкого (см.: илл. 1–3).



Илл. 1. Сцена из спектакля «Горе от ума». Фото Такуя Мацуми (Takuya Matsumi) из открытых источников



Илл. 2. Сцена из спектакля «Горе от ума». Софья — Асуга Куросава. Фото Такуя Мацуми (Takuya Matsumi) из открытых источников



Илл. 3. Сцена из спектакля «Горе от ума». Чацкий — Йохэй Кобаяси. Фото Такуя Мацуми (Takuya Matsumi) из открытых источников

Митои — автор книг, в которых размышляет об искусстве режиссера и ищет универсальные законы мирового театра: «Чем короче строки, тем лучше. Жизнь такая ложь, если ты много говоришь. Да, для актера главное перекрыть свою реальную жизнь жизнью своего персонажа. Нет, это не такая уж скупость: сама роль — это ваша жизнь. И если вы сможете вести себя в роли естественно, вы сможете стать трансцендентным существом, актером. Актерам даже приходится забывать свою профессиональную методику, выступая в реальных спектаклях. ...Тот, кто здесь, — Я настоящий, Правда. Если я прищурюсь, я смогу увидеть мир» [7, р. 22]. Миура четко говорит о необходимости на сцене создания иного художественного мира, о создании другой реальности, независимой от обыденной.

Японское театральное искусство развивается в разных направлениях, но всегда чувствуется связь с культурной традицией, с японским мировоззрением и готовность к восприятию других культур.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Оцуки Гэнтаку, Симура Хироюки*. Канкай ибун. Удивительные сведения об окружающих Землю морях. СПб.: Гиперион, 2009. 391 с.
2. В августе ощути прохладу в кабуки: буклет [八月納涼歌舞伎]. Токио: 東京, 2024. 94 р. (на яп. яз.)
3. *Барт Р.* Империя знаков. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 167 с.
4. *Сонтаг С.* Заметки о бунраку // *Сонтаг С.* Под ударением. М.: Ад Маргинем, 2024. С. 146–149.
5. *Дзэами Мотокиё*. Предание о цветке стиля, или Предание о цветке. М.: Наука, 1989. 199 с.
6. *Степанова П. М.* Элементы ритуально-театральной формы ногаку в постановке Мотои Миура «Преступление и наказание» (2023) Ф. М. Достоевского в Большом Драматическом театре // Записки Санкт-Петербургской театральной библиотеки. Вып. 15. СПб.: Чистый лист, 2023. С. 208–212.
7. *Миура Митои*. Размышление о пьесе, которая потом стала трагедией [三浦基. やっぱり悲劇だった: 「わからない」演劇へのオマージュ] / 東京都千代田区: 岩波書店, 2019. 194 р. (на яп. яз.)

REFERENCES

1. *Osuki Gentaku, Simura Hiroyuki*. Kankaj ibun. Udivitel'nye svedeniya ob okruzhayushchih Zemlyu moryah. SPb.: Giperion, 2009. 391 s.
2. V avguste oshchuti prohladu v kabuki: buklet [八月納涼歌舞伎]. Tokio: 東京, 2024. 94 p. (na yap. yaz.)

3. *Bart R.* Imperiya znakov. M.: Ad Marginem Press, 2023. 167 s.
4. *Sontag S.* Zametki o bunraku // Sontag S. Pod udareniem. M.: Ad Marginem, 2024. S. 146–149.
5. *Dzeami Motokiyo.* Predanie o cvetke stilya, ili Predanie o cvetke. M.: Nauka, 1989. 199 s.
6. *Stepanova P. M.* Elementy ritual'no-teatral'noj formy nogaku v postanovke Motoi Miura «Prestuplenie i nakazanie» (2023) F. M. Dostoevskogo v Bol'shom Dramaticheskom teatre // Zapiski Sankt-Peterburgskoj teatral'noj biblioteki. Vyp. 15. SPb.: Chistyj list, 2023. S. 208–212.
7. *Miura Mitoi.* Razmyshlenie o p'ese, kotoraya potom stala tragediej [三浦基. やっぱり悲劇だった: 「わからない」演劇へのオマージュ] / 東京都千代田区: 岩波書店, 2019. 194 r. (na yap. yaz.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Максимов В. И. — д-р искусствоведения, проф.; vadim_maksimov@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Maksimov V. I. — Dr. Habil. (Art), Prof.; vadim_maksimov@mail.ru