

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.01

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ИРОНИЯ И МАКАБРИЧЕСКИЙ ГРОТЕСК В ОПЕРЕ ДЬЁРДЯ ЛИГЕТИ «LE GRAND MACABRE»

*Андреева М. О.*¹

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

Статья посвящена анализу оперы Дьёрдя Лигети «Le Grand Macabre» с помощью категорий экзистенциальной иронии и макабрического гротеска. Автор рассматривает особенности художественного мышления композитора, проявляющиеся в деформации традиционных жанровых моделей, интертекстуальности и иронической игре с культурными кодами. Показано, что в произведении тема смерти лишается трагического пафоса и преобразуется в гротескное торжество жизни. Выявляется специфика постмодернистского осмысления апокалиптической тематики, при котором страх смерти преодолевается через карнавализацию и разрушение эсхатологических ожиданий.

Ключевые слова: Дьёрдь Лигети, «Le Grand Macabre», экзистенциальная ирония, макабрический гротеск, постмодернизм, музыкальный театр, фарс, апокалипсис, трагедия, абсурд, интертекстуальность, смерть.

EXISTENTIAL IRONY AND MACABRE GROTESQUE IN GYÖRGY LIGETI'S OPERA LE GRAND MACABRE

*Andreeva M. O.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191011, Russia.

This article examines György Ligeti's opera *Le Grand Macabre* through the lens of existential irony and macabre grotesque. The author explores the composer's distinctive artistic thinking, manifest in the deformation of traditional genre models, intertextuality, and ironic play with cultural codes. The opera's treatment of death is shown to reject tragic pathos, transforming the theme into a grotesque celebration of life. The article reveals the specific features of postmodern reinterpretation of apocalyptic themes, where the fear of death is overcome through carnivalesque inversion and the dismantling of eschatological expectations.

Keywords: György Ligeti, *Le Grand Macabre*, existential irony, macabre grotesque, postmodernism, musical theatre, farce, apocalypse, tragedy, absurd, intertextuality, death.

Вопрос художественного осмысления смерти и апокалипсиса в искусстве второй половины XX века приобрел особую остроту на фоне глобальных катастроф и философского пересмотра традиционных ценностей. В музыкальном театре этот процесс выражается через отказ от возвышенного трагедийного пафоса в пользу форм постмодернистской игры, иронии и гротеска. Одним из ярких примеров подобного переосмысления стала опера Дьёрдя Лигети «*Le Grand Macabre*» (1978), где темы смерти и разрушения подвергаются нарочитой карнавализации, а традиционные жанровые модели деформируются и иронизируются. Анализ способов репрезентации экзистенциальной иронии и макабрического гротеска в этом произведении позволяет по-новому взглянуть на художественные стратегии музыкального постмодернизма.

Актуальность исследования определяется необходимостью комплексного осмысления взаимодействия философских и художественных категорий в музыкальном театре второй половины XX века. Опера «*Le Grand Macabre*» представляет собой синтез экзистенциальной иронии, макабрического гротеска и постмодернистской игры с культурными кодами, что требует выявления как художественных механизмов этой синтетичности, так и ее философских оснований. Цель данной статьи – исследовать способы воплощения категорий экзистенциальной иронии и макабрического гротеска в музыкально-драматургической структуре оперы Дьёрдя Лигети «*Le Grand Macabre*». Для анализа необходимо проанализировать философские основания образа Некроцаря и его связь с концепцией экзистенциальной иронии, рассмотреть основные художественные средства создания макабрического гротеска в опере, выявить особенности драматургической и музыкальной структуры оперы, направленные на разрушение традиционной трагической модели, детально рассмотреть функции интертекстуальности, жанровой и стилистической иронии в музыкальной ткани произведения и охарактеризовать в целом оперную стратегию Дьёрдя Лигети как форму постмодернистского преодоления страха смерти.

Также актуальность и новизна статьи обусловлены стремлением предложить новый исследовательский ракурс на оперу Дьёрдя Лигети «*Le Grand Macabre*», связанный с анализом категорий экзистенциальной иронии и макабрического гротеска. В отличие от подхода Н. А. Карпун, сосредоточенного на эсхатологических моделях и философско-религиозном контексте произведения, данная работа фокусируется на постмодернистской эстетике, в которой ирония и гротеск выступают не только как художественные приемы, но и как стратегии преодоления страха смерти. Макабр в этом контексте рассматривается не как образ смерти, а как форма ее десакрализации и

пародийной трансформации. Такой подход позволяет выйти за пределы эсхатологического анализа и интерпретировать «Le Grand Macabre» как оперу о победе жизни над смертью, реализованную средствами постмодернистской иронии и театра абсурда.

Методологическую основу статьи составляет междисциплинарный подход, сочетающий философский анализ (на основе концепций экзистенциальной иронии С. Кьеркегора, теории гротеска М. Бахтина и постмодернистской эстетики), музыкально-теоретический анализ (исследование жанровых деформаций, интертекстуальности и структурных особенностей композиции) и элементы семиотического анализа, направленного на выявление знаковых механизмов репрезентации смерти и абсурда в музыкально-драматургическом пространстве оперы.

Опера «Le Grand Macabre» (1978) Дьёрдя Лигети создана в соавторстве с Михаэлем Мешке и основана на пьесе бельгийского драматурга Мишеля де Гельдерода [1]. Произведение представляет собой постмодернистскую трактовку апокалипсиса, сочетающую элементы фарса, сатиры и абсурда. Действие разворачивается в вымышленной Брейгелландии – аллюзии на фантастические миры живописца Питера Брейгеля Старшего. Главный герой, Некроцарь, провозглашает грядущую гибель человечества, однако, поддавшись человеческим слабостям, не выполняет свою миссию. Среди персонажей оперы – алчный принц Гоу-Гоу, чиновники, потерявшие связь с реальностью, садомазохистская пара Астрадаморса и Мескалины, а также жители города, реагирующие на апокалипсис с равнодушием или фарсовой экзальтацией. Структура оперы нарушает традиционные нарративные каноны: апокалипсис оказывается несостоявшимся, смерть побеждена хаосом и жизнелюбием. Финал сопровождается гротескной пассакалией, в которой персонажи обращаются напрямую к публике, разрушая четвертую стену и подчеркивая постмодернистскую игру с жанровыми и смысловыми ожиданиями.

Проблематика взаимодействия философских и художественных категорий в опере Дьёрдя Лигети «Le Grand Macabre» требует, прежде всего, обращения к концепции экзистенциальной иронии как ключевому основанию образа смерти в этом произведении.

Понятие экзистенциальной иронии было разработано Сёренем Кьеркегором как форма внутреннего диалога человека с трансцендентной реальностью, в котором конечность индивидуального бытия преодолевается через приобщение к Абсолюту. Кьеркегор отмечал, что появление нового в истории связано с фигурой индивида-пророка, способного предчувствовать будущее, но потерянного для собственной эпохи: «Когда приходит время нового, появляется индивид-пророк, который различает вдалеке его смутные и неопределенные очертания. Индивид-пророк не знает грядущего, он лишь предчувствует его. Он не может осуществить его, но он потерян и для той действительности, которой принадлежит»[2].

В опере «Le Grand Macabre» функция индивида-пророка возлагается на фигуру Некроцаря – посланника смерти, который стремится осуществить апокалипсис, но терпит неудачу. Его миссия завершается поражением: человечество отказывается следовать за ним в «пляску смерти», а апокалипсис оказывается несостоявшимся. Некроцарь существует в иной реальности – мире мертвых, который не способен полностью поглотить мир живых.

По концепции Кьеркегора, вслед за пророком должен появиться трагический герой, разрушающий устаревший порядок и создающий пространство для нового. Однако в опере Лигети развитие трагического начала сознательно блокируется. «Le Grand Macabre» принадлежит не к сфере «Возвышенного – Космоса», а к миру «Низменного – Хаоса»: это комедия, фарс, абсурд, в котором Танатос уступает место Эросу. Реплика Астрадаморса «Был ли он Смертью или всего лишь смертным, как и мы?» подчеркивает крушение традиционного трагедийного нарратива.

Несовершенство мира, которое традиционно выявляет трагический герой, в опере Лигети становится основой для становления иронического субъекта. Кьеркегор характеризует его следующим образом: «Для него данная действительность уже полностью потеряла свою законность, она кажется ему несовершенной формой, стесняющей движения. Но нового он не знает, он знает лишь, что настоящее не соответствует идее. Ему предстоит вершить суд. Иронизирующего (Ironiker) можно в некотором смысле считать пророком, потому что он все время указывает на грядущее, но что это такое – не знает. Он пророк, но его положение противоположно положению пророка» [2].

В «Le Grand Macabre» роль иронического субъекта передана зрителю, оказавшемуся в пространстве, где привычные драматургические и музыкальные законы отменены. Хотя на поверхностном уровне повествование подчинено хаосу, на глубинном уровне оно структурируется через аллюзии, пародийные цитаты и жанровые деформации.

Ожидание трагической развязки (всеобщей гибели) подменяется в опере двойной постмодернистской стратегией: обманом ожиданий и иронической инверсией жанра. При традиционной драматургии последовательность событий строится по модели: конфликт – кризис – разрешение. В опере Лигети структура нарушается: сначала приходит Смерть (Некроцарь), затем следует серия абсурдных и нонсенсных сцен, после чего следует парадоксальное разрешение, в котором побеждает Эрос, а не Танатос. В финале герои живы и утверждают торжество жизни любовным дуэтом, а затем, сломав четвертую стену, обращаются к зрителям с противоречивой моралью.

Безразличие персонажей к надвигающемуся апокалипсису наводит на мысль о драматической иронии: истина известна зрителям, но скрыта от героев. Однако опера отказывается от трагической развязки: разрушение временной логики (символически выраженное через образ сломанного хронометра) указывает на иллюзорность прогресса и линейного времени. Историческая

ретроспектива, выраженная музыкальной интертекстуальностью, разрушает идею направленного развития.

В интервью с Германом Саббе речь зашла об обилии «музыкальных подделок» в опере, где Лигети подтверждает наличие цитат, но они «не настоящие, а поддельные» [3, р. 27]. Композитор перенимает определенные типы музыкального письма, которые он либо затем искажает, либо которые сразу кажутся заимствованными, ведь такие методы вызывают, по его мнению, «ироническую дистанцию» с «очень серьезной позицией – комической и грустной одновременно – но очень ясной». Эта дистанция является еще одной формой постмодернистской иронии.

Ироническая амбивалентность, сочетающая трагическое и комическое, возвышенное и низменное, является основной эстетической категорией «Le Grand Macabre». Трагический архетип оказывается отвергнутым: смерть проигрывает жизни, а мир продолжает свое существование. Комический архетип, напротив, утверждает свою силу: персонажи достигают примирения и обновления через любовь.

Финальная пассакалия символизирует трансцендентальное преодоление смерти: Лигети завершает оперу музыкальным движением, напоминающим фрактальную спираль, устремляющуюся от хаоса к абсолюту. Как отмечала Юлия Крейнина: «Ирония и самоирония – любимое прибежище композитора от самоуспокоенности, но и средство преодоления страха, «страха, порожденного детскими фантазиями или очень, очень реального страха смерти, который я переживал во времена нацизма», вспоминал композитор» [4, с. 21]. Таким образом, в «Le Grand Macabre» ирония выступает не только как эстетический прием, но и как фундаментальный способ художественного осмысления человеческого конца.

Таким образом, в опере «Le Grand Macabre» категория иронии становится неотъемлемой частью драматургического и музыкального мышления, направленного на переосмысление традиционных моделей трагедии и апокалипсиса. Однако наряду с экзистенциальной иронической интонацией в произведении получает развитие другая важнейшая эстетическая стратегия – макабрический гротеск, определяющий специфику образного строя и формы оперы. К анализу этой категории следует обратиться в следующем разделе.

Своеобразие образного мира оперы «Le Grand Macabre» определяется синтезом трагифарса, сатирического гротеска и элементов абсурда, что позволяет говорить о наличии особого гротескового принципа – макабрического гротеска. Лигети достигает художественного эффекта через пересечение противоположных начал: буффонады, карнавальной гиперболизации и драматической иронии. Этот синтетический подход оказывается характерным для смеховой культуры XX века, в которой комическое приобретает амбивалентный, тревожный характер.

После катастроф Второй мировой войны традиционное разделение на трагическое и комическое утратило устойчивость. Как отмечал Теодор Адорно,

в условиях после Освенцима сочинение искусства в его прежнем понимании стало проблематичным [5, р. 30]. В трагифарсе середины и конца XX века комическое усиливает страх и отчуждение, а трагедия утрачивает катарсическую разрядку.

Я. Эверетт в одной из ключевых работ о «Le Grand Macabre» отмечает, что опера перекликается с концепцией гротескного реализма Михаила Бахтина: акцент на материально-телесное начало, карнавализация, гиперболизация [6, р. 26–27]. Однако, в отличие от бахтинской модели, предполагающей возрождение через смех, в опере Лигети идея обновления отсутствует. Мир, показанный в произведении, не перерождается, а остается в состоянии абсурда и стагнации.

Важно учитывать, что Бахтин анализировал гротеск на материале ренессансной литературы, в частности романов Франсуа Рабле. Гротеск XX века, напротив, претерпел существенную эволюцию. Вольфганг Кайзер, рассматривая модернистский гротеск, подчеркивал отчуждение, демонизацию реальности и утрату самоидентичности [7, р. 122–123] – черты, проявляющиеся в опере Лигети. Тем не менее к анализу гротескного элемента в «Le Grand Macabre» целесообразно применять также психоаналитические интерпретации, учитывающие травматический опыт XX века.

Одной из характерных черт художественного сознания второй половины XX века становится стремление к мифологизации повседневности и переосмыслению архетипических моделей. Эта тенденция подробно исследуется в таких работах, как «Искусство и миф. Из истории живописи XX века» С. Батраковой, «От мифа к логосу» Ф. Кесседи и «Поэтика мифа» Е. Мелетинского. В опере «Le Grand Macabre» Дьёрдя Лигети мифологические структуры проявляются через обращение к универсальным темам смерти, конца света и цикличности бытия. Некроцарь репрезентирует архетипическую фигуру Смерти и разрушителя мира, перекликаясь с образами мифических персонажей эсхатологических повествований. Однако в опере Лигети миф не воспроизводится в традиционной форме: он подвергается иронической деформации и карикатуризации. Процесс наслаивания различных эпох, стилей и жанров в музыкальной и драматургической ткани оперы создает ощущение временного коллапса, разрушая привычные нарративные структуры и предлагая постмодернистское переосмысление мифологических архетипов через призму абсурда и гротеска.

В этом контексте особенно значимо высказывание Фридриха Дюрренматта, утверждавшего, что в современном искусстве трагедия невозможна из-за исчезновения понятий вины и ответственности [11, с. 122–123]. Гротеск становится формой выражения мира без внутреннего порядка, мира без будущего. Подобное восприятие проецируется на «Le Grand Macabre», где герои оказываются в пограничном состоянии между жизнью и смертью, а апокалипсис теряет свою трансцендентную силу.

Пережитые Лигети личные и исторические травмы – Вторая мировая война, репрессии, эмиграция – формируют его особое отношение к теме смерти. Опера представляет собой своего рода пародию на апокалипсис: Некроцарь, символизирующий Смерть, оказывается неспособным исполнить свою миссию. Апокалиптическая угроза разряжается в фарсовом действии, а трагический страх смерти уступает место карнавальному жизнелюбию.

Гротеск «Le Grand Macabre» лишен бахтинского элемента возрождения: герои оперы не обновляются, а лишь продолжают свое существование в прежнем состоянии. Карнавализм здесь выполняет иную функцию: он демонстрирует несовершенство мира, его хаотичность и абсурдность без надежды на восстановление гармонии. Персонажи оперы сохраняют материально-низовое восприятие действительности, воплощая амбивалентное единство принципов *memento mori* и *memento vivere*.

Комические элементы, по мысли Лигети, необходимы для преодоления ужаса смерти: опера соединяет в себе оппозиции *opera buffa* и *opera seria*, абсурд и страх, смех и безысходность. Смех оказывается не спасением, а способом обнажить трагичность человеческого существования. Некроцарь, задуманный как олицетворение Смерти, к финалу превращается в фарсовую фигуру, лишенную былой угрозы.

Эффект отчуждения распространяется как на драматургию, так и на музыкальный язык оперы. Лигети активно использует авангардные композиционные техники, создавая сюрреалистическую атмосферу, в которой реальность предстает фрагментированной, иронизируемой и лишенной прежней целостности.

Финальные сцены «Le Grand Macabre» демонстрируют радикальную переработку темы смерти через призму гротеска. Некроцарь – воплощение апокалиптической угрозы – терпит поражение не от космической катастрофы, а от рук ожившей Мескалины. Смерть теряет трагическую значимость.

В финале оперы сохраняется упорядоченная жизнь: персонажи остаются живыми, а «Колесо Фортуны» продолжает движение. Апокалипсис превращается в кратковременный буффонный вихрь, напоминающий о смерти (*memento mori*), но не нарушающий приверженность героев принципу жизнелюбия (*memento vivere*). Катарсиса, в традиционном трагедийном смысле, не происходит.

Как отмечал Дьёрдь Лигети, комические элементы в опере неслучайны: они нейтрализуют страх смерти, соединяя оппозиции трагедийного и буффонного начал [12]. Некроцарь оказывается разоблаченным: вместо олицетворения смерти он предстает фарсовой фигурой, истощенной земными удовольствиями.

Эффект отчуждения проявляется как в музыкальной, так и в драматургической структуре. Опера насыщена сюрреалистическими и абсурдными сценами, в которых авангардные композиционные техники (например, ироническая переработка темы из финала Бетховенской

«Героической» симфонии) вызывают у слушателя состояние тревожного отчуждения.

Финальная сцена усиливает гротескную атмосферу: иллюзия «музыки сфер», создаваемая флажолетами и органными гармониями, разрушается появлением автомобильных гудков. Эта резкая смена звуковых пластов обнажает иллюзорность надежды на спасение.

Заключительные эпизоды фантазмагии – парение Пита и Астрадаморса в «космосе» – являются иронической аллюзией на финал второй части «Фауста» Гёте. Здесь высмеивается идея метафизического вознесения: «крылья» оказываются фикцией, а небесные арфы – звуковой иллюзией.

Фигура ожившей Мескалины олицетворяет торжество Эроса (влечения к жизни) над Танатосом (влечением к смерти), что соответствует концепции Ж. Батая: осознание смерти является условием возникновения эротизма как крайнего проявления жизненного инстинкта [13, с. 278].

Гротескная модель «Le Grand Macabre» связана с восприятием сверхъестественного через искажение архетипических структур. Появление оживших мертвецов, демонов и сатирических аллюзий на апокалипсис отражает переход от традиционного карнавала (*memento vivere*) к «театру жестокости» XX века, где комическое и ужасное сплавлены воедино.

Визуальная трактовка финальной сцены постановки *La Fura dels Baus* усиливает это восприятие: лица героев застывают в немом крике, перекликаясь не только с экспрессионизмом Мунка, но, прежде всего, с концепцией немой ужаса в работах Фрэнсиса Бэкона. Как отмечает Жиль Делёз, Бэкон изображает не источник страха, а сам аффект ужаса – крик вне нарратива, очищенный от причинности [14, р. 10].

Таким образом, в «Le Grand Macabre» макабрический гротеск разрушает традиционные структуры трагедии: смерть десакрализована, апокалипсис превращен в фарс, а страх перед концом преодолен через гротескное торжество жизни.

Опера Дьёрдя Лигети «Le Grand Macabre» представляет собой образец постмодернистского музыкального театра, в котором художественные стратегии экзистенциальной иронии и макабрического гротеска формируют целостную концепцию произведения. Через фигуру Некроцаря и деформацию традиционных нарративных структур композитор переосмысляет трагедийную модель осмысления смерти, разрушая устоявшиеся жанровые ожидания. Ирония в опере выступает не только как стилистический прием, но и как способ философского преодоления страха перед конечностью бытия. Макабрический гротеск, в свою очередь, лишает апокалипсис его трансцендентного смысла, превращая его в карнавальную игру, где жизнь торжествует над смертью. Таким образом, «Le Grand Macabre» демонстрирует новое эстетическое прочтение темы конца света, характерное для культуры второй половины XX века, соединяя трагическое, комическое и абсурдное в единый художественный организм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гельдерод М. Театр. Пер. с фр. М.: Искусство, 1983. 717 с.
2. Кьеркегор С. Законность иронии с точки зрения мировой истории. Ирония Сократа // Яков Кротов [Электронный ресурс]. URL: https://krotov.info/library/11_k/er/kegor_01.htm (дата обращения: 30.04.2025).
3. Sabbe H. *Le Grand Macabre*: Comments on the opera and its genesis by György Ligeti // Tempo. 1978. New Series. No. 128. P. 2–6.
4. Крейнина Ю. *Джёрдь Лигети: Личность и творчество*: сб. ст. М.: Рос. ин-т искусствознания, 1993. 256 с.
5. Адорно Т. Теория эстетики. М.: Республика, 2001. 526 с.
6. Everett Y. The Significance of Grotesque and Parody in Ligeti's *Le Grand Macabre* // Music Theory Spectrum. 1995. Vol. 17. No. 1. P. 74–89.
7. Kayser W. *The Grotesque in Art and Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1963. 209 p.
8. Батракова С. А. Искусство и миф. Из истории живописи XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 480 с.
9. Кесседи Ф. От мифа к логосу: Динамика первобытных верований. М.: Академический проект, 2007. 302 с.
10. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 1995. 384 с.
11. Дюрренматт Ф. Проблемы театра. Театральные записи и речи. Цюрих: Ферлаг дер Архе, 1966. С. 122–123.
12. Ligeti G. in conversation with P. Várnai et al. // György Ligeti: Eine Monographie in Essays und Gesprächen. Mainz: Schott, 1996. P. 122–125.
13. Батай Ж. Слезы Эроса. СПб.: Мифрил, 1994. 320 с.
14. Deleuze G. *Francis Bacon: The Logic of Sensation* / Trans. Daniel W. Smith. London: Continuum, 2003. 284 p.

REFERENCES

1. Gelderode M. Teatr. Perevod s frantsuzskogo. M.: Iskusstvo, 1983. 717 s.
2. Kierkegaard S. Zakonnost' ironii s tochki zreniya mirovoi istorii. Ironiya Sokrata // Yakov Krotov [Elektronnyi resurs]. URL: https://krotov.info/library/11_k/er/kegor_01.htm (data obrashcheniya: 30.04.2025).
3. Sabbe H. *Le Grand Macabre*: Comments on the opera and its genesis by György Ligeti // Tempo. 1978. New Series. No. 128. P. 2–6.
4. Kreynina Yu. *Gyorgy Ligeti: Lichnost' i tvorchestvo*. Sb. statei. M.: Rossiiskii institut iskusstvovznaniya, 1993. 256 s.
5. Adorno T. *Teoriya estetiki*. M.: Respublika, 2001. 526 s.
6. Everett Y. The Significance of Grotesque and Parody in Ligeti's *Le Grand Macabre* // Music Theory Spectrum. 1995. Vol. 17. No. 1. P. 74–89.
7. Kayser W. *The Grotesque in Art and Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1963. 209 p.

8. *Batrakova S. A.* Iskustvo i mif. Iz istorii zhivopisi XX veka. M.: Progress-Traditsiya, 2003. 480 s.
9. *Kessedi F.* Ot mifa k logosu: Dinamika pervobytnykh verovanii. M.: Akademicheskii proekt, 2007. 302 s.
10. *Meletinskii E. M.* Poetika mifa. M.: Vostochnaya literatura, 1995. 384 s.
11. *Durrenmatt F.* Problemy teatra. Teatral'nye zapisi i rechi. Tsyurikh: Verlag der Arche, 1966. S. 122–123.
12. *Ligeti G.* in conversation with P. Varnai et al. // György Ligeti: Eine Monographie in Essays und Gesprächen. Mainz: Schott, 1996. P. 122–125.
13. *Bataille G.* Slyozy Erosa. Perevod s frants. SPb.: Mifril, 1994. 320 s.
14. *Deleuze G.* Francis Bacon: The Logic of Sensation. Trans. Daniel W. Smith. London: Continuum, 2003. 284 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Андреева М. О. – аспирант, keittu@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Andreeva M. O. – Postgraduate Student, keittu@mail.ru