

УДК 791.4
ББК 85.374

DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.3-73-86
recieved 07.06.2018, accepted 27.09.2019

ЛЕВ АЛЕКСАНДРОВИЧ НАУМОВ

Союз писателей Санкт-Петербурга
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-8084-7356
e-mail: levnaumov@mail.ru

КАК ЦИТИРОВАТЬ СНЫ? ИЛИ ПРАКТИКА ЦИТИРОВАНИЯ И АВТОЦИТИРОВАНИЯ В КИНО НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ»

Аннотация. В настоящей статье предпринята попытка дополнить перечень прорывных художественных достижений Андрея Тарковского еще одним, а именно созданием и разработкой собственного аппарата цитирования фильмов. В силу природы и технологии узнавание реминисценций в кинолентах — дело существенно менее однозначное и бесспорное, чем, например, в живописи, музыке и особенно в литературе. При этом одну из своих творческих задач Тарковский видел в том, чтобы «поставить» кино — относительно молодое искусство — «на один уровень» с более традиционными и архаичными видами. Заметим, что именно возникновение и активное использование цитат является своего рода признаком «зрелости» искусства, поскольку свидетельствует о возникновении канона и иерархии авторитетов. У самого Тарковского было сложное отношение к авторитетам, потому в своем творчестве он нередко цитирует самого себя. Апогея эта тенденция достигает в его по-

следней и в определенном смысле итоговой работе — фильме «Жертвоприношение». В настоящей статье проанализированы автоцитаты самого разного рода, от текстовых до образных, от композиционных до ритмических. Статья сопровождается десятью иллюстрирующими видеофрагментами, доступными в сети Интернет (ссылки приводятся в тексте).

Ключевые слова: киноведение, история кино, Андрей Тарковский, Ингмар Бергман, реминисценции, цитаты, автоцитаты

LEV A. NAUMOV

St. Petersburg Writers Union
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-8084-7356
e-mail: levnaumov@mail.ru

HOW TO QUOTE DREAMS? OR PRACTICE OF QUOTING AND SELF-QUOTING IN CINEMA AS EXEMPLIFIED IN ANDREI TARKOVSKY'S *THE SACRIFICE*

Abstract. This article represents an attempt to expand the list of Andrei Tarkovsky's breakthrough artistic achievements with one more, namely the creation and development of his own apparatus for film quoting. Due to the nature and technology of cinema, recognition of reminiscences in films is much more complex and less indisputable than, for example, in painting, in music and, especially, in literature. And yet Tarkovsky believed one of his tasks to be "placing" cinema as a relatively young art "at the same level" with more traditional and archaic ones. It should be noted that the emergence and active use of quotations is an important sign of the art's "maturity", because it indicates the emergence of a canon and hierarchy of authorities. Tarkovsky himself had a complicated attitude to any kind of authorities, so

he often quotes himself in his creative work. This tendency reaches its peak in the director's final and, in a way, summary masterpiece, *The Sacrifice*. This article presents and analyzes self-quotes of different kinds, from textual to figurative, from compositional to rhythmical. The article is accompanied with ten illustrative video clips available on the Internet (the links are provided in the text).

Keywords: film studies, history of cinema, Andrei Tarkovsky, Ingmar Bergman, reminiscences, quotes, self-quotes

Несмотря на относительно недолгую, по сравнению с более архаичными видами искусства летопись, история кино стремительно стала достаточно богатой и разнообразной для того, чтобы выделять в ней школы и тенденции, говорить о продолжающихся и прервавшихся традициях, различать диалекты образного языка (1, с. 17). В числе косвенных, но все же показательных признаков «зрелости» того или иного вида искусства можно назвать развитие в нем собственного внутреннего арсенала цитирования. Подчеркнем, что в этом отношении имеют значение не произвольные художественные реминисценции, но именно отсылки из более поздних произведений к более ранним внутри одного вида искусства, поскольку они свидетельствуют о возникновении канона и иерархии авторитетов.

Авторитеты... Не вызывает сомнений, что Андрей Тарковский вошел в число непререкаемых, став одним из наиболее уважаемых и влиятельных режиссеров в истории кино. При этом для него самого авторитетов почти не существовало, в чем нетрудно убедиться, открыв наполненные яростной критикой и разочарованиями дневники (2). Многократно отвечая на однотипные вопросы журналистов и киноведов о том, кого из коллег он считает авторитетом для себя, Тарковский приводил разнящиеся перечни. Тем не менее, едва ли не всякий раз в них появлялись такие авторы, как Робер Брессон, достигший, по словам Андрея удивительного сочетания простоты и глубины, подобно тому, как Бах сделал это в музыке, Леонардо — в живописи, а Толстой — в литературе. Чаше других Тарковский называл и Александра Довженко, который, вопреки политическим ре-

алиям, ввел в советское кино поэтическое измерение. Андрей также регулярно вспоминал Кэндзи Мидзогути и Луиса Бунюэля. Чуть реже — Жана Виго, Акиру Куросаву и Ингмара Бергмана.

Отношения Тарковского с Бергманом — тема для отдельного разговора. Режиссеры виделись дважды, впервые — 15 сентября 1984 года, а затем в конце октября или начале ноября 1985-го. Удивительно, но в ходе обеих встреч они не сказали друг другу ни слова. По слухам и воспоминаниям очевидцев, именно шведский маэстро уклонялся от общения. Впоследствии Тарковский мог сколько угодно повторять, будто для него случившееся неловкие инциденты не имеют большого значения, но совершенно очевидно, что он был глубоко обижен. При этом достаточно сравнить финалы фильмов «Жертвоприношение» и «Персона» для того, чтобы убедиться, какое значение кинематограф Бергмана имел для Андрея.

Речь идет о той сцене, где по берегу движутся автомобили (каре-та скорой помощи у Тарковского и автобус у Бергмана). Заметим, что именно ленту «Персона» автор «Жертвоприношения» ценил особо и вспоминал чаще других. Однако, даже не зная об этом, трудно не заметить: в данном случае речь идет о прямой цитате.

Цитирование киноматериала представляет собой, помимо прочего, еще и техническую проблему. Явная «маркировка» и буквальное воспроизведение, как это делается в литературе между кавычками, преимущественно невозможно, редко уместно или, по крайней мере, в считанных случаях обладает художественным потенциалом. Статическое взаиморасположение и повторение композиционных особенностей, свойственное цитатам в живописи, наглядно только при условии совпадения или соответствия темпоритмических характеристик цитируемой и цитирующей картины. Так или иначе, но обнаружение реминисценций в кино — задача, как правило, более затруднительная, чем для архаичных искусств.

Действительно, в какой-то момент композиции кадров «Жертвоприношения» и «Персоны» совпадают. Тем не менее это лишь мгновение, поскольку в остальном темпоритмические характери-

стики сцен отличаются слишком разительно: у Тарковского — непрерывное и плавное движение, тогда как у Бергмана — рэгтайм, включающий полную остановку автобуса. В то же время скорость автомобиля в «Жертвоприношении» заметно выше, чем в «Персоне». Но стоит только «присовокупить» к движению кареты скорой помощи, то, как ее сначала бегом, а потом — на велосипеде преследует героиня по имени Мария, и темпы сцен двух картин выравниваются, а соответствие становится наглядным (см. видеофрагмент № 1 — <https://youtu.be/dYYDHtT8LEA>).

Заметим, что сам Тарковский никогда не упоминал об этой реминисценции. Его характер не позволял озвучивать подобные вещи, принимая во внимание сложные личные отношения к Бергману. Впрочем, скорее, для режиссера, так часто использовавшего и опиравшегося в своем творчестве на произведения музыки и живописи, вообще было недопустимым признавать внутривидовые цитаты (3, с. 25). Аналогично он никогда не говорил о многочисленных, в том числе и принципиальных заимствованиях у Микеланджело Антониони (4, с. 195). Цитаты же из Робера Брессона проникли не только в фильмы, но даже в интервью и, если угодно, в мировоззрение Тарковского. Это нетрудно обнаружить, но сам режиссер не заявлял об этом прямо, включая, однако, фрагменты из фильмов коллег в свои публичные лекции по практике кино.

В то же время Андрей, чей вклад в историю искусства трудно переоценить, разработал, помимо прочего, и собственный аппарат цитирования фильмов. Он, видевший одну из своих творческих задач в том, чтобы поставить кино «на один уровень» с более традиционными искусствами, сделал внутривидовые реминисценции столь же обыденными и узнаваемыми, как, например, в словесности. Более того, предложенный им инструментарий смог вывести использование цитат в фильмах на новый художественный, а также этический уровень. Однако здесь возникает другой вопрос: кого может обильно цитировать автор, имеющий столь сложное отношение к авторитетам? Последний, наиболее сновидческий фильм Тарковского

«Жертвоприношение» буквально испещрен реминисценциями. И большая их часть отсылает к собственным работам режиссера.

Безусловно, в кинематографе Андрея нетрудно обнаружить сквозные образные решения, которые обращали на себя внимание и в предыдущих его работах. Так, у него постоянно возникают огонь, вода — особенно колодцы и реки — зеркала, животные — чаще всего собаки (5, с. 22). Но все это лишь типологические детали творческого почерка, помноженные на личные пристрастия. В рамках же настоящей работы нас интересуют конкретные комплексные реминисценции. Не «особенности начертания», но повторяющиеся «слова» и «фразы».

Казалось бы, то обстоятельство, что режиссер обильно цитирует самого себя, волей-неволей придает «Жертвоприношению» статус итоговой работы. Разумеется, в 1984 году Тарковский не предполагал, что она станет последней. Напротив, на этапе замысла и съемок он вынашивал обширные творческие планы на будущее. Впрочем, провидческий потенциал его картин также представляет собой тему для отдельного обстоятельного разговора. Недаром, когда «Ностальгия» вышла на экраны, автор многократно с удивлением повторял, что после фильма о своем прошлом («Зеркало») он снял картину о своем будущем.

Завершая разговор о «Персоне» Бергмана, следует отметить еще одно обстоятельство: в финале этой картины, равно как и в случае «Жертвоприношения», появляется ребенок, мальчик. Однако это не столько цитата, сколько общность мировоззренческих представлений двух режиссеров. Если же искать параллели именно с упомянутым эпизодом последнего фильма Тарковского, то скорее следует вспомнить самую «первую» его работу — картину «Иваново детство». Слово «первая» пришлось взять в кавычки, поскольку формально это совсем не так, но сам режиссер настаивал, что три более ранних фильма, относящихся к периоду ученичества во ВГИКе, рассматривать в рамках его наследия не нужно.

В самом начале «Иванова детства» можно увидеть юного героя возле дерева на берегу, равно как и в финале «Жертвоприношения» (см. видефрагмент № 2 — https://youtu.be/_4SA3Dw3Nh4). Удивительно, но между такими эквивалентными семантическими «скобками» помещается весь корпус основных работ Тарковского.

Если же вслушаться в те слова, которые произносит лежащий на берегу безымянный мальчик из последнего фильма режиссера («В начале было Слово... Почему, папа?»), то они напоминают о том, что говорит в «Ностальгии» другой ребенок, имя которого также остается неизвестным зрителю — это сынишка Доменико («Папа, это и есть конец света?») (см. видефрагмент № 3 — <https://youtu.be/ZQ1GAyGfrEk>). Оба высказывания представляют собой фундаментальные вопросы бытия, которые дети обращают к собственным отцам. Последние остаются для них проводниками истины, сколь бы спорны, трудны или даже ущербны не были представления Александра и Доменико о мире.

Примечательно, что сложные отношения режиссера с отцом вылились в подобные образы именно в тех двух фильмах, которые он снимал в эмиграции. В течение же советского периода дети в его картинах чаще обращались к матерям. Эту перемену можно связывать как со смертью матери Тарковского, так и с мутацией отношений к отцу, вызванной тем, что Арсений Александрович, написав письмо сыну, вольно или невольно присоединился к попыткам заставить режиссера вернуться в СССР.

Родителей обоих мальчиков — и Александра, и Доменико — играет один и тот же артист — Эрланд Юзефсон, и это не простое совпадение. Тарковский отмечал, что «Жертвоприношение» во многом «вытекло логическим образом» из «Ностальгии» (6), из личности итальянского безумца Доменико. Подобную генетическую связь особенно подчеркивает сцена, в которой Александр едет на велосипеде к ведьме Марии (см. видефрагмент № 4 — <https://youtu.be/3mNy3rBaMBM>).

Велосипед в «Жертвоприношении» — метафизический транспорт, вроде сандалий Гермеса, позволяющий героям перемещаться к недостижимому. На определенных этапах развития сюжета им пользуются почтальон Отто, Мария и Александр. В то же время в «Ностальгии», где велосипед вовсе не несет подобную метафизическую функцию, на нем «ездил» Доменико. Правда, его велосипед при этом был лишен возможности перемещаться, а стоял на месте. Это нетрудно проинтерпретировать: одно из ключевых отличий сюжетных путей Александра и Доменико состоит в том, что герой «Жертвоприношения» едет в гости, где совершится таинство контакта с родственной душой, тогда как персонаж «Ностальгии» переживает это у себя дома.

Удивительно и то, что внешне пункт назначения Александра, а именно дом Марии, чрезвычайно напоминает жилище Доменико. И пусть кадры, запечатлевшие последний общим планом, были вырезаны из картины в ходе монтажа, тем не менее, в сходстве зданий можно убедиться с помощью фотографий локации съемки. Что-то привлекало режиссера в подобных странных брошенных флигелях. Однако, помимо вида фасада, дома Марии и Доменико роднит еще одно качество — их исполинские размеры, которые совершенно не подходят ни маргинальной ведьме, ни городскому сумасшедшему, недавно выпущенному из клиники для душевно больных. В то же время, таким нехитрым способом легко подчеркнуть необъятные пространства внутренних миров незаурядных героев.

Если продолжать поиски параллелей между двумя «зарубежными» картинами Тарковского, то нельзя не отметить сцены, в которых Александр и Горчаков засыпают (см. видеофрагмент № 5 — https://youtu.be/-s_xNUkj9_o). Здесь колористические решения этих двух достаточно непохожих фильмов предельно сближаются, поскольку сны в «Ностальгии» десатурированы (7, с. 4). Может даже создаться иллюзорное впечатление, будто оба эпизода снимались в одном и том же месте. Совпадают текстуры стен. Справа — окно, перпендикулярное плоскости экрана, слева — зеркало, в центре

— кровать... В каком-то смысле, действительно, обе сцены соответствуют одной точке художественного пространства режиссера — это вход в сновидческий мир героев Тарковского. И не так уж важно, что одна снималась в Риме, а другая — в Стокгольме.

Удивительно сходны и способы экспозиции красоты женского лица — стоит лишь сравнить то, как Филиппа из «Жертвоприношения» и Евгения из «Ностальгии» поворачиваются перед камерой (см. видеофрагмент № 6 — <https://youtu.be/VmlMvWUnOcc>). А если частично развернуть фрагмент из итальянского фильма так, чтобы совпали направления движения, то станет видна близость темпоритма, а также одинаковость длительности. Сравнение же Филиппы с Марией — не ведьмой, а женой Горчакова — подчеркивает их сходства. Именно такой типаж использовал радикально патриархально настроенный Тарковский для нежных, манящих и сугубо положительных героинь своих картин.

Куда более сложная параллель, проходящая через многие фильмы режиссера — сцены левитации (см. видеофрагмент № 7 — <https://youtu.be/XFERHx--KEI>). Сам автор пояснял их значение так: «Потенциально это очень сильные сцены... Когда я представляю себе человека, парящего в воздухе, это доставляет мне удовольствие... Я вижу в этом определенное значение. Если бы какой-нибудь дурак спросил меня, почему в моем последнем фильме герои — Александр и Мария — поднимаются в воздух, я бы ответил: потому что Мария — ведьма! Если бы более чуткий человек, способный воспринимать поэзию вещей, задал мне этот вопрос, я бы ответил, что для этих двух героев любовь не есть то же самое, что для сценариста, просыпающегося утром с температурой тридцать семь и два. Для меня любовь есть высшее проявление взаимопонимания, его не может передать простое воспроизведение сексуального акта на экране... В наше время, когда в фильме нет откровенных „любовных“ сцен, все считают, что это результат цензуры. Однако такого рода сцены не имеют никакого отношения к любви, это лишь форма секса. В действительности любовный акт для каждой пары — неповторим и уникален... Един-

ственный способ показать искренность этих двух героев — это преодолеть исходную невозможность их отношений. Ради этого каждый из них должен был возвыситься над всеми различиями» (8, с. 146). Это редкий случай, когда в описании образа Тарковским слова стоит понимать буквально: потребность или даже необходимость «возвыситься» визуализируется в виде полета.

Вопреки утверждению режиссера об уникальности, левитация всякий раз в его фильмах становилась воплощением любви. В то же время, вплоть до своей последней работы он никогда не давал подробных комментариев по поводу ее значения. В «Жертвоприношении» и «Солярисе» сцены, в которых пары витают в воздухе, отличаются достаточно, чтобы подтвердить слова об уникальности чувств. А вот парение в «Зеркале» очень похоже на вариант из последнего фильма с одним отличием: левитирует только одна женщина, тогда как мужчина стоит на полу. Так, в наиболее автобиографической картине нашло отражение то обстоятельство, которое угнетало Тарковского всю жизнь: мать любила отца больше, чем он ее, и это чувство не погасло даже после того, как Арсений Александрович оставил их семью.

В «Ностальгии», казалось бы, полета нет вовсе, но имеется сцена, напоминающая левитацию композиционно. Горчаков, которого, как и отца в «Зеркале», играет Олег Янковский, вновь стоит на полу, тогда как его жена Мария лежит на кровати, будучи на сносях. Между ними в этом метафорическом и сновидческом эпизоде вовсе не любовь, а, скорее, ностальгия. Внешне похоже, да не то же.

Из фильма в фильм Тарковского кочуют сцены «полетов» над своеобразными «натюрмортами», представляющими собой, как правило, предельное воплощение материального, в противовес духовному (см. видеофрагмент № 8 — <https://youtu.be/rOIPVprFak>). В «Жертвоприношении» подобных эпизодов два. Один из них — тот, где камера не перпендикулярна поверхности, а запечатлевает картину в перспективе, напоминает аналогичный полет из «Ностальгии» над искусственным ландшафтом. Другой же похож на ставший хрестоматийным натюрморт из «Сталкера». Более того, если раз-

вернуть направление движения, то станет заметной еще и близость, а также непостоянство скоростей.

Прежде мы отмечали, главным образом, визуальные реминисценции, но есть и те, что имеют более традиционную, литературную, текстовую природу. Вспомним, например, яростный спор Криса и Сарториуса в «Солярисе», происходящий в день рождения Снаута. Аналогично традиционная, казалось бы, ежедневная ссора Александра и Аделаиды в «Жертвоприношении» также запечатлена в день рождения главы семейства. В обоих случаях именно факт праздника используется для того, чтобы уgomонить спорщиков (см. видеофрагмент № 9 — <https://youtu.be/BX5w3mngwR8>).

Другой пример, роднящий «Солярис» с последним фильмом режиссера — мытье рук (см. видеофрагмент № 10 — <https://youtu.be/НОqsaxnLkFo>). Крису их моет молодая мать, посетившая его в черно-белом фантазме. Согласно интерпретации самого режиссера, в данном случае она воплощает образ родины и потому вопрос: «Где ты так изгваздался?» — имеет важное мировоззренческое значение. Крупный план запачканной руки Криса четко рифмуется с грязной кистью переводчицы Евгении из «Ностальгии» во сне Горчакова. Однако более фундаментальный характер носит параллель упомянутой сцены с тем, как Мария моет упавшего по дороге к ней с велосипеда Александра: «Нельзя же ходить с такими грязными руками», — это не вопрос, но чопорная констатация в рамках предельно вежливого обращения с гостем. Она исходит не от метафорической родины, но от все более реального западного мира, в котором режиссер нашел свое пристанище.

Перечень подобных параллелей можно было бы продолжать. Отметим и появление ярких, цветных репродукций икон Андрея Рублева в десатурированном «Жертвоприношении» — это прямая отсылка к картине об иконописце, вновь замыкающая круг работ Тарковского. Но задача настоящей статьи не состоит в том, чтобы создать полный список автореминисценций. Как это нередко бывает в дискурсе творчества обсуждаемого режиссера, важнее не

дать ответ, но поставить вопрос. Итак, насколько же осознанны и запланированы были для автора эти цитаты? Исходя из сценариев, большинство упомянутых эпизодов и деталей родилось только на площадке — это обычная практика Тарковского. А поскольку он не обсуждал их впоследствии ни в интервью, ни в книге «Запечатленное время», которая раскрывает генезис многих образов, возьмем на себя смелость утверждать, что, по крайней мере, далеко не все из них возникли умышленно. Более того, вероятно, не каждая была даже отрефлексирована. Следовательно, помимо прочего, автоцитаты в «Жертвоприношении» позволяют говорить о неотторжимых качественных особенностях образного почерка режиссера, имеющих место наряду с упоминавшимися ранее типологическими. А именно: о «собственной скорости» движения плана, предпочтительных лепках лиц, естественной мебелировке интерьеров и прочих композиционных свойствах пространства, об инвариантных сюжетных деталях, развитии диалогов и многом другом.

В смысле цитирования «Жертвоприношение» создает иерархию не только и не столько художественных пристрастий режиссера, но упорядочивает его собственное творчество. Это, в свою очередь, становится еще одним поводом для того, чтобы считать данный фильм беспрецедентным в истории кино.

ЛИТЕРАТУРА

1. Metz C. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 1990. 286 p.
2. Тарковский А. *Мартиролог. Дневники 1970–1986 гг.* Флоренция: Международный Институт имени Андрея Тарковского, 2008. 624 с.
3. Johnson V.T., Petrie G. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. 352 p.
4. Forgacs D. *Antonioni: Space, place, sexuality* // Konstantarakos M. *Spaces in European cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 2000. 192 p.
5. Totaro D. *Time and the film aesthetics of Andrei Tarkovsky* // *Canadian Journal of Film Studies*. 1992. Vol. 2. №. 1. P. 21–30.

6. Интервью Андрея Тарковского для французского бюро радио «Свобода» (Электронный ресурс) // Медиа-архив «Андрей Тарковский». URL: <http://www.tarkovskiy.su/audio/AT-svoboda.html> (дата обращения: 26.02.2019).

7. Mitchell T. Andrei Tarkovsky and “Nostalgia” // *Film Criticism*. 1984. Vol. 8. №. 3. P. 2–11.

8. Тарковский А. Красота спасет мир // *Искусство кино*. 1989. № 2. С. 144–149.

REFERENCES

1. Metz C. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 1990. 286 p.

2. Tarkovskij A. *Martirolog. Dnevniki 1970–1986 gg.* Florenciya: Mezhdunarodnyj Institut imeni Andreya Tarkovskogo (Martyrology. Diaries, 1970–1986. Florence. Andrei Tarkovsky International Institute), 2008. 624 p.

3. Johnson V.T., Petrie G. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. 352 p.

4. Forgacs D. *Antonioni: Space, place, sexuality*. Konstantarakos M. *Spaces in European cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 2000. 192 p.

5. Totaro D. Time and the film aesthetics of Andrei Tarkovsky. *Canadian Journal of Film Studies*. 1992. Vol. 2. №. 1, pp. 21–30.

6. Interv'yu Andreya Tarkovskogo dlya francuzskogo byuro radio «Svoboda». Medиа-arhiv «Andrej Tarkovskij» (Andrei Tarkovsky's interview to Radio Free Europe / Radio Liberty French Bureau // Andrei Tarkovsky media archive.) URL: <http://www.tarkovskiy.su/audio/AT-svoboda.html> (accessed 26.02.2019).

7. Mitchell T. Andrei Tarkovsky and “Nostalgia”. *Film Criticism*. 1984. Vol. 8. №. 3, pp. 2–11.

8. Tarkovskij A. *Krasota spasyot mir. Iskusstvo kino (Beauty Will Save the World)* // *Iskusstvo kino*. 1989. No.2, pp. 144–149.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ЛЕВ АЛЕКСАНДРОВИЧ НАУМОВ

Кандидат технических наук, PhD,
писатель, драматург, режиссер,
Союз писателей Санкт-Петербурга,
Санкт-Петербург, Россия

ORCID: 0000-0001-8084-7356

e-mail: levnaumov@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR:

LEV A. NAUMOV

PhD in Engineering,
Writer, dramatist, director,
St. Petersburg Writers Union,
Saint Petersburg, Russia

ORCID: 0000-0001-8084-7356

e-mail: levnaumov@mail.ru