

## ТИПОЛОГИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В СБОРНИКЕ Н. КОНОНОВА «САРАТОВ» (2012)

А. А. Житенев, А. В. Скрыбина

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 1 июля 2024 г.

**Аннотация:** в статье исследуется типология персонажей в рассказах Н. Кононова. Установлено, что во всех текстах реализуется «трафаретная» система персонажей, которая делает персонажей со- и противопоставленными, а главное, соотносёнными с рассказчиком, который является носителем авторской точки зрения. Проведённый анализ заставляет выделить несколько наиболее частотных типов персонажей, которые различаются по своим сюжетным функциям, устойчивым признакам, оценочной модальности. Это душеводители, соблазнители, жертвы и хищники. Помимо этих основных типов, в малой прозе Кононова достаточно часто используется ещё один принцип моделирования персонажа — фарсовая маска. Она предполагает максимальную схематизацию персонажа, его редукцию к какой-то одной знаковой детали, как правило, связанной с образом гротескного тела.

**Ключевые слова:** персонаж, система персонажей, современная проза, неомодернизм, Н. Кононов.

**Abstract:** the article examines the typology of characters in the stories of N. Kononov. It has been established that all texts implement a 'stencil' set of characters, which makes the characters compared and contrasted, and, most importantly, correlated with the narrator, who is the bearer of the author's point of view. The analysis performed makes it possible to identify several of the most frequent types of characters that differ in their plot functions, stable features and evaluative modality. These are conductors of the soul, seducers, victims and predators. In addition to these main types, another principle of character modelling is often used in Kononov's short fiction, a farcical mask. It involves the maximum schematisation of a character, their reduction to one iconic detail usually associated with the image of a grotesque body.

**Keywords:** character, character system, contemporary prose, neomodernism, N. Kononov.

В истории литературы начало каждой новой эпохи связано с созданием новой картины мира и человека. Рубеж XX–XXI веков не стал исключением: дискуссии о том, что нового в литературе, начались с вопроса о сдвигах в понимании человека. В литературе проблема человека — это прежде всего проблема героя, который является «эстетическим инициатором сюжета» [1, 116].

В научной литературе, посвященной проблеме героя в современной прозе, отмечается множество системных сдвигов в понимании человека и способах его изображения. Речь идет о «трансформации типов», о новых «векторах психологизма», о многовариантности отношений «автор — герой». В числе факторов, существенных для построения образа героя современности, исследователи называют «разочарованность в собственном личностном, социальном, цивилизационном статусе»; влияние «явлений трансгуманизма»; потребность «заново открыть границы собственного тела» и т.д. [2, 11–15].

Как указывал Б. Дубин, проблематика литературы «неклассического» XX века неразрывно связана с категорией «другого»: «Главной проблемой модерна, <...> по-моему, была проблема Другого. Другого

человека <...>; другой, невещественной реальности <...>; другого, сдвинутого и перекрученного языка» [3, 65]. В прозе Н. Кононова логика осмысления персонажа тоже связана с его интерпретацией «другого».

Предполагаемый эстетикой Кононова «экстаз» / «экстесс» как ключевое событие, связанное с обретением себя через травму или переживание катастрофы, в его прозе, как правило, соотносено с персонажем-рассказчиком, который обычно помещен в фокус повествования. Все остальные персонажи выступают условиями его самореализации или примерами того, как ее можно упустить. Универсальной схемой организации персонажей, как мы уже имели возможность отмечать ранее [4], обычно является «трафаретная» [5, 216], в которой все субъекты так или иначе со- и противопоставлены и соотносены с рассказчиком.

Обращение к анализу субъектного уровня текста требует уточнения теоретических параметров исследования и его концептуального языка. Сравнение разных контекстов использования терминов «герой» и «персонаж» в современных теоретических работах позволяет остановиться на термине «персонаж» как предполагающем большую степень смысловой подвижности, отсутствие оттенка исключительности, внимание к условному характеру литературного образа.

Если герой — это всегда «ценностный центр» и «конкретный предмет» авторского эстетического видения, носитель «основного события» и важной для автора «точки зрения» [6, 43–45], то понятие «персонаж» — «более широкое, охватывающее собой действующих лиц первого и второго планов, активных и пассивных, постоянных и эпизодических»; важно и то, что персонаж, «в отличие от героя, может только указываться без вовлечения в действие» [6, 164].

Абсолютно соответствующими логике модернистского текста видятся нам замечания о литературном персонаже, сделанные Е. Фарино: «Говоря “персонаж”, мы и будем иметь в виду <...>: 1) человека или антропоморфное существо в мире произведения; 2) <...> отсутствие или безразличие его референтности, <...>; 3) его смоделированность и его моделирующую функцию» [7, 106].

Нам кажутся продуктивными также замечания Л. Гинзбург о том, что персонаж — «не сумма, а система, со своими организующими ее доминантами» [8, 90], что «типология литературных персонажей имеет дело с их структурой и тем самым с формами их поведения» [8, 149]; что изображение поведения предполагает изображение «управляющих этим поведением ценностей» [8, 217].

Сборник малой прозы «Саратов» (2012) Николая Кононова — репрезентативное избранное, включающее почти все опубликованные рассказы писателя. Это делает ее художественную структуру репрезентативной для прозы Н. Кононова в целом. В рамках данной статьи мы рассмотрим типологию героев в этом сборнике.

Типологию персонажей в короткой прозе Н. Кононова кажется правильным строить, отталкиваясь прежде всего от их сюжетных функций, как правило, очень ясно определенных. Наиболее показательными являются прежде всего два контрастно соотносящихся типа — это душеводители и соблазнитель.

Душеводители — это персонажи, которые так или иначе помогают рассказчику осознать или принять себя, встреча с которыми имеет поворотное значение для обретения идентичности и для всей последующей жизни. Соблазнитель — персонажи, которые, напротив, сбивают рассказчика с пути, предлагая ему иллюзорные блага, которые удерживают его, покусаясь на его время и его «я». Два типа героев объединяет сила воздействия на судьбу рассказчика, а разделяет ценностный знак.

Душеводители — это герои, в которых, как правило, подчеркнуто глубокое внутренне совпадение с мировосприятием рассказчика, которые знают о нем больше, чем он сам, общение с которыми предполагает высокую степень эмпатии. В «Саратове» это, в частности, Гага из «Гагамахии» и Селик из «Амнезии Анастасии». Характерно в этом отношении изображение роли слов в диалоге героев. В «Гагамахии» подчеркнута избыточность или второстепенность

слов: Ваня и Гага могут прекрасно обходиться и без них, поскольку отлично угадывают друг друга: «Мы с Гагой почти не разговаривали, мы вообще говорили друг с другом мало. Редкий крохотный диалог. <...> Это были славные отношения равновесия» [9, 370]. В «Амнезии Анастасии» общность подчеркнута присутствием слов-паролей: стихотворную фразу, начатую одним, немедленно подхватывает другой: «Моя рифма окликала его речь» [9, 405].

Еще одна знаковая черта душеводителей — превосходство, которое может проявляться как редкостная способность или дар, как предвидение или всеведение, опережение действий или мыслей героя. Селик в «Амнезии Анастасии» появляется как спаситель ровно в тот момент, когда запутавшийся рассказчик задумывается о самоубийстве. В нем подчеркнута способность на самые сложные вопросы смотреть с высоты: «Самое важное, что он сказал, <...> — что все решения, нет не профессиональные, а обычные, людские, приходят внезапно. И он их видит с высоты. “Как рисунки в пустыне Наска. С вертолета”» [9, 406].

Еще одна черта душеводителей — призрачность, непроявленность образа, эфемерность или мнимость связанных с ними событий, способность бесследно исчезать, быть воплощением тайны. В «Гагамахии» исчезновение Гаги — это не просто расставание, а исчезновение в самом буквальном смысле — без всяких попыток выйти на связь, дать о себе знать: «Мы с <...> твоим отцом <...> никогда не обсуждаем варианты твоего ухода, так как вариантам несть числа. Это уже астрономия. Их надо не обсуждать, а суммировать...» [9, 379].

«Воплощение» душеводителя и его исчезновение предполагают друг друга, это две стороны одного и того же события: «Образ Лени стал возможен, когда наступило его небытие, и он сам на сложившуюся сумму никак не повлияет. Это образ — его небытие. И был ли он вообще — вот проблема» [9, 348]. Исчезновение запускает в ход рефлексия, которая — как правило, спустя много лет — помогает рассказчику расставить точки над *i* в своей молодости.

Образы душеводителей рисуются, как правило, в лирически-ностальгической тональности. Ностальгической — поскольку с ними связывается представление об абсолютной ценности и абсолютной же утрате, лирической — поскольку с ними соотносится представление об исключительной близости, восхищение их внутренней целостностью, гармонией, витальной силой. Рассказчик снова и снова старается нюансировать впечатление, подобрать верный тон, найти характерную деталь. Подробности следуют одна за другой и обычно объединяются общим признаком. Возможно, самый характерный пример — образ Леонида из «Воплощения Леонида».

В Леониде подчеркнуты неотмирность, обреченность, несоответствие всем «ключам», которые

подбирают к нему окружающие. В нем акцентирована обращенность внутрь себя, размытые признаки возраста, исключенность из повседневности: «Он и на нас смотрел словно через жалюзи: что там у него, по ту сторону, бог его знает. Но теперь-то я знаю, на что это походило — на один портрет, канвой которого оборачивают лик усопшего» [9, 344]. В персонаже подчеркивается выделяющая его из любого ряда особая пластика, вызывающая «иконописные» ассоциации: «Тело — никаких шрамов, как деревянная скульптура первомученика, но не аскета» [9, 346].

Сложность героя исключает простую эмоцию, непростыми оказываются и попытки «расшифровки» Леонида, которые рассказчик предпринимает. Их отличительная черта — «суммарность»: истина мыслится где-то в перечислительном ряду, и не так важно, какая именно из предлагаемых версий соответствует действительности: «Был ли это азарт? Тогда симптомом чего было это твое ночное занятие? Невоплотимой жизни? Алогичной невротической реальности? Невменяемого чувства? Вычеркни ненужное» [9, 352].

Персонажи-соблазнительницы, как правило, наделены исключительной красотой и особой чувственной «манкостью», которые тем острее чувствуются другими персонажами, что обладать соблазнительницами или быть их партнерами невозможно. Провоцируя страсть, эти персонажи сами обычно любых страстей чужды. Их привлекательность фрустрирует, вызывая ревность, досаду, горечь ненасытного, все более и более распаляемого желания. Более других персонажей в этот ряд вписываются Анастасия из «Амнезии Анастасии», Принцесса из рассказа «Принцесса и НЧ», Евгения из «Гения Евгении».

В Евгении и Принцессе красота подчеркнута, хотя в рассказах идет речь о совершенно разных типажах. Образ Принцессы декоративен и пародиен: знаки привлекательности в нем утрированы, «кукольны»: «У малышки наличествовали все атрибуты красоты и будущей неумной прелести. И правильный англосаксонский барби-носик, <...> выпуклый чистый высокий лобик, и завязанный в прелестную кондитерскую фитюльку ротик» [9, 167]. Образ Евгении тоже несет в себе приметы искусственности, но другого рода — в рассказе ее «непопираемая чистота» ассоциируется с моделью скульптора: «Она — как безмолвная модель, покинувшая мастерскую скульптора, где ее только что вылепили» [9, 341].

В обеих женских образах, при всем их очевидном несходстве, подчеркнут, наряду с привлекательностью, момент «безгрешности», «недоступности» — скорее кажущейся, чем соответствующей реалиям их жизни. «Безгрешность» соотнесена с Евгенией: «Как станет ясно, грех к ней совсем не прилипал» [9, 327]. В образе Принцессы отмечена «недоступность»: «Я тоже буду такой же — гордой, недоступной и одинокой» [9, 171]. И «недоступность», и «безгрешность» плохо вяжутся с большим количеством партнеров,

нередко случайных и недостойных, но в то же время соответствуют внутренней сути этого типа: соблазнительницы ни в ком по-настоящему не нуждаются, все появляющиеся в поле их зрения герои взаимозаменяемы. Об этом, в частности, заходит речь в рассуждениях рассказчика о фото Евгении: «Я ведь только теперь понял ее особенный брачный статус. Я только сейчас догадался, в каком она пребывала супружестве. Она была замужем за пустотой. Так как ей вообще-то никто не был нужен. Никогда» [9, 344].

Персонажи-соблазнительницы создают свои правила игры, регулирующие степени близости и шансы на пребывание рядом. Они играют другими персонажами, видя в них прежде всего средства достижения своих целей. Фрустрация — распаление желания без его удовлетворения — оказывается одним из самых эффективных инструментов сохранения другого в роли объекта манипулирования.

«Любушка» рассказчика в «Амнезии Анастасии» реализует этот подход разными способами. Она категорически запрещает любовнику использовать любые формы своего имени, кроме «паспортной», никогда, представляя его подругам, не раскрывает действительного характера их отношений, постоянно третирует его. Все эти действия, однако, не только не расхолаживают рассказчика, но, напротив, приводят к тому, что его влюбленность превращается в одержимость.

Привычка манипулировать другими оказывается неотделима от лживости. Этот компонент в образах соблазнительниц в наибольшей степени подчеркнут в Принцессе. В одном из эпизодов она, впад в показную религиозность, задумала торговать старообрядческими иконами, которые обычно получала в дар от пожилых богомолков. Этот сценарий, однако, дал сбой, когда с этой целью она явилась к собственной бабушке, мгновенно просчитавшей ее настоящую цель. С лживостью соседствует мстительность: утрачивая власть над своими жертвами, соблазнительницы не смущаются никакими средствами для восстановления статус кво.

Поверхностность и сиюминутность эмоциональных реакций таких персонажей заставляет и в них самих акцентировать прежде всего «поверхность», видимость, внешние эффекты. Характерен один из портретов Евгении: «Словно она не имела ничего тайного и вся существовала лишь на поверхности самой себя — в колыхании своей плоти» [9, 327]. Поверхностность, лживость, манипулятивность определяют саркастическую доминанту в изображении соблазнительниц. Злая ирония служит задачам развенчания или даже уничтожения объекта желания.

Наряду с условной оппозицией душеводителя — соблазнительницы в малой прозе Н. Кононова можно выделить еще одну: это оппозиция персонажей-хищников и персонажей-жертв. В совокупности они обозначают некие крайние полюса в самореализации субъекта. Жертвы — воплощение житейской неудачи, нереализованности, непроявленности. Они нелепы, смешны,

склонны к обвинению всего и вся. Хищники — воплощение подавляющей злой воли и непреодолимого нарциссизма, заставляющего все в мире измерять своей мерой. Оба примера объединяет человеческая несостоятельность, но разного рода: несостоятельность жертв — в том, что они всегда видят себя в роли проигравших; несостоятельность хищников — в разрушительном одиночестве, в неспособности увидеть и оценить в мире что-то, кроме самих себя.

Главная отличительная черта всех хищников — раздвоенность, несоответствие внешнего и внутреннего, которое обнаруживается в каком-то событии-эксцессе, нарушающем привычный ход вещей. В этом смысле очень характерны два женских образа — это А. Б. из рассказа «Аметисты» и хозяйка из рассказа «Микеша». Оба образа построены по одной модели: за многочисленными ложными знаками интеллигентности скрываются хамство, злоба, невежество.

В «Аметистах» в ночном поезде из Петербурга в Москву случайная попутчица, завязывая долгий ночной разговор, занимает в нем позицию превосходства и поучает своего молодого собеседника — «провинциала и культурного неопита» [9, 12]. Тем не менее в содержании разговора постоянно проскальзывает фальшь: героиня наизусть цитирует стихи серебряного века, но читает их, скандируя и отстукивая ритм пальцем; рассказывает о том, что является постоянной слушательницей филармонии, но при этом обнаруживает нетерпимость к эксперименту; старается создать сдержанный образ, но при этом выбирает нелепую прическу и и т.д.

Противоречивая картина «замыкает тревожный контур» в рассказчике, и у нехороших предчувствий есть основания: когда уставшая соседка по купе пытается усюветить А. Б. и попросить ее прервать разговор в поздний час, в свой адрес она слышит грубую брань. Шоковый эффект усилен эпизодом, когда А. Б. самочинно организует обыск всех пассажиров в поисках пропавшего драгоценного кольца, и все ей с легкостью подчиняются: «Как ни странно, все как-то были готовы показать ей все — она распространяла вокруг себя флюиды подчинения, как вожака стада человекообразных» [9, 16]. Образ коренной петербурженки оказывается разрушен: за ним скрывается деятельная советская мегера.

Негативный потенциал этого образа многократно усилен введением в рассказ образа жертвы. Ею оказывается «непутевый, некоммуникабельный» сын Ярополк, обманувший все высокие ожидания матери, с детства направлявшей каждый его шаг. При встрече в филармонии сын-«перестарок» производит на рассказчика угнетающее впечатление своей инфантильностью и сломанностью: «Он сидел как вкопанный, положив на соседнее кресло руку с программкой <...>. Его прямая посадка была безукоризненна — вертикаль. Так высаживают мальчиков за пианино, как тепличную рассаду, нет, понял,

как точнее — так прорастает белой прямой немочью зимний картофель в подполье» [9, 18].

Но персонажи-хищники — не обязательно демонницы, производящие на рассказчика «люциферическое» впечатление. В сборнике «Саратов» можно найти и мужской вариант этого типа. Самый рельефный пример такого рода — Гений из рассказа «Гений Евгении». В нем тоже подчеркнута несоответствие внешнего и внутреннего: редкий красавец одновременно является беспринципным и ожесточенным негодяем: «Красавец походил челом и гибкой изысканной статью на молодого киноартиста Коренева. <...> Влажные зализанные патлы, подобранные в косой угол баки, развратные мутные глаза блаженного, без зрачков, ленивая, но целеустремленная походка на розовом легчайшем кошачьем ходу, ну и т.д.» [9, 338]. «Ихтиандр» внушает страх всем жителям дома, и для них очевидно, что он, «невзирая на прекрасный облик, совершенно изношен изнутри» [9, 338].

Другие черты персонажей-хищников также можно реконструировать, опираясь на логику этого образа. Так, в нем подчеркнута невероятная энергия, предприимчивость, разрушительная активность: «Он вернулся <...> белокурым, но потемневшим с исподу неистовым гением. Полным неумных сил, как заведенная на сто оборотов пружина в жестяной детской тарактелке» [9, 320]. Подавляющий других, оскверняющий все вокруг, беспринципный хищник в то же время оказывается, в силу того, что он противопоставляет другим свою исключительность, очень близок к смерти. В Гении этот признак обреченности несколько раз подчеркнут; чем меньше у него остается времени, тем рафинированней становится его красота: «Он — просто чистейшая плоть, формула вещества тела, неизъяснимо содержащая в себе что угодно: страсть, муку, происшествие, угрозу, но очень мало субстрата жизни, будто что-то из него изъято» [9, 341]. Мотив смерти появляется и в сюжете «Аметистов», где А. Б. подробно рассказывает о плане своей будущей кремации, спящие в вагоне напоминают закутанные саванами тела и т.д.

Персонажи-жертвы ассоциируются со страхом перед жизнью, с неготовностью нести ответственность, с привычкой пасовать перед малейшими трудностями. Типологически самый показательный пример — «первый он» из рассказа «Трехчастный сиблинг». Его главное свойство, подчиняющее все другие и делающее его жалким в глазах окружающих, — постоянная жалоба: «Он в такие дни становился чистым сгущением, стукотом вековечной печали. <...> Но все дело заключалось в том, что он был жутким занудой. <...> Он канючил. Он сам в себя не верил, и когда появлялся где-либо — от библиотеки до жэка, то первое естественное желание было сказать ему: нет, уходи, воздух при тебе скисает» [9, 91]. При этом пребывание в роли вечного неудачника для героя настолько комфортно, что он бессознательно сопротивляется

любой профессиональной удаче.

Но жертвы — не только «нытики» и «зануды». Их характеризует отсутствие собственного целеполагания, зависимость от чужого мнения, привычка исполнять чужие решения. Это свойство лучше всего раскрыто в образе Ярополка из рассказа «Аметисты». В сцене в Филармонии, одной из последних в рассказе, он характеризуется как герой с полностью подавленной волей: мать приказывает ему занять в антракте пустующие дорогие места — и он идет по ногам, исполняя ее распоряжение; его гротескный «антрацитовый» наряд явно выбран матерью; когда он пытается высказать свое впечатление о спектакле, его грубо прерывают, и он соглашается с оскорбительными замечаниями.

Четыре типа — душеводитель, соблазнитель, жертва и хищник, — описывая основные типы детально прописанных персонажей, в то же время не исчерпывают всех сюжетных возможностей, поскольку в текстах есть еще и персонажи второго ряда. Они, как правило, очерчены одной-двумя чертами, и черты эти так различны, что их трудно свести к общему знаменателю. В то же время у большинства героев такого рода есть общие принципы конструирования: это почти всегда фарсовые маски.

Комическое в разных его формах — важная координата в прозе Кононова, а в рассказах — особенно. Мир, изображаемый писателем, это по преимуществу гротескный мир, и для его отражения нужны соответствующие средства. Фарсовая маска предполагает максимальную схематизацию персонажа, его редукцию к какой-то одной знаковой детали, как правило, связанной с образом гротескного тела. Здесь все определяет логика смехового снижения, создающая комические следствия из нелепой предпосылки. Примеры такой редукции образа к детали многочисленны, и именно поэтому их разбор останется за рамками этой статьи.

Проделанный анализ заставляет выделить несколько наиболее частотных типов персонажей, которые различаются по своим сюжетным функциям, устойчивым признакам, оценочной модальности. Это душеводители, соблазнители, жертвы и хищники. Каждый из типов раскрывает какую-то одну коллизию, связанную с самореализацией рассказчика. Душеводители — это персонажи, которые так или иначе помогают рассказчику осознать или принять

себя, встреча с которыми имеет поворотное значение для обретения идентичности и для всей последующей жизни. Соблазнители — персонажи, которые, напротив, сбивают рассказчика с пути, предлагая ему иллюзорные блага. Жертвы — воплощение житейской неудачи, нереализованности, непроявленности. Они нелепы, смешны, склонны к обвинению всего и вся в своих злоключениях. Хищники — воплощение злой воли и непреодолимого нарциссизма, заставляющего все в мире измерять своей, часто очень узкой, мерой. Помимо этих основных типов, в малой прозе Кононова достаточно часто используется еще один принцип моделирования персонажа — фарсовая маска. Фарсовая маска предполагает максимальную схематизацию персонажа, его редукцию к какой-то одной знаковой детали.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Турышева О. Герой как «эстенический инициатор сюжета» (на материале новейшей литературы / О. Турышева // Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков: монография. — М.: Флинта; Красноярск: Красноярский гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева, 2022. — С. 116–126.
2. Ковтун Н. Современная литература в поисках героя времени / Н. Ковтун // Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков: монография. — М.: Флинта; Красноярск: Красноярский гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева, 2022. — С. 8–31.
3. Дубин Б. На полях письма. Заметки о стратегиях мысли и слова в XX веке / Б. Дубин. — М.: Emergency Exit, 2005. — 528 с.
4. Скрябина А. В. Особенности семантической структуры имени собственного в рассказе «Микеша» Н. Кононова / А. В. Скрябина // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. — 2011. Вып. 8: Филологические науки. — С. 100–105.
5. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. — М.: Лабиринт, 1997. — 448 с.
6. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — 358 с.
7. Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Е. Фарино. — СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. — 639 с.
8. Гинзбург Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. — Л.: Сов. писатель, 1979. — 224 с.
9. Кононов Н. Саратов. Рассказы / Н. Кононов. — М.: Галеев-Галерея, 2012. — 568 с.

*Воронежский государственный университет  
Житенев А. А., доктор филологических наук, профессор  
кафедры издательского дела  
E-mail: zhitenev@phil.vsu.ru*

*Скрябина А. В., соискатель кафедры русской литературы  
XX и XXI веков, теории литературы и гуманитарных наук  
E-mail: alice-lem@yandex.ru*

*Voronezh State University  
Zhitenev A. A., Doctor of Philology (PhD), professor of the  
Department of Publishing  
E-mail: zhitenev@phil.vsu.ru*

*Skryabina A. V., Applicant of the Department of Russian  
Literature of XX–XXI Centuries, Theory of Literature and Humanities  
E-mail: alice-lem@yandex.ru*