

ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. НАБОКОВА

Л. Ю. Стрельникова, И. И. Тарасова, Л. В. Чернова

Армавирский государственный педагогический университет

Поступила в редакцию 17 февраля 2025 г.

Аннотация: в статье рассматриваются проблемы философии языка творчества Набокова в контексте модернизма и постмодернизма. Языковые приемы формируют не только эстетическую модель творчества Набокова, но и отражают философию его творчества. Набоков видит свою главную задачу в способности художника вывести язык из сферы повседневного употребления в царство красоты, создавать узоры и рисунки из слов, которые бросают вызов здравому смыслу.

Ключевые слова: философия языка, метаязык, имажинация, модернизм, постмодернизм, Набоков, игра языка.

Abstract: the article examines the problems of Nabokov's philosophy of creative language in the context of modernism and postmodernism. Linguistic techniques form not only the aesthetic model of Nabokov's work, but also reflect the philosophy of his work. Nabokov sees his main task in the artist's ability to bring language out of the sphere of everyday use into the realm of beauty, to create patterns and drawings from words that defy common sense.

Keywords: philosophy of language, metalanguage, imagination, modernism, postmodernism, Nabokov, language play.

Расширив функции языка, немецкий основатель психолингвистики В. Гумбольдт наделил его свойствами творческого принципа, активности (Energeia), что по-новому решало вопрос о внутренней форме языка, теперь ориентированного на выражение индивидуального сознания: «Язык есть не продукт деятельности (Ergon), а деятельность (Energeia). Язык представляет собой постоянно возобновляющуюся работу духа, направленную на то, чтобы сделать артикулируемый звук пригодным для выражения мысли» [3, 70]. Эстетика неклассических течений в искусстве XX века задала новый вектор развития литературы в направлении взаимодействия философии языка и художественного текста.

Философия языка в модернистской интерпретации расширила идеи В. Гумбольда, выразив экзистенцию личности, которая проецировалась на художественный язык, замыкалась в его границах, растворялась в нем, представляя себя как эстетический феномен в противовес «классической ясности» [2, 144]. В отечественной лингвистике продолжателем идей В. Гумбольдта стал А. Потебня, он одним из первых начал изучать вопросы языка художественных произведений, переводя их в область психологии, указав тем самым на подсознательные процессы языковых явлений, противопоставленные логическому мышлению, что способствовало усилению элементов фантазии в тексте и ослаблению взаимосвязи личности с окружающим миром.

Подчеркивая приоритет внутренней формы слова (метафоры) как особого интуитивного и творческого постижения мира, А. Потебня говорил: «...слово рождается в человеке невольно и инстинктивно, а потому и результат его, самосознание, должно образовываться инстинктивно», а «природа прекрасна лишь настолько, насколько фантазия представляет ее прекрасною» [14; 148, 167].

Преодолев классический принцип познания как направление интеллектуальной деятельности, модернизм совершил онтологический переход от dispute (диспута) к риторике narration (повествование, описательность). Предметом описания становится уже не Вселенная и человеческая душа, а слово в его эстетическом значении, ограничивающем мир текстом, условный язык которого фиксирует образы, а не значения: «Я думаю образами», — скажет модернист Набоков [10, т. 2, 572], выражая общее направление литературной стратегии XX века. В эстетике неклассического искусства мир стал интерпретироваться как производное от художественного языка, отражающего субъективное восприятие художника, что и составляет эпистему модернизма. Образ в искусстве перестает быть результатом разума и критического мышления, устраняя прямолинейность суждений художника в его стремлении описывать явления такими, какими они кажутся субъекту, чтобы творчески переработать смысл и значимость полученного опыта.

Модернизм стремился обновить искусство с помощью языка, поэтому ценен был только новаторский подход к произведению, давая понимание того, имеет ли оно значение. Целью модернистской фило-

софии языка является уже не достижение логической ясности высказывания, а раскрытие внутреннего потенциала слова как эстетического объекта, передающего красоту мира в мистических символах через поэта, вдохновленного свыше. Грань между сознанием и подсознанием размывается, фрейдистские психологические защиты распадаются: вытеснение, проекция, рационализация перестают быть действенными.

Обнаруженное разнообразие идей и тенденций в искусстве XX века потребовало новых форм словоупотребления, которые включают метаязык как материал философии и искусства, этот намеренно искусственный язык, описывающий творческий процесс и его технологию. Доминирование стиля и иногда абсурдные лингвистические эксперименты со смыслами в модернизме привели к дегуманизации искусства, как отметил Хосе Ортега-и-Гассет, «новое вдохновение, внешне столь экстравагантное, вновь нащупывает, по крайней мере в одном пункте, реальный путь искусства, и путь этот называется “воля к стилю”... Стилизация предполагает дегуманизацию» [13, 240]. Провозглашенное модернистами «расшатывание» языковых норм должно было сформировать новую образную систему языка, которая переводит реальный мир в «текст», объединяющий все многообразие культурных трансформаций.

Неклассическому искусству модернизма и постмодернизма придавался статус игры со словом по своим внутренним законам, вступающим в противоречие с историей. В русском модернизме новое отношение к языку нашло свое воплощение в творчестве поэтов Серебряного века. Поэт сам творит мир, поэтически вступая в мистическое пространство смыслов, одухотворенных словом: «Природа — символ, как сей рог. Она // Звучит для отзвука. И отзвук — бог! // Блажен, кто слышит песнь, и слышит отзвук!» (Вяч. Иванов) [15, 468]. «Отзвук» — это мистическая реакция поэта на впечатление от мира, воплощенная в языке. Модернизм был радикально настроен на обновление языка, призывая поэтов к «непреодолимой ненависти к существовавшему до них языку» [15, 493]. В известном футуристическом манифесте начала XX века «Пощечина общественному вкусу» содержится призыв к либерализации языка, «на увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (Словоновшество)», а также на «непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку» [15, 493].

Неклассическое искусство породило вымышленный, искусственный язык, по характеристике К. Бальмонта, «отрешенный от реальной действительности» [15, 465], смещая его в сторону имажинативной реальности как творчества бессознательного. Начало этому синкретическому художественному языку в модернизме было положено символистами, продолжено структуралистами и постструктуралистами во второй половине XX века. Но двигались и те, и другие в одном направлении — создании такой поэзии, которая го-

ворила бы «своим особым языком, и этот язык богат интонациями», что отметил Бальмонт в статье «Элементарные слова о символической поэзии» [15, 467]. Реалистическое функционирование языка с его «конкретной жизнью, за которой они (реалисты) не видят ничего» [15, 465], уходило в прошлое, искусство теряло свою «прочность», используя «текучесть слов», подвижностью всего мыслимого за словом и за сочетаниями слов» (С. Городецкий. «Некоторые течения в современной русской поэзии») [15, 487].

Специфика развития русской литературы начала XX века заключается в том, что поиск синтеза между реализмом и модернизмом в значительной степени стимулировался актуализацией принципа: в реальности нет смысла. Отсюда восприятие языка произведения как нелогичного и абсурдного, формирующего иллюзорное представление о реальности как сугубо эстетическом явлении.

В русле модернистской эстетики формировалось и творчество писателя русского зарубежья В. Набокова-Сирина. Проблема философии языка особенно актуальна в современных набоковедческих исследованиях, поскольку затрагивает важные элементы творчества Набокова, такие как взаимодействие языка и сознания, образность как проявление творческих аффектов автора, игровой потенциал языка, текст как многомерную реальность. Стремясь придать языку мистический и одновременно игровой характер, Набоков хотел достичь эффекта театральной зрелищности, что было свойственно стилю модернистской литературы: «Итак, слово — *звуковая кукла, словарь — собрание игрушек*», отмечала Б. Леннkvист [8].

В контексте модернистской философии языка Набоков не отражает реальность и человека, а художественно изображает их, подвергая эстетической трансформации всё, что его окружает. Подобно футуристам, Набоков «вводил в поэзию нелитературный язык» [8], используя игру слов и языковые приемы для конструирования новых литературных форм и возвращая читателя к самым глубоким чувствам, к потаенным уголкам не только сознательного, но и подсознательного существования, что может трактоваться как абсурд.

Философия языка Набокова заключена в созданном писателем метаязыке, который выступает в качестве инструмента творческого процесса: «Всякая великая литература, — это феномен языка, а не идей» [10, т. 1, 511]. Набокова часто упрекали в излишнем увлечении приемами, но именно в этой искусственности и заключалась специфика отношения писателя к языку, формирующему структуру его произведений, что ярко отметил еще В. Ходасевич: «... формальная сторона его писаний отличается исключительным разнообразием, сложностью, блеском и новизной... Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов... но напротив: Сирин сам их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес» [6, 222]. Мир

произведения писателя структурируется приемами языка — «жизнь приема в сознании художника — вот тема Сирина» [6, 224]. Искусство должно преодолеть здравый смысл, что может быть сделано только с помощью языковых узоров, придающих произведению метафорический и таинственный смысл: «Я победоносно смешиваю метафоры, потому что именно к этому они и стремятся, когда отдаются ходу тайных взаимосвязей — что, с писательской точки зрения, есть первый положительный результат победы над здравым смыслом» [12, 467]. В первую очередь это связано с особым представлением писателя о языке как о самостоятельной, уникальной вселенной, как о пространстве бесконечных смыслов и образов, через которые раскрываются другие стороны реальности и суть бытия. В художественном тексте XX века говорит только язык, оставляя за бортом сюжет и смысл и выполняя только одну задачу — угодить читателю и автору: «Читателя Текста можно уподобить праздному человеку, который ничем не отягощен; он прогуливается», — так Р. Барт определяет цель письма в его современной интерпретации [2, 416].

Произведения Набокова являются отражением его имажинативного сознания, как будто он стоит перед перевернутым зеркалом, в котором видит недостижимый мираж, разделяющий реальный и потусторонний миры. Сочетая смысл и нонсенс, миф и реальность, Набоков опровергает социальную ценность языка и создает эстетический образ мира с помощью словесных игр, в которых нет места узнаваемым вещам и людям: «Мне нравится, когда слово есть то единственное, что составляет истинную ценность шедевра. Мы опознаем друг друга благодаря языку знаков и через знаки языка», — говорил Набоков в интервью Бернару Пиво [11, 54].

В своих текстах Набоков зашифровал трагикомический и одновременно абсурдный смысл бытия, возможно, заключающийся в том факте, что история больше наполнена мифами, иллюзиями, миражами, чем разумом, а царство бессознательного шире царства сознания и гораздо шире царства логики. Значение сказанного как таковое становится второстепенным, важно, каким языком оформлен текст, поскольку, по словам Ж. Делеза, «между событиями-эффектами и языком — самой возможностью языка — имеется существенная связь» [4, 29]. Усилиями метаязыка как инструмента описания процесса творчества писатель превращает повседневную реальность в карнавално-мистическое действо, создавая, например, совершенно потусторонний мир зазеркалья эмигрантского Берлина в «Даре»: «Переходя на угол в аптекарскую, он невольно повернул голову (блеснуло рикошетом с виска) и увидел — с той быстрой улыбкой, которой мы приветствуем радуго или розу — как теперь из фургона выгружали параллелепипед белого ослепительного неба, зеркальный шкаф, по которому, как по экрану, прошло

безупречно-ясное отражение ветвей, скользя и качаясь не по-древесному, а с человеческим колебанием, обусловленным природой тех, кто нес это небо, эти ветви, этот скользящий фасад» [9, т. 3, 8].

Имажинативное восприятие позволяет писателю увидеть явления реальности с другой стороны сознания и смоделировать мир, «который походит на первичный, но не копирует его, а делает интеллигибельным» [2, 255], выражая творческую интуицию автора через язык. Набоков противопоставлял историзм и реализм иллюзии жизни, шифруя смыслы в интертекстуальных кодах. Как считал один из его персонажей Герман из «Отчаяния», произведение искусства сродни чуду, недоступному обывателю, «но ошиблись они, а не автор, — нет у них тех изумительно зорких глаз, которыми снабжен автор, и не видят они ничего особенного там, где автор увидел чудо» [9, т. 3, 407]. Об этой таинственности литературы Набоков говорил: «...она обращена к тем тайным глубинам человеческой души, где проходят тени других миров, как тени безымянных и беззвучных кораблей» [10, т. 1, 510]. В. Александров отмечает мистическое родство Набокова с языком: «Тайны иррационального, познаваемые через рациональную речь, — вот набоковское определение “истинной поэзии”» [1, 18]. Метаязык становится бартовской маской писателя, «указывающей на него пальцем» [2, 132], формируясь в контексте семантического пространства волшебного, но всё искажающего зеркала, показывающего, что «всякое произведение искусства — обман» [9, т. 4, 441] и не следует ждать от произведения смысловой ясности и понятности. Магическое свойство языка, как писал Набоков в «Бледном огне», раскрывается «не в тексте, но в текстуре», то есть в изощренном лингвистическом рисунке произведения как индикаторе парадоксального высказывания, разрушающего здравый смысл: «Среди бессмыслиц — паутина смысла // Да! Будет и того, что жизнь дарит // Язя и вяза связь, как некий // Соотнесенных странностей игры, // Узор, который тешит до поры // И нас — и тех, кто в ту игру играет» [10, т. 3, 334].

Языковые приемы Набокова часто переходят в область парадокса, выявляя и постмодернистские тенденции: «как будто события радуются ирреальности, сообщаемой через язык знанию и личностям» [4, 17], — как обозначит это явление Ж. Делез в «Логике смысла». Превращая слова в «игрушки», Набоков и создавал свой стиль, маркерами которого становились каламбуры, шарады, проявляя при этом, по мнению не только русских, но и западных критиков, «изобретательность» и «почти неправдоподобную» «техническую виртуозность» [6, 343]. Писатель и сам признавался в том, что литературу воспринимает как игру, развлечение: «Мне нравилось — и до сих пор нравится — ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставлять их врасплох» [9, т. 3,

360]. Творческая стратегия Набокова — бартовская концепция получения удовольствия от текста, лишённого идейного и политического содержания: «...почему я написал любую из моих книг? Ради удовольствия, ради сложности... Я просто люблю составлять задачи с изящными решениями» [10, т. 2, 574].

В постмодернистском направлении Набоков также предвосхитил мысль Ж. Деррида, что «вне текста не существует ничего» [5, 318], и жизнь человека реализуется в произведении как письмо: «так называемая реальная жизнь существ “из плоти и крови” всегда была письмом и только письмом» [5, 314]. Таким образом, набоковские произведения — это не только модернистские, но и постмодернистские тексты-химеры, в которых сочетается несочетаемое, смысл и нонсенс, осознание фрагментарности жизни человека и мира и непостижимой разумом раздробленности личности, что в целом и сформировало главную ценность произведения — получение удовольствия от чтения.

Как и впоследствии Р. Барт, Набоков считал, что «изнутри самого себя язык должен быть подорван, изобличен; это должно быть сделано отнюдь не при помощи сообщения, чьим орудием является язык, но посредством игры слов, сценической площадкой для которой он служит» [2, 551]. Используя экстраординарные языковые приемы, Набокову действительно удалось вырваться из «языкового рабства» традиций через «спасительное плутовство, эту хитрость, этот блистательный обман, позволяющий расслышать звучание безвластного языка, во всем великолепии воплощающего идею перманентной революции слова» [2, 550].

Одним из способов подрыва языка становится пародия и абсурд. Набоков любил в духе пародийного каламбура переименовывать названия или отдельные отрывки из известных произведений русской литературы: «“Дым, туман, струна дрожит в тумане”. Это не стишок, это из романа Достоевского “Кровь и слюны”. Пардон, “Шульд унд Зуне” [9, т. 3, 440], — так Герман в пародийной форме искажает название романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», что также может быть примером подрыва языка «изнутри».

Пушкинские мотивы в пародийном контексте звучат в романе «Машенька», показывая измельчание чувств в условиях утраты родной почвы, крушения идеалов. Взятый из «Евгения Онегина» эпиграф «...Вспомня прежние романы, вспомня прежнюю любовь...» [9, т. 1, 35] звучит как трагическая ирония по отношению к нынешнему времени безнадёжности в эмигрантском Берлине. Воспоминания Ганина о его ушедшей в прошлое любви к Машеньке во время жизни в России лишь пародируют чувство любви, что подтверждается письмом, написанным в стиле послания Татьяны Онегину: «Вам конечно странно, что я пишу вам, несмотря на ваше молчание, — но я не думаю, не хочу думать, что и теперь вы не ответите мне» [9, т. 1, 97].

Используя возможности языка, Набоков показывает идеальную игру, смысл которой заключается в победе над рациональными смыслами, чтобы представить мир как театр абсурда и показать тождество «между смыслом и нонсенсом изначального типа внутренней связи» [4, 99]. Языком абсурда создан роман «Приглашение на казнь», начиная с его названия, которое является антитезой здравому смыслу, сблизаясь с бессмыслицей сцены суда в сказке Кэрролла «Алиса в стране чудес»: «Сначала приговор — потом решение» [7, 189]. В «Приглашении на казнь» писатель также вводит читателя в заблуждение, заставив его поверить в политические мотивы романа, близкие к стилю Ф. Кафки. Набоков ставит своей целью показать процесс становления художника в абсурдном театре мира, который следует воспринимать как продукт имaginативного сознания автора.

В свое время В. Ходасевич отметил, что в «“Приглашении на казнь” нет реальной жизни, как нет и реальных персонажей... все прочее — только игра декораторов-эльфов, игра приемов и образов, заполняющих творческое сознание, или, лучше сказать, творческий бред Цинцинната» [6, 222]. Пытаясь овладеть словом, Цинциннат понял, что не может найти «своего слова» и поэтому страдает от своего косноязычия: «Слово, извлеченное на воздух, лопається, как лопаются в сетях те шарообразные рыбы, которые дышат и блистают только на темной, сдавленной глубине» [9, т. 4, 53]. Поиски творческой индивидуальности Цинцинната заканчиваются ничем, поскольку он, как марионетка автора, не может соответствовать высокому статусу творца и способен лишь на бессмысленном языке раскрыть свое психическое расстройство: «Слова у меня топчутся на месте... Зависть к поэтам. Как хорошо должно быть пронестись по странице и прямо со страницы...» [9, т. 4, 112].

Воплощением замысла создания художественного языка как главного эпистемологического фактора модернистской литературы становится роман «Дар». Радикальным реформатором художественного языка выступает поэт Федор Годунов-Чердынцев. Он мучительно ищет новые формы поэтического языка, противоположные классической ясности и человечности, воспринимаемые им как «чудовища»: «при изображении ритмической структуры этого чудовища получалось нечто вроде той шаткой башни из кофейниц, корзин, подносов, ваз, которую балансирует на палке клоун...» [9, т. 3, 136]. Федор экспериментирует в словесных играх: «Счастливый? Бессонный? Крылатый? За чистый и крылатый дар. Икры. Латы. Откуда этот римлянин?» [9, 28]. Деформируя язык на уровне звуков, Набоков создает особый ритм текста, используя ассонансы и аллитерации, проецируя новые поэтические смыслы. Можно вспомнить, что именно с ломаного языка начинается роман «Машенька»: «— Лев Глево... Лев Глебович? Ну и имя у вас, батенька, язык вывихнуть можно» [9, т. 1, 35].

Но в то же время Набоков сомневается в причастности поэтического языка к элементу игры и уподоблении его «клоуну в атласных шароварах», который внезапно может прекратить двигаться, «застыть» [9, т. 3, 13]. Поэтический дар, по мнению Федора, должен быть реализован в земной жизни художника: «Но правда сопоставлений и выводов иногда сохраняется лучше по сю сторону слов» [9, т. 3, 13]. В философском направлении эпистема языка Набокова выражает модернистскую и постмодернистскую стратегию литературы, фокусируясь на интерпретации и формализации восприятия слова как знака в системе сходных знаков, формирующих имажинативный текст. Наполняя слова-знаки образным содержанием, Набоков создает свои мистические узоры, преодолевая воображением «свой телесный образ» [9, т. 4, 342] как «тяжелый дым» реальности: «Громкая, живая, вытягивалась и загибалась стихотворная строка; на повороте сладко и жарко зажигалась рифма, и тогда появлялась, как на стене, когда поднимаешься по лестнице со свечой, подвижная тень дальнейших строк» («Тяжелый дым») [9, т. 4, 344].

Понимание невозможности изобразить гармоничный мир с человеческим содержанием в литературе модернизма и постмодернизма становится доминирующим. Из-за неприятия модернистами и постмодернистами картезианской формулы логики «*cogito ergo sum*», язык перестает быть отражением логического мышления и генерировать доступные для понимания смыслы, устраняя границы между сознанием и подсознанием. Литература становится письмом, отодвигая духовность и способность разумно мыслить за пределы сознания. Опровергая классические формы языка, превращая его в сценическую площадку для игры слов, модернисты, а затем и постмодернисты полагали, что они совершенствуют литературу в художественном направлении. Но на самом деле произошло разрушение основ языка, подмена живых форм бестелесными эффектами-нонсенсами, симулякрами, фиксирующими потерю аутентичности смыслов и самого человека, и иронизирующими над здравым смыслом. В философии языка Набокова прежде всего актуализируется эстетический потен-

циал слова, представляющий собой симбиоз игры, сакральности и познания. Набоков не остался в стороне от творческих экспериментов неклассического искусства, внося свой вклад в создание игрового языка современной литературы, результатом чтения которой должно быть удовольствие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров В. Е. Набоков и потусторонность / В. Е. Александров. — СПб.: Алетейя, 1999. — 321 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
3. Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества / В. Гумбольдт // Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 2000. — 400 с.
4. Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез. — М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. — 480 с.
5. Деррида Ж. О грамματοлогии / Ж. Деррида. — М.: Ad Marginem, 2000. — 512 с.
6. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии. М.: Новое литературное обозрение, 2000. — 688 с.
7. Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. Алиса в Зазеркалье / Л. Кэрролл. — СПб.: Азбука-Классика, 2013. — 416 с.
8. Леннkvист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. — Режим доступа: http://ka2.ru/nauka/blnqst_3.html (дата обращения 29.05.2024).
9. Набоков В. В. Собр.: в 4 томах. / В. В. Набоков. — М.: Правда, 1990.
10. Набоков В. В. Собрание сочинений американского периода. В 5 т. / В. В. Набоков. — СПб.: Симпозиум, 1997.
11. Набоков В. В. Человек и вещи / В. В. Набоков // Звезда. — 1999. — № 4. — С. 19–22.
12. Набоков В. Искусство литературы и здравый смысл / В. Набоков // Лекции по зарубежной литературе. — М.: Издательство Независимая газета, 1998. — 512 с. С. 465–476.
13. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Восстание масс. — М.: Ермак, 2005. — 269 с.
14. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. — М.: Лабиринт, 1999. — 300 с.
15. Русская литература XX века. Дооктябрьский период. М.: Просвещение. Ленингр. отделение, 1991. — 511 с.

Армавирский государственный педагогический университет
Стрельникова Л. Ю., доктор филологических наук, доцент
кафедры русского языка и литературы
E-mail: lorastrelnikova@yandex.ru

Тарасова И. И., кандидат филологических наук, доцент
кафедры русского языка и литературы
E-mail: ikoni08@rambler.ru

Чернова Л. В., кандидат филологических наук, доцент
кафедры русского языка и литературы
E-mail: lolache@mail.ru

Armavir state pedagogical University
Strelnikova L. Yu., Doctor of Philology, Associate Professor of
the Department of Russian Language and Literature
E-mail: lorastrelnikova@yandex.ru

Tarasova I. I., Candidate of Philological Sciences, Associate
Professor of the Department of Russian Language and Literature
E-mail: ikoni08@rambler.ru

Chernova L. V., Candidate of Philological Sciences, Associate
Professor of the Department of Russian Language and Literature
E-mail: lolache@mail.ru