

ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1.09 (Горин Г.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

И.С. Мишуринская, О.Ю. Багдасарян
Екатеринбург, Россия

ПОЭТИКА «ЧУЖОГО СЮЖЕТА» В ПЬЕСАХ Г. ГОРИНА («ТОТ САМЫЙ МЮНХГАУЗЕН»)

Аннотация: Статья посвящена пьесе Г. Горина «Тот самый Мюнхгаузен» (1974). Авторы рассматривают своеобразие авторской версии сюжета о знаменитом бароне Мюнхгаузене, поднимают вопрос об авторефлексивности произведения и связанной с ней авторской концепции «переписывания» как реализации культурной памяти.

Ключевые слова: Г. Горин, пьесы-фантазии, Мюнхгаузен, чужой сюжет, вторичный текст.

I.S. Mishurinskaya, O.Yu. Bagdasaryan
Yekaterinburg, Russia

THE POETICS OF “BORROWED PLOT” IN G. GORIN’S PLAYS (“THAT VERY MUNCHAUSEN”)

Abstract: The article covers G. Gorin's play “That Very Munchausen” (1974). The authors consider the originality of the Gorin's dramatic story about the famous Baron Munchausen. The article also brings up a point about self-reflexivity of the play and some related questions such as author's idea of “rewriting” and his concept of cultural memory.

Keywords: G. Gorin, theatre fantasy, Munchausen, borrowed plot, “secondary text”.

Отличительной чертой целого ряда пьес Г. Горина 1970–80-х гг., в том числе и пьесы «Тот самый Мюнхгаузен» (1974), становится ориентация на «чужие сюжеты». «Чужой сюжет», по определению В. Головчинер, – это «сознательно введенная в контекст произведения некогда созданная народом или художником история героев и обстоятельств их жизни, в которой отразился соответствующий той эпохе уровень противоречий действительности... «Чужой сюжет» входит в пьесу рядом узнаваемых деталей, обстоятельств, группировкой персонажей, цитатой, которые по-своему переосмыслены в ее событийном ряду; но в воспринимающем сознании «чужой сюжет» продолжает существовать и как некогда созданная целостность. Благодаря этому возникает подвижное соотношение между «чужим сюжетом» (временем его возникновения) и его трансформацией в современных условиях» [Головчинер 1992: 59].

В отечественном литературоведении понятие «чужой сюжет» традиционно использовалось по отношению к творчеству Е. Шварца, и в этом смысле Григорий Горин видится исследователям прямым продолжателем «условно-метафорической», «интеллектуальной» линии в драматургии XX века [Лейдерман, Липовецкий 2003: 199]. Однако Г. Горину свойственно гораздо более свободное, по сравнению со сказками Е. Шварца, использование закрепленных в культуре образов и сюжетов. Для Горина своего рода «свернутым сюжетом» становится уже само имя героя, из которого «вырастает» новая история. Таковы «Забыть Герострата!», «Тиль», «Шут Балакирев», «Тот самый Мюнхгаузен» – одно из самых известных произведений художника.

Пьеса «Тот самый Мюнхгаузен» (1974) отчетливо демонстрирует всю сложность отношений

«первичного» и «вторичного» текстов в театральных фантазиях Горина: при ближайшем рассмотрении оказывается, что драматург использует не только конкретный литературный сюжет (зафиксированный в известной на весь мир книге Распе), но также заимствует и искажает некоторые элементы биографии Мюнхгаузена (например, его жизнь с Якобиной фон Дунтен), и, смешивая литературные и исторические события и факты, создает новое художественное целое, своеобразно переосмысляющее образ знаменитого барона.

Хорошо знакомый детям и взрослым образ Мюнхгаузена традиционно служит примером неприкрытой лжи и хвастовства, самозабвенного вранья. Распе, записавший и «обработавший» истории барона, опирается на традицию немецкой литературы о лжецах, и каждая из историй-миниатюр Распе, по сути, сводится к необычайному фантастическому сюжету, в очередной раз подтверждающему удивительные способности Мюнхгаузена, его находчивость и храбрость и – особенно – его неумное изображение.

Однако в пьесе Горина образ главного героя переживает кардинальный пересмотр. Мюнхгаузен Горина – единственный по-настоящему правдивый персонаж пьесы – неистощимый на выдумки романтик и чудак, вызывающий гнев толпы своей непохожестью на нее и нежеланием «подстраиваться», идти на компромиссы, если это противоречит его представлениям о жизни. Характер Мюнхгаузена воплощает собой идею жизнотворчества. Это независимый художник, который стремится отстоять у мира только одно право – рисовать свою собственную жизнь теми яркими волшебными красками, которых в этом мире так не хватает. Это безустанный и беззащитный оптимист, видящий в любой жизненной ситуации что-то светлое:

*Марта. Тебе грозит тюрьма.
Мюнхгаузен. Чудное место! Там Овидий и Сервантес, мы будем перестукиваться...¹*

В конце концов, это просто честный человек, правдолюб, которого угнетает ложь, лицемерие и двуличие окружающих его обывателей. При всем своем чудачестве, фантазерстве Мюнхгаузен обладает настоящей силой и мужеством, способностью противостоять обществу, желающему навязать свободомыслящему человеку относительную правду «здорового смысла».

Особенный статус героя подчеркивается пространственно-временной организацией пьесы², вернее, «зиянием», которое возникает между хронотопом бюргерского городка и той системой координат, в которую вписан барон Мюнхгаузен. Горинский Мюнхгаузен мало похож на человека, «определенного эпохой», он – некая возвышающаяся над остальными персонажами фигура, стоящая выше временных и пространственных границ, выше человеческого понимания жизни и смерти. Мюнхгаузен – современник всех эпох, и для него высшей ценностью является не его сиюминутная жизнь, а все жизни и смерти, все эпохи и миры. Ему не страшно умирать – игровое восприятие жизни не подразумевает существования такого страха.

Для Мюнхгаузена «прошлое, будущее и настоящее объединены понятием Вечности» [Федорова 2010: 9], отсюда и особое отношение к смерти – как к переходу в «очередной мир». Для Мюнхгаузена, как и для горинского Свифта, такой переход не впервой: «*черт возьми, как надоело умирать...*», «*...мы вряд ли увидимся. Когда я вернусь, вас уже не будет. Дело в том, что на небе и на земле время летит не одинаково. Там – мгновенье, здесь – проходят века*» (273).

Характерно, что, как и герой Распе, Мюнхгаузен Горина находчив, умен, остроумен, храбр до безрассудства, однако сходный «набор качеств» в ином контексте и иной конфликтной ситуации интерпретируется совершенно по-новому. В фантазии Горина имя и характер Мюнхгаузена наполняются новым глубоким содержанием, образ лжеца трансформируется в образ романтика-интеллектуала, друга Софокла, Шекспира, Архимеда, превыше всего ценящего возможность жить в разные эпохи и не желающего быть как все:

– Как все?! Что ты говоришь? Как все... не двигать время, не жить в прошлом и будущем, не летать на ядрах, не охотиться на мамонтов?... Да никогда! Что я – ненормальный? (209).

Композиция «Приключений барона Мюнхгаузена» Распе представляет собой ряд историй, которые условно складываются в линию жизни барона

(сюжет у Распе – хроникальный, разные истории, объединенные главным персонажем, разворачиваются здесь независимо друг от друга и соотносятся только по времени). В пьесе Горина цикличность, свойственная «первоисточнику», заменяется на линейный сюжет и вполне реальный хронотоп германских княжеств XVIII века, обывательский мирок немецкого бюргерства, в котором тесно не вмещающемуся ни в какие рамки Мюнхгаузену.

Сюжет начинается со встречи пастора и барона в доме Мюнхгаузена, который отчужденно противопоставлен всем остальным хронотопам пьесы. Дом барона – локус, отгороженный от остального мира. Время здесь течет по-другому, оно не властно над человеком. Напротив, «медленная машина» времени находится в прямой зависимости от желаний и привычек обитателей замка:

Мюнхгаузен. Хорошо, дорогая. Пости. Сейчас я сделаю ночь. (подходит к часам, переставляет стрелки на двенадцать). Так?

Марта. Да, спасибо, милый. (209).

Временная модель Мюнхгаузена не «вневременье», а «*всевременье*» – схождение в одной жизни, в одном пространстве разных культурных и исторических эпох, понимаемых как общее Большое Время. Фигура барона Мюнхгаузена и становится центром этой модели: барону не чуждо общество Овидия, Сервантеса, Шекспира, свою жизнь он видит как непрекращающееся творчество и череду приключений, не зависящих от конкретно-исторического, а уж тем более обыденно-бытового времени и пространства.

То, что символизирует для Мюнхгаузена истинную жизнь, окружающими воспринимается как смешные и нелепые фантазии, ложь («Вы погрязли во вранье», – бросает Мюнхгаузену пастор), возмутительная чушь. Представления барона противостоят здравому смыслу – а значит, нарушают привычный для всех порядок вещей, тревожат. Жизнь провинциального германского городка, с одной стороны, удачный, «контрастирующий фон для событийных и энергетических временных рядов» [Бахтин 1975: 397], связанных с фантазиями и приключениями Мюнхгаузена. С другой стороны, жители городка живут своей обыденной жизнью, постоянно «имея в виду» другую – более «героическую» и яркую модель времени. Авантюрное и обыденно-жизненное время в пьесе не могут существовать друг без друга. Свидетельством тому – смерть героя в конце первого действия и немедленное возникновение (усилиями когда-то осуждавших его сограждан) мифа о Мюнхгаузене, в орбиту которого стали включаться невообразимые даже для самого барона истории. Важно, кстати, что Мюнхгаузен, превратившийся во втором действии в садовника Миллера, ведет как раз совершенно посредственную жизнь, соотносимую с описанным М. Бахтиным хронотопом «провинциального городка», для которого характерны «повторяющиеся “бытования”», «движение по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни». Действительно, в жизни садовника Миллера «изо дня в день повторяются те же бы-

¹ Горин Г. Тот самый Мюнхгаузен // Горин Г.И. Театр Григория Горина. – Екатеринбург, 2001. С. 267. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

² Пространственно-временная организация пьес-фантазий Г. Горина подробно проанализирована в кандидатской диссертации Федоровой Н.К. Пьесы и киноповести Г.И. Горина конца 1970-х – 1990-х годов: герой и хронотоп (Тюмень, 2010).

товые действия, те же темы разговоров, те же слова и т.д.» [Бахтин 1975: 396]:

«Берешь семена, высеиваешь их в маленькие горшочки и поливаешь по такой системе: первая неделя – три поливки, вторая неделя – две поливки, третья неделя – одна поливка, после этого взрыхляется почва... и ростки пересаживаются туда... Но!.. Система поливок в корне меняется: первая неделя – одна поливка, вторая – две поливки... ..Третья неделя – три поливки. И после – обратно в горшочки. Тут уж никаких поливок – неделю цветок не должен пить!» (252).

Невозможность существования в обыденности, «лживость» создаваемого обывателями мифа о Мюнхгаузене становятся теми стимулами, которые заставляют барона «воскреснуть». Непримируемость двух моделей мира – двух взглядов на жизнь обнаруживает финал пьесы. Уход Мюнхгаузена по лунной дорожке в небо становится своеобразным уходом от неразрешимого конфликта. Мир, в котором правдой считается то, что называется правдой большинства, невыносим для человека, живущего по законам вечности. В его уходе – самодостаточность интеллигента, художника, творца, правдолюбца, не желающего жить в кандалах современности и пресловутого «здорового смысла» (равного в данном случае конформизму). Именно барон Мюнхгаузен подводит в пьесе нравственно-философский итог: *«Я понял, в чем ваша беда. Вы слишком серьезны. Серьезное лицо – еще не признак ума, господа. Все глупости на Земле делаются именно с этим выражением. Вы улыбайтесь, господа, улыбайтесь!» (275).* Тонкая ирония и глубокий философский смысл сливаются в этом изречении. Правда фантазеров в том, чего окружающая его толпа понять не в силах: нельзя смотреть на жизнь как на свод законов. Улыбка, игра, вера в небывалое – это тоже часть жизни, и, наверняка, это наиболее яркая ее часть.

Итак, пьеса Г. Горина строится на переосмыслении-переакцентировании фигуры главного героя: «тот самый» Мюнхгаузен оказывается не вполне «тем». Горин мыслит парадоксами: из знаменитого вруна он делает правдолюбца, фантазия у него противопоставлена лжи (хотя обычно мы называем фантазерами тех, кто рассказывает небылицы, много выдумывает, то есть далек от правды), и именно творчество, не считающееся ни с какими ограничениями, утверждается в пьесе как непреходящая ценность. Слово «фантазия» вынесено драматургом в подзаголовок пьесы и используется, видимо, в нескольких значениях: и как «размышление на уже известную или заданную тему» (своего рода обозначение механизма образования текста пьесы), и как жанровый подзаголовок, предполагающий импровизационную свободу в выстраивании образа мира, и как демонстрация своей «солидарности» с героем – поскольку и автор, создавая свой вариант Мюнхгаузена (поддерживающего и в то же время опровергающего ожидания читателей/зрителей) остается верен фантазии, игре.

Сосредоточенность пьесы на проблеме творчества, акцент на образе героя-художника, да и само происхождение текста (из уже существующего и

закрепленного в культуре образа) указывает на авторефлексивный характер произведения Г. Горина.

Авторефлексивность, по мнению исследователь, – характерная черта большинства «вторичных форм», не только создающих новые истории из старых текстов, но и подвергающие своеобразному анализу механизмы культурной памяти, литературного письма и художественной коммуникации. По мнению М. Брашинского, «вторичный» текст, осуществляя даже маргинальные поправки в тексте «оригинала», демонстрирует «некий внутренний маршрут культуры», выступает в роли «осознанного медиума» в очередной стадии культурной рефлексии³ [Брашинский, Добротворский 1995].

Уже первое действие намечает метафорическое прочтение пьесы, связанное с пониманием Гориним сути творчества, предназначения художника и его жизни в культуре. Так, страстная тяга Мюнхгаузена к вымыслу (осуждаемая большинством других персонажей и сильно осложняющая жизнь барону), автором пьесы нигде не маркируется как правда или ложь, это всегда балансирование «на грани». Например, в первой картине, когда дом барона осматривает придирчивый пастор, сцены демонстрации автографа Софокла или охоты на утку даны как заведомо двойственные – предполагающие одновременно и веру в правдивость Мюнхгаузена и сомнения в ней:

Мюнхгаузен стреляет. Слышен шум падающей птицы. Он подставляет блюдо и вытаскивает из камина жареную утку.

Мюнхгаузен (отщипнув кусочек). О!.. Вкусно... Она хорошо прожарилась, пастор.

Пастор (иронично). Вижу, барон ... Она, кажется, и соусом по дороге облилась...

Мюнхгаузен. Да?.. Как это мило с ее стороны... Итак, прошу за стол! (205)

В этом эпизоде читатель отчасти поставлен в ту же ситуацию, что и пастор (и тот и другой в первый раз «встречаются» с Мюнхгаузеном, и тот и другой много слышали о бароне), оба вынуждены определять степень своего доверия к неугомонному фантазеру. В итоге, метафорически сцена читается как описывающая механизм встречи читателя с любым художественным вымыслом, всегда оказывающимся и правдой, и ложью, не будучи при этом ни тем и ни другим.

По ходу развития сюжета читатель все время находится (и выбирает) между двумя временными моделями: авантюрным всевременем барона (выводящим в пространство мировой культуры) и обыденно-житейским временем всех остальных героев (соотносимым с повседневным исторически конкретным существованием), что довольно схематич-

³ То, что пьесы-переделки Горина отвечали «духу времени» и выполняли функцию своего рода «медиатора» проговорил в одной из своих статей-воспоминаний О. Янковский: «...Преломляя известных литературных и исторических героев в совершенно неожиданном, даже парадоксальном ключе, он угадывал некую дремлющую мечту, всеобщее ожидание читателей и зрителей ... Он умел связать в сознании современников ощущения разных эпох, фиксируемые генетической и духовной памятью человека» [Горин 2010: 799].

но, но в целом точно отражает процесс художественной коммуникации, бытие человека читающего – «между» привычной будничностью и художественной фантазией.

Заканчивается пьеса знаменитой сценой ухода Мюнхгаузена по лунной дорожке и обещанием вернуться:

Мюнхгаузен. Прощайте, господа! Сейчас я улечу, вам недолго осталось ждать. Мы вряд ли увидимся. Когда я вернусь, вас уже не будет. (273).

Барон говорит не о перерождениях в новых обликах, а о повторении, возврате, что вполне может быть воспринято как утверждение неистребимости культуры, предполагающей вечное возвращение своих героев (о чем и свидетельствует Горинская пьеса о Мюнхгаузене) и – одновременно – как авторская рефлексия на природу собственного литературного письма по следам других текстов.

Почти все произведения драматурга отчетливо вписаны в перспективу повторительности. Горин никогда не скрывает «связанный» характер собственных текстов – напротив, все подзаголовки его драматических произведений будто бы выстраивают ряд «перечтений», в который автор включает свой текст как еще одну версию постоянно повторяющегося сюжета. Так, в подзаголовке «Тиля» указано, что он написан «по мотивам народных фламандских легенд», «Поминальная молитва» – по мотивам произведений Шолома-Алейхема, «Кин IV» – «по мотивам пьесы Сартра, написанной по мотивам пьесы Дюма, созданной по мотивам пьесы Теолона и Курси...», Мюнхгаузен обозначен как «герой многих веселых книг и преданий». При этом драматург никогда не указывает тот единственный текст, который мог бы считаться «первоисточником». Горинский пре-текст всегда довольно «размыт» и будто намеренно отсылает читателя не к конкретному произведению, а к условной «читательской энциклопедии», в которой сюжеты и герои существуют в виде довольно общих представлений.

В пьесе «Тот самый Мюнхгаузен» идея культурной повторительности трансформируется в структурный повтор: встреча читателя с новой версией жизни Мюнхгаузена (то есть «возвращение» героя к читателю) находится в некотором напряжении с сюжетным движением в пьесе: во втором действии барон, ранее совершивший «самоубийство», «воскресает», возвращается с намерением утвердить свою личность. При этом связующим звеном между повторами обоого типа становится *имя*.

Мы уже отмечали, что драматург чрезвычайно внимателен к именам. Более того, приключения «имени» фактически составляют отдельные, дополнительные, сюжеты в почти каждой из его пьес⁴. В

⁴ В отношении анализируемой пьесы важно, например, что первым ее названием было – «Самый правдивый». Название «Тот самый Мюнхгаузен» возникло в связи с кинофильмом (реж. М. Захаров, сценарист – Г. Горин) как намеренное акцентирование имени героя, своего рода игра на сходстве и различии между привычным (Мюнхгаузен – один из самых знаменитых плутов и лгунов в мировой культуре) и новым, индивидуально-авторским подходом.

«Том самом Мюнхгаузене» сюжет с именем прописан, может быть, наиболее отчетливо. Отказ барона от собственного – знаменитого на весь мир! – имени отчетливо ассоциируется со смертью⁵: инсценированное самоубийство в конце первой части пьесы превращает колоритного Мюнхгаузена в неприметного садовника Миллера, который, с точки зрения главного героя, существует за пределами настоящей жизни:

Бургомистр. Я действительно очень рад вас видеть, барон!

Мюнхгаузен. Взаимно. Только, если вам не трудно, называйте меня по-новому: Миллер!

Бургомистр. Бросьте... для меня вы – барон Мюнхгаузен.

Мюнхгаузен. Тогда добавляйте: «покойный» или «усопший»... Как удобней!

...

Бургомистр. С каких это пор вы стали ходить по врачам?

Мюнхгаузен. Сразу после смерти. При жизни было абсолютно некогда поболеть, но теперь... Они нашли у меня подагру, катар верхних и нижних путей и мигрень. У вас бывает мигрень? (250-251).

Имя в данном случае так тесно связано с сущностью героя, его образом жизни, его ролью в мире, что даже мечтающая о спокойном существовании Марта не выдерживает этой отмены имени (стирания Мюнхгаузеном себя) и уходит.

Отказ от имени воспринимается почти как самоистребление – в первую очередь потому, что именно за ним (и для героев произведения, и для драматурга, и для читателей) закреплён целый ряд микросюжетов. Мюнхгаузен – это и охота на утку, готовую сразу «облиться соусом», и вишневое дерево, выросшее на голове оленя, и путешествия во времени, и полет на Луну на пушечном ядре и многие другие невероятные истории, навсегда привязанные к имени барона. Именно поэтому после «трагической смерти» отца, Феофил, желая подтвердить свое право быть «бароном Мюнхгаузеном», мучительно пытается повторить знаменитые «подвиги», а сам Мюнхгаузен, вынужденный доказывать в конце пьесы собственную «подлинность», выбирает в качестве испытания полет на Луну (то есть опять же воспроизведение «сюжета», связанного с собственным именем). То, что имя Мюнхгаузена, его жизнь и для него самого текст, сюжет, демонстрирует гневная реплика, объясняющая необходимость «чудесного воскрешения»:

– Когда меня режут – я терплю, но когда дополняют – становится нестерпимо! (254).

В результате на историю барона Мюнхгаузена, превращенную автором в притчу о правдивости фантазии и приоритете ее над обыденностью⁶, наслаивается еще одна линия, создающая эффект ре-

⁵ О дихотомии «духовная смерть – смерть физическая» см. в упомянутой работе Федоровой Н.К.

⁶ Вопрос о притчевости Горинских пьес-фантазий затрагивался многими исследователями и заслуживает, конечно же, особого внимания.

курсии. Текст пьесы рассказывает о самом себе, его «производный», повторительный характер становится одной из сюжетных коллизий, явленной как повторное проживание Мюнхгаузеном собственной судьбы, в котором главная задача героя – остаться самим собой, не изменить имени-мифу, своему обобщенному «прототексту». Линия эта отчасти помогает объяснить авторскую концепцию памяти – исторической и культурной.

В автобиографии свой «импульс переписывания» драматург связывал с вечной повторительностью истории, поскольку человечество «в своем развитии ... ходило по кругу, настойчиво наступая на одни и те же грабли и даже вилы» [Горин 2010: 9]. Противостоять бессмысленному историческому движению, по мысли автора, может творчество, потому что лишь в нем «существует иное пространство, имя которому – Вселенная» и «иное время, имя которому – Вечность. И если жить по такому летоисчислению, то получается, что нет «вчера» или «завтра», а все люди – современники. И тогда фламандский шут Тиль Уленшипгел становится понятен своим московским сверстникам и призывает их к свободе, немецкий барон Мюнхгаузен мог учить русских людей ненавидеть ложь, а английский сатирик Джонатан Свифт мог стать нам всем близким своей иронией и сарказмом...» (9). Повторительность

культуры, вечное возвращение известных сюжетов, «вторичность» (в значении производности, связи с предшествующими текстами) в концепции Горина оценивается позитивно. Создаваемый пьесой рекурсивный эффект, направленность произведения на осмысление собственной природы утверждает идею верности культуры самой себе, ее независимости и способности к самовоспроизводству – а значит, автономности и неистребимости.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа* в романе // Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. – М.: Худож. лит., 1975.

Брашинский М., Добротворский С. *Что такое ремейк?* // Сеанс. – 1995. – № 10. URL: <http://seance.ru/n/10/theory-10/что-такое-remake> (Дата обращения: 09.12.2012).

Головчинер В.Е. *Эпический театр Евгения Шварца*. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992.

Горин Г. *Тот самый Мюнхгаузен* // Горин Г.И. *Театр Григория Горина*. – Екатеринбург, 2001

Горин Г. *Избранное*. – М.: Эксмо, 2010.

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. *Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т.* – М.: Издательский центр «Академия», 2003. Т. 2: 1968-1990.

Федорова Н.К. *Пьесы и киноповести Г.И. Горина конца 1970-х – 1990-х годов: герой и хронотоп: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.* – Тюмень, 2010.

Данные об авторах:

Ирина Сергеевна Мишурина – магистрант кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Ольга Юрьевна Багдасарян – кандидат филологических наук, доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: alol1@yandex.ru

About the authors:

Irina Sergeevna Mishurinskaya – postgraduate student of the Department of Modern Russian Literature of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Olga Yurievna Bagdasaryan – Candidate of Philology, Docent of the Department of Modern Russian Literature of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).