

УДК 82-2:791.1

**ДРАМАТУРГИЯ А.П. ЧЕХОВА И КИНЕМАТОГРАФ:
РЕАЛИЗАЦИЯ ЭКСЦЕНТРИЧНЫХ АВТОРСКИХ УСТАНОВОК
В ДЕЙСТВЕННОМ РЕЖИМЕ КАДРА**

Безруков А.Н.

В статье осуществлен анализ художественной специфики драматургического наследия А.П. Чехова, основанный на реализации отечественных киновариантов. Чеховские пьесы многозначны в версиях прочтений, исследовательских толкований, режиссерских интерпретаций. Эксцентрика в драматургии Чехова – явление достаточно частотное. В художественном тексте данный прием становится не столько средством эстетического рисования, сколько формой пересоздания, трансформации реальности, изменения отношения к ней. Разверстка текстовой формы видоизменяет реальное бытие героя и мира в кинокадр, конкретный визуальный образ – в условный знак. Киноискусство позволяет соединить чеховский текстовый блок с орнаментальностью изображения.

Ключевые слова: драма, жанр, автор, рецепция художественного текста, кинематограф, эксцентрика, Чехов.

**CHEKHOV'S DRAMATIC ART AND CINEMATOGRAPH:
IMPLEMENTATION OF AUTHOR'S ASSUMPTION
IN ACTIVE SHOT MODE**

Bezrukov A.N.

The article analyses the art specificity of Chekhov's legacy in dramatic art based on implementing in national film industry. Chekhov's drama is divertive in its interpretation by the reader, the researcher, and in the director's cut. Eccentricity frequently occurs in his dramaturgy. In literary text this device is not only a part of aesthetic picturing but also the form of overthinking, transformation of reality and changing the attitude to reality. The main division of the text form alters the character's reality and his life into the moving picture frame, and changes the set

visual representation into the symbol. Cinematic art allows to connect Chekhov's text to the ornamentality of the image.

Keywords: drama, genre, author, reception of literary text, cinematography, eccentricity, Chekhov.

Драматургия А.П. Чехова для режиссеров [12], постановщиков, исследователей [5; 6; 8-11] остается уже долгое время явлением уникальным, многомерным, одновременно с этим, самодостаточным и суверенным. В частности, сложность рецепции [3], инсценировки заключается, на наш взгляд, в том, что чеховской драме присуще совмещение художественного слова (концептуальность фразового оборота) и целого знакового комплекса (парадигма перспективного смысла). Можно предположить, что актуальность темы связана с иной интерпретацией уже классических форм в киноискусстве [14], а также определении магистральных путей авторского эксперимента, воплощенного, как в формате художественного текста, так и кинематографии. В настоящей статье эксцентрика А.П. Чехова понимается как один из видов моделирования кадровости драмы, что, в свою очередь, влияет на достижение эффекта крайности позиций трагического и комического в киноверсиях.

Текст драмы еще с античности (Эсхил, Софокл, Еврипид) является той условной моделью мира, по векторной траектории которой достигается наивысшая, кульминационная точка эстетического эффекта – катарсиса. Одновременно с этим, эффект очищения духа посредством слова, звука, целого сценического варианта (речь, игра актеров, фон декораций, музыка, карнавализация) связан не столько с вербальным корпусом драматургической наррации, сколько с максимальной проекцией смыслов, взаимодействующих с культурно-историческими реалиями. Думается, методологически уместно проследить рецепцию возможных интерпретаций в режиссерском варианте отечественных постановок.

Имя А.П. Чехова в истории литературных изменений занимает, пожалуй, самое авторитетное место среди модернистски настроенных авторов. Начально

(раннее творчество) его проза блестяще вбирает художественный опыт прошлого (А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь), одновременно с этим трансформируя его. Драма у Чехова, и это принципиально, диалогически конфликтует с наследием классики – античность, классицизм, эпоха Просвещения. Чехов смог совместить в тексте, сблизить в наличной знаковой среде разнородные, разноуровневые элементы художественной образности: языковую составляющую, стилевую манеру, художественный состав приемов, смысловую проекцию в прошлое-будущее, имманентный вариант разверстки эстетической коллизии.

Исследователи драматургии, режиссеры-постановщики уже не раз тезировали о так называемом *подводном течении* (К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко) «чеховской драмы» [13], вероятнее всего, о ее смысловой дисперсии и многогранности. Уловить смысл того или иного слова у А.П. Чехова позиционно можно, постигнуть же глубину эстетического переживания получается лишь частично. Чехова, видимо, нужно по-иному читать, смотреть и ставить, делая акцент именно на языковой состав. «Для многоязычного сознания язык вообще приобретает новое качество, становится чем-то совсем другим, чем он был для глухого одноязычного сознания» [1, с. 157]. Одновременно с этим, автор не кодирует свой текст, не скрывает сакральное за буквальным, он амбивалентно, сферически предлагает мыслить читателю, далее – зрителю. Следовательно, способ мышления А.П. Чехова поликонцептуальный, вероятностный, прогнозирующий, знаково-синтезирующий в себя максимум культуры и истории.

В лингвистике и семиотике за собственно *знаком* различается значение и смысл. Говоря, персонаж (*не автор*) транслирует, формирует пароль для решения коммуникативной сверхзадачи. *Принять* его для себя авторитетно в плане комплимента (буквальный контакт), но *понять* – значит уловить динамику трансформации мысли (онтологическое знание). Двойной вариант чеховского языка в том, что он и первично опредмечен, и, вторично, знаково обособлен. Читатель, зритель должен одномоментно воспринять знаково-

символическую заданность текста, фразы. Но Чехов подсказывает созерцателю, реципиенту возможный путь достижения такой установки формой эксцентричного инсценирования, проигрывания *художественного кадра*.

Смысл чеховской драмы рождается в ситуации путаницы, когда автор приглушает ее наличным звучанием буквального слова, универсального языка. Это происходит (как видно из текста [16]) так: персонажи пьес не слушают и не слышат друг друга (например, «Вишневый сад»), хотя понимают и ситуацию, и вербальный (звуковой) состав произносимых другими героями фраз и реплик. Не слышат, не потому, что не хотят или не умеют, а потому, что такой способ жизни, некоего самобытования им характерен, свойственен, уже является регистром и нормой осмысления времени и пространства. Неоткрытый диалог становится в тексте особой, специфической площадкой взаимодействий. Для автора же это – имманентная дискурсивная практика, игра в текст, игра с блоками смыслов. Драматург неслучайно использует достаточно большое количество ремарок, поясняющих ход художественных событий, влияние которых очевидно и при постановке, режиссерской интерпретации, а также экранизации (А. Михалков-Кончаловский, С. Соловьев, К. Муратова, С. Овчаров) того или иного текста.

В прозе А.П. Чехова тоже есть схожий прием, когда разыгрывание эпизодов позволяет создать условно видимый эффект раскадровки (например, в таких рассказах, как «Смерть чиновника», «Толстый и тонкий», «Дама с собачкой», «Человек в футляре», «Ионыч», «Палата № 6»). Смешивая эпический масштаб, цельно-образную картину реальной действительности с драматургическим действием, автор достигает эстетики изображения, фиксации объективных противоречий жизни, типологии онтологических проспектов, их, что ценно и значимо для понимания творческого эксперимента писателя, потенциального разрешения.

Классический литературный текст направлен на достижение итоговой проекции совместной работы *автора и читателя* – со-переживания, со-чувствия. У Чехова эта точка зрения смещена, выбор ложится только на

читателя, зрителя, срабатывает как эстетическая компетенция реципиента [4], так и его смысловая ответственность за объективацию значений. Завершить созидание, претворение образа в реальную условность, дистанцироваться от автора способен сам текст, иногда партитура пьесы. Ни автор, ни герой у Чехова не являются в полной мере эстетическими объектами; концептуальный выбор-оценка эстетического порядка лежит именно на читателе: «Концептуализация представляет собой истолкование смысла познаваемых явлений: смыслополагание или смыслооткрытие. Эта интеллектуальная операция – в отношении произведений искусства обычно именуемая интерпретацией – не может быть сведена к объяснению, которое, отвечая на вопрос «почему», всегда обращено из настоящего в прошлое. Интерпретация же, напротив, ориентирована в будущее, поскольку всегда явно или неявно отвечает на вопрос «зачем» (какое концептуальное значение данный факт имеет или может иметь для нас)» [15, с. 11]. Автор в данной модели становится первочитателем собственного текста, но потенциально-множественное прочтение (финальный исход) связано с читательской реакцией, даже если автор символически сознательно расширил границы текстового полотна. Объем визуализации, следовательно, сокрыт в самой текстовой форме.

Экранизация текстов А.П. Чехова ведет свое начало с первых десятилетий XX века. Попытки построить киновариант чеховской эстетической системы были у Я. Протазанова, М. Доллера (1929), И. Анненского (1938, 1939, 1944, 1954), С. Самсонова (1955, 1964), И. Хейфица (1960, 1973), А. Михалкова-Кончаловского (1970), Ю. Карасика (1970), С. Бондарчука (1977), Н. Михалкова (1977), Э. Лотяну (1978), Д. Долинина (1994), С. Соловьева (1994, 2003), З. Ройзмана, Д. Брусникина, А. Феклистова (1998), М. Тереховой (2005), С. Овчарова (2008), К. Шахназарова (2009), В. Дубровицкого (2010).

Кино-эксперименты иногда удавались режиссерам, иногда были обречены на неудачу, так как не срабатывал авторский замысел, эксцентрика авторской установки, но не буквальное пародирование (как комический

эпизод), а умышленное нарушение логики игры. Для писателя-драматурга это новый взгляд на обычно-объективные вещи, явления и процессы.

Эксцентрика А.П. Чехова – это не только форма комедийного, пародийного, иронического изображения реалий, но и прием установления *контакта* с читателем, с потенциальным зрителем, быть может, выработка новой магистрали мышления. Нарушение логики, естественного хода событий, связи между кадрами жизни, смещение акцента с основного, постоянного значения на контекстуальное, мнимо-знаковое – вот далеко неполный, но базовый перечень модусов и функций, формирующих особый эстетический эффект чеховского конструкта.

Киноверсии в большинстве своем следуют эксцентрике драматурга – нарочито смысловые паузы, многоуровневая художественная символика, авторские ремарки, режиссерский комментарий, внутритекстовый коллаж событий, явное несоответствие правде, «редупликация» [2] характеров, сбив. Рецепция драматургии А.П. Чехова и далее, режиссерский стандарт, позволяет предположить, что текстовый блок-киноверсия векторно складывается из совмещения общекультурных *знаков-кодов* в *бинарный корпус* онтологического. Автор, преодолевая знак (эпатаж, бурлеск, вызов, протест, манифест, ремарка), раскрывает мир в новых качествах, выявляет доминантные закономерности становления сущего, нового, еще непризнанного.

Реальность текста и реальность мира конфликтуют у Чехова, вступают в так называемую оппозицию наличностей. И все же, «только система драматургического и театральные тексты и оказывается способной относительно полно представить смысловой потенциал чеховской драмы. Театральный текст – это совсем не обязательно реальная постановка или режиссёрская партитура» [8, с. 38]. Импровизация действия будет в сценическом варианте главенствовать над текстовой/фразовой глубиной.

Покадровое движение в пьесах «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» конструируется экспликацией драматургической формы: прием, эксцентрика, символика, композиция, художественная деталь, образ, персонаж.

Кинематографическое «движение... принадлежит усредненному образу как непосредственная данность. <...> в кинематографе восприятие исправляется синхронно появлению образа, но зритель воспринимает показываемое безоговорочно... Словом, кино не добавляет к образу движение, а дает нам непосредственно образ-движение» [7, с. 41-42].

Для Чехова авторитетна предполагаемая верифицированная суть вещей, нежели буквальный намек и отсылка к чему-либо. Условно-знаковый, неповторимый состав кодов, символика драмы – вот, что является пространством неизведанного у Чехова. Точечно обозначив пределы символического – время, пространство, детали, звуки, образы, не поучается сложить все в единый массив. Чехов не буквальный карикатурист, он манипулятор рецепций, сознаний, которые так важны для читателя и зрителя. В данном случае концептуально говорить о так называемой иерархической символике чеховского текста. Блочный метод реализуется практически в каждом произведении. Реинтерпретировать код в знак, предмет в вещь, образ в символ, деталь в элемент, время в бытие, пространство в миг-вечность, звук в полифонию удастся в ряде режиссерских экспериментов. Цельность такой модели подтверждается сценарно-операторским трудом.

Режиссерская работа А.С. Михалкова-Кончаловского 1970 года по пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» представляет собой эксперимент максимальной визуализации художественного текста. Актерский состав фильма типологически разнороден: И. Смоктуновский (Иван Войницкий), С. Бондарчук (Михаил Астров), И. Купченко (Соня), И. Мирошниченко (Елена Серебрякова), В. Зельдин (Александр Серебряков), И. Анисимова-Вульф (Мария Войницкая), Н. Пастухов (Илья Телегин), Е. Мазурова (Марина). И все же, психотипы актеров не мешают войти в нужный контакт друг с другом, создать, уловить мыслимую символическую перспективу, воспроизвести движущийся контур эйдоса, идеи Чехова.

Работа Михалкова-Кончаловского получила мировое признание и большое количество положительных отзывов зрителей разных стран. Следует

отметить, что пьеса «Дядя Ваня» была окончательно завершена А.П. Чеховым в 1896 году. Тематический спектр текста многообразен: современность, личность и общество, жизнь души, пустое проживание жизни, семья, природа, устройство мира, модель «я – другие»... «Чехову было важно, чтобы люди задумались, пережили нравственный толчок, потеряли спокойствие, захотели «перевернуть» свою жизнь» [17, с. 7]. Художественный конфликт пьесы заключен в онтологическом предугадывании жизни. Жизнь есть процесс, который попросту потрачен зря, пережит, изжит героями. Ничего не сделано поколением уходящим (Войницкий, Астров), ничего не будет сделано и теми (Елена, Софья), кто только приходит в мир. Чехов сожалеет не столько о людях, непринятых реальностью, сколько о невозможности объективации случая самореализоваться. Вечные проблемы сосуществуют с сиюминутными, это и показано в режиссерской работе А. Михалкова-Кончаловского. В движении кинокадра ощущается свободная игра со временем и пространством, «главное для кино – это изображение слитности пространства и времени, движущегося пространства» [5, с. 83]. Вновь угадываются в этой тональности тезисы о киноискусстве как особом способе мыслить Жюль Делёза, далее же – получать опыт, претворять его в жизнь, учиться современности и быть актуальным.

В 1977 году выходит режиссерская работа Никиты Михалкова по мотивам чеховских произведений – «Неоконченная пьеса для механического пианино». Основой картины становится как драматургический текст («Иванов»), так и ряд прозаических произведений («В усадьбе», «Учитель словесности», «Три года», «Моя жизнь»). Актерский состав подобран мастерски: А. Калягин, Е. Соловей, Ю. Богатырев, О. Табаков, П. Кадочников, А. Ромашин, С. Никоненко. Никите Михалкову, как и актерам, удастся в ходе сложной проработки текстов А.П. Чехова добиться эксцентрики жизни. Заглавные герои улавливают и передают зрителю то необходимое, ценное для драматурга – естественность и живую динамику. Ощущение проживания сцен налицо, еще больше игра актеров заставляет зрителя понять/подойти к метафизике поступка, истинности, нарочитой сложности, граничащей с

желаемым счастьем. Архетипы дома по Чехову, усадьбы, дороги, пути, игры, каламбура, матери, света выведены режиссером в тесной взаимозависимости и онтологической связности. Дополнительно озвучиваются мотивы памяти, настоящего поступка, течения бытия, возвращения в прошлое, искренности чувств, желания жить и переживать, чувствовать. Реакция на картину была разнообразной, критики отмечали как положительные моменты, так и отрицательные, но чеховский текст сработал максимально. Модель художественной жизни, отраженная в драматургии Чехова, перешла на киноэкран в полном объеме. В данном случае эксцентрика становится генератором идей для режиссера, небуквальной средой, в которой сосуществуют ироническое и гротесковое, правдивое и вымышленное, комическое и трагическое, символическое и буквальное, театральное и настоящее.

В 1994 году Сергей Соловьев экранизировал пьесу «Три сестры». «Успех» этой киноверсии состоит в том, что режиссер обращает буквальное внимание на эксцентрику чеховского текста, художественную символику трактует в однополярном русле. Режиссер как бы философствует по поводу чеховского текста, выстраивает свой вариант печали по призрачному раю (автора можно первично понять и так). Не хватает данной версии цельности кадровой раскладки, нет натуры, которая так важна для драматурга. Естество мира у Чехова не в конгломерате манифестов, диалогов, а в демонстрации конфликта внешнего с внутренним, своего же со своим, природно-внешнего с естественно-бытийным. Это достаточно сложно, но язык Чехова таковой и порой умолчание играет большую роль в связности эмоций и чувств. Положительным моментом картины является режиссерское пророчество, хотя и оно из трагических фарсов, комедийных драм самого Чехова: это обозначение поворота человеческого сознания и мышления к новому виду, рождение иной пока стадии оформления реакции на внешний мир, новой этики оценки. Следовательно, циклически обозначив фабульную канву, Сергей Соловьев

возвращает внимательный взгляд зрителя к философичности драматургии А.П. Чехова.

Эксперименты с чеховским текстом продолжаются в начале 2000-х годов. Свободной формой экранизации следует считать режиссерскую работу Киры Муратовой по произведениям А.П. Чехова («Тяжелые люди», неоконченная пьеса «Татьяна Репина»). «Чеховские мотивы» (дата выхода 2002) – условная трагедия, так как бесшабашный, эпатажно-эксцентричный фон придает работа в данном проекте студии-группы «Маски-шоу». Неестественность переложения чеховского текста формирует парадокс, реакция на который индивидуальна и порой необъективна. Актерская группа (Жан Даниэль, Наталия Бузько, Сергей Бехтерев, Георгий Делиев, Нина Русланова, Александр Баширов) карнавально эпатирует зрителя, умышленно насаждая комическое над классической «трагедийностью». Такой модернистский подход к интерпретации А.П. Чехова получил ряд номинаций и призов на различных фестивалях (Выборг, Карловы Вары), но считать его режиссерским успехом получается достаточно условно. Режиссер в данном случае является фигурой манипулирующего амбидекстра, регулирующего как бы с двух рук гранями чеховского таланта.

В 2008 году выходит новая версия «Вишневого сада» [16] в режиссерской постановке Сергея Овчарова «Сад». Актерский состав фильма подобран из действующих служителей театра (А. Вартаньян, С. Щедрин, Д. Поднозов, Р. Агеев, И. Ясулович, Б. Драгилев, А. Феськов, Е. Филатов и др.), вероятно, по этой причине постановка является достаточно удачной. Овчаров не приемлет эксперимента в данном случае и следует «за автором», чем объективирует уровень чеховской символики, да и текста в целом с его идейной нагрузкой. Особый статус приобретают в экранизации звуковой и музыкальный факторы. У режиссера прослеживается магистраль падения жизни в мелодике водевиля. Легковесность, несложность, обыденность, нарочитая пустота в звуках этого жанра. Все и всё сводится в общую тональность катастрофы, следовательно, вектор образов-символов сориентирован на первоначальный

замысел Чехова. На данный момент, это пока самый удачный «новый» эксперимент с «традиционной» формой.

Совмещение прозы жизни с максимальным драматизмом, сложение несоединимых фраз и реплик, абсурдность; эксцентрика вновь заставляют смеяться, но чтобы преодолеть гибельность. Для Чехова и для Овчарова ирония самобытна на русской «сцене», самокритика дает возможность жить не столько по-чеховски, сколько по-настоящему. Герои вполне обоснованно вызывают зрительское сочувствие, тем самым *оживают*. В особой ауре фильма намечена и диалогическая связь с началом XX века, ибо сейчас можно уверенно сказать о том, что будет дальше, как повернется история, как она перемешает судьбы, искалечит людей, уничтожит самое ценное – саму жизнь. Колористическим знаком, кинематографическим «архетипом» с начала до конца действия становится флюгер, некое подобие игрушки-вертушки. События длятся, когда есть движение мировой, природной, социальной стихии, когда же все останавливается, наступает *пауза*. Будет ли новый виток-движение – пока загадка!? Как и чеховский текст, фильм Сергея Овчарова все же оставляет надежду, но это будет «новая история», новая жизнь, отличающаяся от жизни прежней. Думается, что и зрителю, и режиссеру хотелось бы также наполнить ее счастьем, культурой, человечностью, радостью, положительными эмоциями, истинным смыслом, любовью.

Таким образом, А.П. Чехов, что вероятнее всего, предугадывает рождение нового вида искусства – кинематографа. Его тексты построены по принципу проигрывания сцен-кадров. Каждая новая событийная картинка самостоятельна по параметрическим свойствам: время, пространство, расстановка персонажей, авторский полувзгляд со стороны, зрительская перспектива, объективация истины. Моделью редупликации реальности сюжетно-фабульного состава, кроме уже обозначенного, также является и эксцентрика символа. Для драматурга символ не просто знак, который может быть множественно интерпретирован, это форма возможного самоопределения зрителя. Чехов не является моралистом, он не догматик истинности жизни, не адепт уже

сказанного, Чехов – мастер верификаций. Наличный текст в большинстве режиссерских проектов по Чехову образует лишь мыслимое толкование, порой весьма разнообразное. Неслучайна для автора нарочито использованная форма *не*-диалога, *не*-контакта, *не*-понимания героев-персонажей. Схожий *не*-контакт замечен и далее у Н.С. Лескова, Л.Н. Толстого, В. Гаршина, В. Короленко, М. Горького. Таковой была реальность жизненной правды конца XIX – начала XX века. Но эксцентрика оценки реалий, сгруппированная в концептологическую парадигму, наиболее фактурно и ярко проявляющаяся в киновариантах, эстетически обусловлена именно у А.П. Чехова.

Список литературы:

1. Бахтин М.М. Собр. соч. В 7 т. М.: Русские словари, 1997. Т.5. 732 с.
2. Безруков А.Н. Постмодернистская драма как форма редупликации свободы автора и режиссера // Жанр. Стиль. Образ: Актуальные вопросы современной филологии: межвузовский сборник статей с международным участием / Науч. ред. Д.Н. Черниговский, отв. ред. О.В. Редькина. Киров, 2017. С. 5-8.
3. Безруков А.Н. Рецепция художественного текста: функциональный подход. Вроцлав: Русско-польский институт, 2015. 300 с.
4. Безруков А.Н. Эстетика воздействия текста на читательское сознание // Вестник Димитровградского инженерно-технологического института. 2015. № 1(6). С. 181-188.
5. Бушканец Л.Е. Художественный язык А.П. Чехова и язык кино // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. 2007. Т. 149. Кн. 2. С. 82-94.
6. Громов М.П. Чехов. М.: Молодая гвардия, 1993. 394 с.
7. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 560 с.
8. Доманский Ю.В. Чеховская ремарка: некоторые наблюдения: Монография. М.: ГЦТМ им А.А. Бахрушина, 2014. 120 с.

9. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова, 2001. 429 с.
10. Киричук Е.А. Современные интерпретации пьес А.П. Чехова // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2016. № 3(25). С. 13-16.
11. Королькова Г.Л. «Иванов» А.П. Чехова в интерпретации Вадима Добровицкого // Вестник Чебоксарского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. 2013. № 4(80). Ч. 1. С. 86-91.
12. Митта А. Кино между адом и раем. Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасае, Феллини, Хичкоку, Тарковскому. М.: Подкова, 1999. 480 с.
13. Немирович-Данченко В.И. Три сестры // Немирович-Данченко В.И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки: 1877-1942 / Сост., вст. ст., комм. Л.М. Фрейдкиной. М.: ВТО, 1980. С. 245-248.
14. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
15. Тюпа В.И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, 2001. 226 с.
16. Чехов А.П. Полн. собр. соч.: в 18 т. М.: Наука, 1972-1987. Т. 13. 525 с.
17. Чехов и его время. М.: Наука, 1977. 359 с.

Сведения об авторе:

Безруков Андрей Николаевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии Бирского филиала Башкирского государственного университета (Бирск, Россия).

Data about the author:

Bezrukov Andrei Nikolayevich – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of Philology Department, Birsik Branch of Bashkir State University (Birsik, Russia).

E-mail: in_text@mail.ru.