

УДК 821(47)-31:792

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-5-41-51

Театр социального:
«Петербургские трущобы» В.В. Крестовского
и «Война и мир» Л.Н. Толстого

Анатолий В. Корчинский

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, korchinsky@mail.ru*

Аннотация. В статье анализируются сцены в театре, представленные в романах «Петербургские трущобы» В.В. Крестовского и «Война и мир» Л.Н. Толстого. С точки зрения автора, символическое пространство театра в этих и других романах XIX в. предстает как емкая модель социума, а стратегии изображения персонажей в этом хронотопе, как правило, преследует социально-критические цели. Разбор конкретных текстов с опорой на концепции социального воображаемого и социальной драматургии позволяет выявить специфику художественного моделирования социальности в рассмотренных текстах.

Ключевые слова: роман, реализм, театр, театральный фрейм, социальное воображаемое, социальная драматургия

Для цитирования: Корчинский А.В. Театр социального: «Петербургские трущобы» В.В. Крестовского и «Война и мир» Л.Н. Толстого // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 5. С. 41–51. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-5-41-51

Theatre of social: “Petersburg Slums” by V.V. Krestovsky
and Leo Tolstoy’s “War and Peace”

Anatoly V. Korchinsky

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
korchinsky@mail.ru*

Abstract. The article analyzes the scenes in the theatre presented in the novels “Petersburg Slums” by V.V. Krestovsky and “War and Peace” by L.N. Tolstoy. From the author’s point of view, the symbolic space of the theatre in these and other novels of the 19th century appears as a capacious model of society, and the strategies of depicting characters in that chronotope usu-

© Корчинский А.В., 2023

ally pursue socio-critical goals. The analysis of specific texts with reference to the concepts of social imaginary and social dramaturgy allows identifying the specifics of artistic modelling of sociality in the texts considered.

Keywords: novel, realism, theatre, theatre frame, social imaginary, social dramaturgy

For citation: Korchinsky, A.V. (2023), "Theatre of Social: 'Petersburg Slums' by V.V. Krestovsky and Leo Tolstoy's 'War and Peace'", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 5, pp. 41–51, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-5-41-51

Театр как излюбленный объект изображения в реалистическом романе XIX в. представляет собой не просто одно из значимых физических и социальных пространств изображаемого общества, и не только некоторую символическую систему, при помощи которой осмысляется граница между искусством и жизнью, между мирами условными, игровыми и – некоторой серьезной реальной действительностью. Театр становится своего рода эпистемологической моделью социального воображаемого [Iser 1991, S. 350–376; Касториadis 2003; Тейлор 2017, с. 220–226] писателей реалистической эпохи, которая, впрочем, в каждом отдельном случае находит специфическое воплощение.

И действительно, театр весьма часто фигурирует в европейском реалистическом романе от «Утраченных иллюзий» до «Анны Карениной» как место, где герои встречаются, знакомятся, предстают на суд света, изучают и создают «общественное мнение». Здесь генерируются и распространяются новости, модные тенденции, оценки, сплетни и слухи. В театральном хронотопе решаются проблемы, завязываются интриги, происходят публичные скандалы и личные трагедии. Кроме того, пространство зрительного зала так или иначе все время соотносится с пространством сцены – с пространством вымысла и игры. И здесь, конечно, напрашивается условно-шекспировская аналогия между театром и человеческим миром, когда одно выступает то ли метафорой, то ли метонимией по отношению к другому. Однако я хочу показать, что дело не сводится к проведению такого рода параллели, скорее в романе моделируется то, что Ирвинг Гофман называет театральным фреймом [Гофман 2004, с. 186–216], в структуре которого важно не только происходящее на сцене, но и само устройство сцены, время и пространство зала, поведение зрителей в зале и другие материальные и социальные обстоятельства театрального действия.

У Гофмана в его «социальной драматургии» тривиальная аналогия между театром и жизнью как бы выворачивается наизнанку и первичным становится не прямое, а переносное значение: люди действительно постоянно играют свои социальные роли, но не как актеры на сцене [Гофман 2000, с. 29–30]. Анализируя театральный фрейм, Гофман как раз показывает, насколько он не похож на реальные взаимодействия, в которых люди играют свои роли. Актеры играют социальные роли актеров, которые, в свою очередь, играют свои роли на театре. Зрители также играют роли зрителей, делая вид, что видят на сцене не актеров, а героев. Таким образом, сам театр, а следовательно, и сама «шекспировская» аналогия, становятся возможными потому, что первичным театром является театр самой социальности. Театр как хронотоп романа моделирует социальность не в силу сходства между сценой и залом, а прежде всего в силу физической пространственно-временной структуры театрального фрейма. При этом между сценой и залом устанавливаются довольно сложные, незеркальные и асимметричные отношения.

И, как мне представляется, роман, в частности, русский роман 1860-х гг., крайне интересно варьирует эту инвариантную структуру.

Именно по этой линии мне бы и хотелось провести сравнение двух ключевых романов середины 1860-х гг. – «Петербургских трущоб» Крестовского и «Войны и мира» Толстого. Я не буду ничего говорить об эстетических достоинствах того и другого текста и об особенностях их стилистики и жанровой поэтики. В частности, для меня не так важно, насколько каждый из них относится к реализму или к жанру романа. Их принципиальная разнокачественность, напротив, дает возможность зафиксировать некоторую общую тенденцию социального воображаемого писателей, а главное, позволяет уловить различия тех стратегий концептуализации социальной реальности, которые выстраивают авторы в силу своих эстетических и общественно-политических установок.

Собственно, в обоих текстах имеются театральные сцены. Поскольку романы писались в течение нескольких лет, мы можем попытаться синхронизировать время создания этих сцен. Крестовский публикует роман в «Отечественных записках» в 1864–1866 гг. Глава 17 третьей части (именуемая «В театре») вышла во второй книжке 158-го тома за январь 1865 г. Толстой публикует «1805 год» (первые две книги нынешнего первого тома) в «Русском вестнике» за 1865 г., а в 1866 г. пишет второй том, в том числе знаменитую сцену в опере, которая занимает несколько глав пятой части второго тома. Таким образом, Крестовский предшествует Толстому, но это важно скорее для указания на общий контекст, чем на какую-то взаимосвязь двух текстов.

Гораздо важнее, что для обоих произведений это сцены ключевые, поворотные для сюжета и концепции романа в целом. Толстой (в письме П.И. Баргенову от 1 ноября 1867 г.) прямо указывал, что сцена в опере, где Наташа Ростова знакомится с Анатолом Курагиным, это «узел всего романа»¹. В свою очередь в сложной композиции романа Крестовского театральная сцена (впрочем, не единственная в романе), в которой Владимир Шадурский решает соблазнить – сам того не подозревая – собственную сестру, также играет важнейшую роль для развязки основного действия: это начало нисхождения героини на социальное дно, где ее спустя множество мытарств ждет встреча с опустившейся матерью – некогда княжной Анной Чечвинской, которая в свое время стала жертвой поступка Шадурского-отца.

При всех отличиях эти два театральные эпизода объединяют две вещи. Во-первых, в обоих случаях театр становится емкой моделью социальности, при этом эта модель не сводится к параллелизму между жизнью и театром. Во-вторых, в обоих случаях социальные мотивы тесно и эксплицитно переплетены с мотивами сексуальными, социальная ролевая игра формирует бессознательное сексуальное желание героев.

Однако различия между авторскими моделями гораздо глобальнее и важнее. Различий тоже два. Во-первых, у Крестовского и Толстого радикально отличается масштаб социально-театрального фрейма: если коротко, Крестовский мыслит «макросоциологически», а Толстой – «микросоциологически». Второе отличие заключается в том, что, хотя в обоих случаях авторы предлагают социально-критическую оптику, но один из них (Крестовский) не ставит под сомнение саму действительность существующего социального порядка, а второй (Толстой), напротив, рассматривает социальность как принципиально не-готовую, динамичную и подлежащую пересборке и – главное – актуализации в персональном опыте каждого героя.

Особенность изображения театра у Крестовского в том, что в одноименной главке вообще не показано то, что происходит на сцене театра. Есть лишь некоторые намеки на то, как реагирует на зрелище публика. На сцене идет опера не то Россини, не то Мейербера – называются оба имени, но повествование носит обобщенный характер, и какой именно спектакль смотрят зрители, остается неясным. Так или иначе, нарратора занимает исключительно зрительный зал. Глава структурно распадается на две части.

¹ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 61. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1953. С. 180.

Изображение зрительного зала в первой из частей структурируется по горизонтали и по вертикали. С одной стороны, фрагмент описывает зрителей, которые не просто смотрят оперу, но сами играют роли тонких ценителей оперного искусства. Однако важнее вторая ось описания – вертикальная. Театральная рассадка становится у Крестовского моделью общественной иерархии². В бельэтаже и бенеуаре сидят самые знатные, богатые и красивые. Ярусом выше – чиновничьи жены и дочери, которые пришли в оперу, чтобы показать, что тоже принадлежат к порядочному обществу. На самом верху сидят студенты, кадеты, беденькие чиновники, гувернантки, ученицы консерватории.

Однако эта вертикаль связана не только с общественным положением, но и с той ролью, которую играют эти люди в театральном зале. И здесь устанавливается обратная пропорциональность: чем более статусные ложи, тем более фальшиво сидящие в них люди изображают интерес к опере. Собственно, единственными *зрителями* в собственном смысле являются только те, кто находится в самом низу, в партере (но они смотрят не на сцену, а на красавиц в ложах бельэтажа), и, с другой стороны, те, кто занимает самые верхние ярусы (только они действительно смотрят спектакль и слушают музыку).

Вместо стандартной социальной иерархии здесь возникает иерархия публики, соответствующая качеству ее эстетического вкуса. Причем носителями самого развитого вкуса оказываются не элиты, а те, кто в данный момент относится к социальным низам – разночинная молодежь, которой, в соответствии с верой 1860-х гг., принадлежит будущее. Таким образом, театральная модель социума оказывается сродни социальной утопии, в которой «последние станут первыми», порядок перевернется с ног на голову. Тут, однако, видно разительное отличие картины мира Крестовского от эгалитаристских литературных проектов 1860-х гг., в частности, от романа Чернышевского, где тоже есть театральная сцена и где постоянно происходят взаимные превращения оппозиций и иерархий [Паперно 1996, с. 155], но в утопической перспективе всякая иерархичность уничтожается как таковая. В структуре романа Крестовского герои меняют свои социальные позиции, находясь в постоянном движении, опускаясь и поднимаясь по общественной лестнице, но принцип иерархии остается неизменным, даже когда эта иерархия переворачивается. Это наводит на мысль, что речь идет

² Подробнее о театре как о пространстве социальной разношерстности общества и потенциальной конфликтности внутри него см.: [Зубков 2021, с. 41–42].

об иерархичности как свойстве самого социального воображаемого писателя. Так или иначе, театральный фрейм тут нужен для того, чтобы выявить эту глобальную общественную макроструктуру.

Вторая часть главы обнаруживает механизм, который лежит в основе воспроизводства этого социального порядка, из которого выламываются подлинные ценители театра, сидящие под куполом зала и не замечающие того, что происходит внизу. Молодой князь Шадурский, который из партера наблюдает за камелиями в бельэтаже, замечает, что все обсуждают двух девушек. Одна из них – танцовщица мадмуазель Брав, любовница друга Шадурского, князя Желторецкого, другая – Маша Поветина, впервые вывезенная в свет генеральшей фон Шпильце. Созерцая красавиц и обдумывая светскую новость о связи Желторецкого и м-ль Брав, Шадурский заинтересовывается новой юной красавицей. Но его эротическое желание к Маше формируется не непосредственно, а по аналогии с отношениями его друга со своей любовницей. Формированию желания героя сопутствует несколько факторов: 1) взгляды всего партера, обращенные на красавиц; 2) светское соперничество с Желторецким, желание тоже обзавестись красивой любовницей; 3) рассуждение Шадурского, что по своему положению он может и даже должен иметь свою собственную любовницу. Это рассуждение звучит не как формула желания, а как общественное предписание. Персональное желание героя оказывается лишь проекцией социальных отношений, результатом не глубинных индивидуальных побуждений, а эффектом социальной механики.

И здесь, как кажется, Крестовский концептивно намечает более сложную социально-психологическую концепцию, чем распространенные в это время теории среды, определяющей личность. Впоследствии эту модель теоретически опишет опять-таки Ирвинг Гофман, но до него гораздо более детально, нежели Крестовский, ее разовьет Толстой.

Если критическая стратегия Крестовского связана с тем, что он в романтическом духе определяет состоятельность разных социальных групп по отношению к истине искусства, то стратегия Толстого, на первый взгляд, кажется противоположной. Когда Наташа смотрит на сцену, а затем оборачивается к зрителям, то ее удивляет их притворство – но не имитация понимания того, что превосходит их возможности понимания (как у Крестовского), а имитация понимания того, что не имеет смысла. У Толстого де-театрализованном, развинченном, лишенном условности и каких-либо переносных значений оказывается само театральное действие, зато искусный социальный театр, разыгрывающий пьесу соблазнения Наташи Ростовой, работает слаженно, несмотря на всю подчер-

квиваемую Толстым ложь и искусственность такого «спектакля». Театральный характер того, что происходит в зале, затем вторично проецируется на сцену, и Наташа перестает ощущать странность происходящего на подмостках.

Но, в отличие от Крестовского, Толстой мыслит как микросоциолог. Эта сцена раскрывает театральный характер социальной жизни, позволяя, по Шкловскому, «увидеть» или «ощутить вещи» сами по себе, а вместе с тем – «добраться до совести» читателя, до какой-то подлинной реальности [Шкловский 1929, с. 13–14]. Так ситуация выглядит, только если ее рассматривать вне тесного контекста романа. В этом случае Толстой мало отличался бы от Крестовского. Но толстовский театральный фрейм, на мой взгляд, устроен несколько сложнее. Он становится понятным исключительно в свете судьбы героини, особенностей ее восприятия реальности и ее социального опыта.

Толстого интересует не разоблачение оперного искусства и театральной лжи света посредством острого взгляда Наташи, а скорее то, почему нечто театральное и искусственное может переживаться как нечто подлинное и наоборот, почему нечто подлинное может утратить смысл и оказаться пустой условностью. Иначе говоря, как Анатолий может заменить Андрея?

Тема музыки, пения, танца и оперного искусства возникает во все не в этой главе. Она тесно связана с образом Наташи вообще и сопровождает ее на протяжении всего романа. Напомню, в детстве ей нанимают итальянского учителя пения, она осваивает арфу, есть две важнейшие сцены с пением Наташи и впечатлениями Николая и Андрея. Затем – с пением, танцами и игрой на гитаре связаны известные сцены у дядюшки после охоты, имеющие ключевое значение для социального воображения Толстого, – через песню и танец герои приобщаются к некой «общей жизни», уже не ограничивающейся семейным кругом, а к какому-то более крупному коллективу (обычно говорится – к народу, но, думается, с такими макрокатегориями у Толстого стоит работать более осторожно). Кроме того, расставшись с Андреем, Наташа вспоминает оперу, которую они вместе смотрели в Петербурге, пытается наигрывать и напевать арии из нее, затем говорит с Соней об операх Крейсlera и Керубини. То есть Наташа не тот человек, который разделяет позднейшие взгляды Толстого на бессмысленность оперного искусства. Скорее расстройство ее восприятия в московском театре связано с оперой как травматическим элементом, который напоминает ей о разлуке с Андреем.

Впоследствии Наташа постепенно откажется от пения и занятий музыкой. Однако это произойдет не в силу эстетического разо-

чарования в опере и т. п., а в силу «естественных причин»: когда Наташа вышла замуж и стала жить вне «общества», «нося, рожая, кормя детей и принимая участие в каждой минуте жизни мужа»³, музыкальное начало в ней, как часть женской привлекательности, т. е. эротического «очарования», о чем прямо пишет Толстой, стала сходить на нет.

Поэтому отказ Наташи конвенционально воспринимать оперу это не просто остранение и разоблачение театральности общества. Это не прорыв нарратора (и читателя) к «изнанке» социального как некой подлинной действительности. Вернее, если это и прорыв, то только для них, не для Наташи. Наоборот, остраненный взгляд Наташи ведет не к правде, а к самообману. Буквальное, неигровое восприятие спектакля это не «ощущение вещи», а напротив, дереализация, вызванная фрустрацией героини, покинутой возлюбленным в момент становления ее чувства к нему, и в частности, в период формирования чувственного желания. Пребывая в этом состоянии, Наташа сама готова обмануться, и новый властный фантазм – Анатолий – как бы замещает собой разоблаченный ею театральный обман.

Анатолий возникает как бы вместо померкшего и затихшего спектакля, как если бы его появление было продолжением, новой сценой, опережающей начало следующей арии. Интересно, что Наташа начинает видеть Анатолия, глядя туда, куда смотрит Элен, будто видя его ее глазами. Таким образом, новое желание возникает не столько изнутри испытываемой нехватки, сколько диктуется социальным окружением. Как и у Крестовского, мы сталкиваемся с бессознательным как интериоризованной социальностью, которая сама по себе пронизана эротическим началом. Самым ярким приемом, с помощью которого передается этот эротизм, становится навязчивое повторение того, что Элен была «голая» или «совершенно раздетая», как будто бы сам повествователь смотрит на нее с эротическим возбуждением. Желание Наташи рождается в процессе игры эротических взглядов. Еще до того, как она познакомится с Анатолием, она охотно ловит на себе его взгляд и – что особенно интересно – сама начинает исполнять роль эротического объекта. Толстой пишет: «Она даже повернулась так, чтоб ему виден был ее профиль, по ее понятиям, в самом выгодном положении»⁴. Таким образом, желание Наташи возникает на пересечении двух усвоенных ею взглядов – взгляда Элен, которым она смотрит на Анатолия, и взгляда Анатолия, которым она смотрит на саму себя как на объект желания (и как бы сама играет на театре).

³ Там же. Т. 12. С. 266.

⁴ Там же. Т. 10. С. 828.

Но тот факт, что внутреннее переживание становится следствием внешней социально-сексуальной механики соблазнения, не умаляет силы и реальности этого переживания. Во-первых, на протяжении всей сцены сохраняется остранный взгляд Наташи на театральность происходящего, во-вторых, героиня действует не только в продолжение внешних социальных логик, а как бы внутренне соглашается, сама санкционирует ту ложь, которую несет с собой это навязанное (подсказанное) ей извне желание. Кроме того, в отличие от Шадурского, она глубоко погружается в свою страсть к Анатолю. В терминологии Гофмана она живет в принципиально ином режиме вовлеченности. Театрализованный фрейм светского флирта требует поверхностной, слабой вовлеченности, а Наташа, не совпадая с его логикой, отдается чувству с головой, хотя это чувство и оказывается наваждением. Примерно то же самое ранее происходит с Пьером, когда его сводят с Элен, поэтому он очень хорошо понимает Наташу и поддерживает ее после того, как она осознает свое падение и теряет Андрея. Эта проблема вовлеченности затем подробно обсуждается в «Анне Карениной» в связи с Вронским, которого упрекают за чрезмерную страсть к Анне.

Эта вовлеченность, на мой взгляд, ключевой момент для Толстого. Дело в том, что социальная реальность у него является реальной лишь в той мере, в какой в нее вовлечен герой. В этом смысле показательна именно Наташа: сцена танца под мелодию «Барыни» после охоты в дядюшкином домике контрастна сцене в театре. Хотя здесь частично сохраняется театральный фрейм в собственном смысле, в этой сцене тоже исчезает разделение между исполнителем и публикой (Наташа, первоначально будучи зрителем, вступает в танец как бы в ответ на номера других участников сцены), и в качестве исполнительницы она реализует неожиданный для себя и для повествователя сценарий поведения – она танцует так, как танцуют в народе. То есть ее исполнение чудесным образом открывает некое новое измерение социальности, которого нет в ее опыте. В театральной сцене на самом деле происходит то же самое, только с обратным знаком. В танце свернутый социальный паттерн раскрывается естественно, а в светской игре взглядов он внушается, навязывается и создается искусственно, но в момент переживания переживается как не менее подлинный. Только дальнейший ход жизни может обнаружить в нем ошибку. И эту ошибочную вовлеченность опять-таки опытным путем герой должен пережить самостоятельно, на нее невозможно указать. Пьер, когда говорит Элен о любви, чувствует какую-то фальшь, какую-то сделанность ситуации, но не может не подчиниться ходу вещей – и не только потому, что он оказался втянут в сеть интриг и светских обяза-

тельств, а именно в силу мощной эмоциональной вовлеченности в искусственно срежиссированное, но уже интернализованное эротическое переживание.

Социальная реальность у Толстого, таким образом, всякий раз переопределяется на микроуровне ситуаций. Толстой не доверяет социальным макроструктурам. Поэтому семья как реальное сообщество противопоставляется воображаемому сообществам типа нации, общества или человечества, а дух народа как сообщества воображаемого отождествляется с «духом войска» как сообществом реальным.

С каждым героем романов Толстого связана своего рода пересборка социальной реальности – каждый из них через свой собственный, неповторимый опыт, ставя под сомнение готовые идентичности, своеобразно сопрягает себя с другими. Иначе говоря, социальный театр есть ложь, но он «оживает», становится реальностью благодаря вовлеченности героя, противопоставленной цинизму «общества» как невовлеченности, о которой пишет в своем романе Крестовский.

Литература

- Гофман 2000 – *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Канон-Пресс: Кучково поле, 2000. 304 с.
- Гофман 2004 – *Гофман И.* Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта. М.: Институт социологии РАН: Институт фонда «Общественное мнение», 2004. 752 с.
- Зубков 2021 – *Зубков К.* Сценарии перемен: Уваровская награда и эволюция русской драматургии в эпоху Александра II. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 608 с.
- Касториадис 2003 – *Касториадис К.* Воображаемое установление общества. М.: Гнозис: Логос, 2003. 480 с.
- Паперно 1996 – *Паперно И.* Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. М., 1996. 207 с.
- Тейлор 2017 – *Тейлор Ч.* Секулярный век. М.: ББИ, 2017. 967 с.
- Шкловский 1929 – *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 266 с.
- Iser 1991 – *Iser W.* Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischen Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 522 S.

References

- Castoriadis, C. (2003), *Voobrazhayemoe ustanovlenie obshchestva* [The Imaginary Institution of Society], Gnozis, Logos, Moscow, Russia.

- Goffman, E. (2000), *Predstavlenie sebya drugim v povesdnevnoi zhizni* [The presentation of self in everyday life], Kanon-Press, Kuchkovo pole, Moscow, Russia.
- Goffman, E. (2004), *Analiz freimov. Esse ob organizatsii povesdnevnogo opyta* [Frame analysis. An essay on the organization of everyday experience], Institut sotsiologii RAN: Institut fonda "Obshchestvennoe mnenie", Moscow, Russia.
- Iser, W. (1991), *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischen Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, Deutschland.
- Paperno, I. (1996), *Semiotika povedeniya: Nikolay Chernyshevskiy – chelovek epokhi realizma* [A Study in the Semiotics of Behavior. Chernyshevsky a man of the Age of Realism], Moscow, Russia.
- Shklovskiy, V.B. (1929), *O teorii prozy* [About the theory of prose], Moscow, USSR.
- Taylor, Ch. (2017), *Sekulyarnyi vek* [A Secular Age], BBI, Moscow, Russia.
- Zubkov, K. (2021), *Stsenarii peremen: Uvarovskaya nagrada i evolyutsiya russkoi dramaturgii v epokhu Aleksandra II* [Scenarios of Change. The Uvarov Prize and the Evolution of Russian Dramaturgy in the Age of Alexander II], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Анатолий В. Корчинский, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; korchinsky@mail.ru

Information about the author

Anatoly V. Korchinsky, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; korchinsky@mail.ru