

Попова Ю.В.

ORCID: 0000-0001-9031-6401

Екатеринбург, Россия

E-mail: ulya1706@gmail.com

УДК 821.111(73)-2(Уильямс Т.)

DOI 10.26170/ufv19-04-02

**ОБРАЗ МАТЕРИ В ДРАМАТУРГИИ ТЕННЕССИ
УИЛЬЯМСА (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС «СТЕКЛЯННЫЙ
ЗВЕРИНЕЦ» И «ТАТУИРОВАННАЯ РОЗА»)**

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению тех средств художественной выразительности, с помощью которых Т. Уильямс создает образ матери в своих ранних произведениях, психологии образа, а также вариантов его трансформации в последующих пьесах. Внимание уделяется двум героиням его ранних пьес – Аманде Уингфилд («Стеклянный зверинец», 1944) и Серафине делла Розе («Татуированная роза», 1951). При анализе образа Аманды делается вывод о том, что Уильямс активно пользуется идеями разработанной им же теории “пластического театра”, задействуя такие его приемы, как свет, экран, гардероб героини, предметы-символы, окружающие ее, а также речь и манеру поведения с остальными персонажами пьесы. Создавая образ Серафины, американский драматург использует меньший набор художественных средств, к тому же в этой героине явственнее проступают черты не столько матери, сколько жены.

Дальнейшее, даже самое беглое изучение творчества Уильямса позволяет сказать, что после «Стеклянного зверинца» и «Татуированной розы» образ матери будет проявляться в большей степени имплицитно (Стелла в «Грамае “Желание”» и Мэй и Большая Ма в «Кошке на раскалённой крыше»).

Ключевые слова: образ матери, Теннесси Уильямс, американская драматургия, пластический театр, «Стеклянный зверинец», «Татуированная роза»

Popova Yu.V.

Chelyabinsk, Russia

THE IMAGE OF MOTHER IN THE DRAMA OF TENNESSEE WILLIAMS (IN THE EXAMPLE OF PLAYS “THE GLASS MENAGERIE” AND “THE ROSE TATTOO”)

Abstract. The article is devoted to the review of those means of artistic expression by which T. Williams creates the image of mother in his early plays, the psychology of the image, as well as options for its transformation in subsequent plays. We pay attention to two characters of his early plays – Amanda Wingfield (*The Glass Menagerie*, 1944) and Serafina della Rosa (*The Rose Tattoo*, 1951). In the analysis of the image of Amanda we make the conclusion that Williams use the ideas of the theory developed by him – the theory of the plastic theatre, using such techniques as light, screen, Amanda’s clothe, object-symbols surrounding her, and as well as her speech and behavior with the rest characters of the play. Creating the image of Serafina Williams uses a smaller set of artistic means, besides; in this character we see the features of not so much a mother as a wife.

It’s important to say, that in the subsequent plays this image is expressed implicitly (Stella in *A streetcar named Desire* and both May and Big Ma in *Cat on a Hot Tin Roof*).

Keywords: the image of mother, Tennessee Williams, American drama, plastic theatre, *The Glass Menagerie*, *The Rose Tattoo*.

Теннесси Уильямс – один из величайших американских драматургов двадцатого века. Он написал большое количество пьес, среди которых такие общепризнанные драматические шедевры, как «Стеклянный зверинец», «Трамвай “Желание”», «Орфей спускается в Ад». Его пьесы до сих пор активно ставятся на сценах самых разных театров и имеют большой успех у зрителей.

Он родился не в самое благополучное время и не в самой благополучной семье. Его детство пришлось на 1920-е – 30-е годы XX века, когда Америка стояла на пороге Великой депрессии: усиливалось социальное неравенство, и огромные монополии разоряли простых американцев.

Роджер Боксиль в своей монографии «Теннесси Уильямс» [Boxill 1987] пишет о том, что отношения с семьей у Уильямса были непростыми. Его отец Корнелиус Уильямс был человеком, склонным к

насилию и употреблению алкоголя, часто кричал на маленького Генесси, дразнил его и обзывал «мисс».

Отношения с матерью и сестрой складывались у писателя гораздо гармоничней. Мать Уильямса действительно любила его и была постоянной защитницей сына. Но в ее роду были нередки психические заболевания, из-за чего у нее случались частые истерики, сменяющиеся долгими фазами депрессии.

Тот факт, что сложные отношения с семьей нашли отражение в раннем литературном творчестве Т. Уильямса, отмечается многими исследователями. Об этом писали, в частности, С. Джебраилова, Г.П. Злобин, В. Неделин [Джебраилова 2008, Злобин 1968, Неделин 1967]. Критики указывают на то, что в героях американского писателя легко заметить черты характеров родных и близких ему людей: например, за образом Аманды из «Стеклянного зверинца» со всей очевидностью угадывается мать драматурга – Эдвина Уильямс (урожденная Дэйкин).

Однако в данной статье мы не ставим перед собой задачу найти и описать возможные параллели между биографией и литературным творчеством интересующего нас автора. Наша цель – рассмотреть те средства выразительности, с помощью которых Т. Уильямс создает образ матери в своих ранних произведениях и возможные варианты его трансформации в последующих пьесах. Материалом для нашего исследования послужили драмы «Стеклянный зверинец» (1944) и «Гатуированная роза» (1951), главными героинями которых являются Аманда Уингфилд и Серафина делла Роза.

В русской литературной критике исследователи выделяют несколько основных тем пьесы «Стеклянный зверинец». Г.П. Злобин видит в пьесе «тему беззащитности чистых натур, неизбежной гибели добра и красоты», а также «идею жертвенности, обреченности, свидетельствующая о неверии автора в возможность изменить что-либо» [Злобин 1968: 63]. В пьесе изображены «страдания тех, кто слишком мягок и чувствителен, чтобы выжить в нашем грубом и бесчувственном обществе», – вторит критику С. Джебраилова [Джебраилова 2016: 64], а Н.В. Крылова, в целом соглашаясь с мнением Г.П. Злобина о доминировании в пьесе темы одиночества и принципиальной невозможности для человека найти понимание и поддержку другого, вместе с тем не принимает его рассуждений о тотальном пессимизме Уильямса, подчеркивая, что пафос его пьесы наполнен также верой и «что самое важное – состраданием к человеческому роду вообще» [Крылова 2008: 11].

Образ Аманды в этих работах упоминается вскользь, интерес исследователей сосредоточен на образах Тома и Лауры. С. Джебраилова пишет о ней: «Аманда, эта маленькая, хрупкая, наперекор всему изо дня в день выходящая на борьбу с обстоятельствами женщина не останется, пока не осуществится лелеемая ею мечта – обустройство дочери. <...> Аманда раздвоена, дидактична, занудна. <...>...она сама неудачница, которая умна «задним умом», <...>...ее трагедия – это трагедия матери, которая болеет за свое наиболее уязвимое, слабое дитя и хочет отнять право на личный выбор у другого ребенка, якобы более сильного и устойчивого» [Джебраилова 2008: 64-65]. О.Я. Федоренко в своей статье «Образ американской южанки в драматургии Т. Уильямса» отмечает, что «будучи матерью-одиночкой, она больше всего боится, что Лаура повторит ее судьбу и останется одна». [Федоренко 2017: 154]

Для того, чтобы ярче передать образ Аманды, драматург использует идеи пластического театра – его собственной театрально-эстетической теории, которую драматург воплощал в своем творчестве. С. Джебраилова так пишет об этом явлении: «Пластический облик его спектаклей должен, по мысли автора, делать отчаянно нетерпимыми мир, ситуации, конфликты его героев. С помощью теории «пластического театра» Уильямс изгоняет из спектаклей всепримиряющий катарсис, ставит пределы «сопереживанию». Он снимает иллюзию непосредственности жизни в ходе спектакля, фабула и игра для него – откровенный опыт» [Джебраилова 2008: 61]. В своей сценической технике и драматургии автор не просто активно использует традиционную для любой постановки технику, включающую в себя свет, музыку, танцы, различные звуки, слова, жесты, язык тела, костюмы, грим, но расширяет их значение.

Приемы пластического театра по отношению к Аманде используются Уильямсом весьма часто. Так, например, тот факт, что она сидит в центре стола, показывает ее главенство в доме. Первое появление хозяйки дома сопровождается строчкой из «Баллады о дамах былых времен» Ф. Вийона, и это напрямую соотносится с основной характеристикой героини, которая живет прошлым и все время вспоминает свою молодость со множеством кавалеров вокруг.

На протяжении всей пьесы Уильямс ставит акцент на ее далеко не новой одежде: во второй картине героиня одета в «вельветовое пальто с воротником из искусственного меха. На ней шляпа пятилетней давности – одно из тех чудовищных сооружений, какие носили в конце двадцатых годов...» [Уильямс 2011: 80]; в шестой сцене, когда они

ждут гостя, Аманда надевает платье из девичества, которое смотрится на ней «словно ожившая легенда о ее молодости» [Уильямс 2011: 109].

С одной стороны, старую одежду можно объяснить просто: у Аманды нет денег. Но данный аргумент вступает в противоречие с другими фактами, которые свидетельствуют о том, что все эти шляпы, платья и фасоны важны для нее, потому что связывают ее с прошлым. К примеру, героиня покупает Лауре новое платье, но сшито оно на старый манер. Перед приходом Джима Аманда приобретает новые торшер и коврик. Данная покупка убеждает читателя в том, что средства у нее имеются. На наш взгляд, выбранный автором гардероб Аманды призван подчеркнуть желание драматурга в очередной раз указать на ее приверженность прошлому и нежелание приспособиться к настоящему.

В третьей картине на экране появляется глянцевая обложка журнала. Параллельно мы слышим ее разговор с женщиной, где мать Тома и Лауры пытается уговорить последнюю продлить подписку на журнал. Позже она почти точь-в-точь, словно по шаблону, повторяет весь текст другой даме. Это добавляет характеру героини идею заикленности, зависимости от дамских журналов и тех прописных истин, задающих расхожее, шаблонное представление об образе жизни успешной женщины, которое там описывается, раскрывает ее как личность со стереотипным мышлением, не умеющую думать самостоятельно.

Почти каждый раз, когда Аманда говорит, на нее направлен луч света, звучит музыка. Она часто смеется – звонко и как-то неестественно. С разными людьми она ведет себя по-разному, что, однако, свидетельствует не о лицемерии, но о доминировании в ее общении с окружающими игровой модели поведения, о ее театральности. Все для нее выглядит каким-то ненастоящим, словно сошедшим с обложек ее любимых журналов или с театральной сцены.

Аманда все время гримасничает, нелепо жестикулирует, театрально плачет и вздыхает, напоминая плохую актрису. Сама же она считает себя матерью-мученицей, о чем постоянно говорит своим детям: «Я бьюсь как рыба об лед, одна...» [Уильямс 2011: 94], «Все свалилось на меня одну!» [Уильямс 2011: 97], «Я столько терплю от тебя и твоего братца!» [Уильямс 2011: 111]. И действительно, на первый взгляд, она выглядит хорошей матерью, которая заботится о Томе и Лауре («Зимой, в этом пальтишке? Это же верное воспаление легких!» [Уильямс 2011: 83]) и готова сделать для них все возможное («Я мечтаю, чтобы мои драгоценные дети добились успеха и были счастливы» [Уильямс 2011: 101]).

Но чем больше Уильямс раскрывает ее характер, тем лучше мы видим и другую ее сторону. Ее совершенно не волнуют желания детей: у нее есть определённый, давно сложившийся план того, как должна строиться их жизнь, и она неустанно добивается реализации этого шаблона. К примеру, в сцене, где она разговаривает с Лаурой о колледже, Аманда, ругаясь, говорит такую фразу: «... наши планы, мои надежды... все в трубу» [Уильямс 2011: 82] (“all of our plans – my hopes and ambition for you – just gone up the spout” [Williams 1998: 13]), позже она говорит Тому о том, как он может «подвергать опасности *наше* благополучие» [Уильямс 2011: 89]. (“...jeopardize the security of us all” [Williams 1998: 20])

Эти местоимения здесь не случайны: они показывают ее полную уверенность в том, что есть только ее мнение и ее желания, тем самым словно обезличивая характеры своих детей, элиминируя их интересы. Аманда видит в них только дочь, которую нужно выдать замуж, и сына, которому нужно устроиться на прибыльную работу, а не полноценных личностей со своими страхами, мечтами и проблемами. Поэтому она постоянно пытается переделать Лауру, которая «возится, как дурочка со стекляшками» [Уильямс 2011: 97] и имеет «вечные прихоти, капризы» [Уильямс 2011: 112].

Финал пьесы расставляет все по своим местам: здесь Аманда проявляет свою истинную сущность, а также демонстрирует эгоизм и лицемерие, когда, ругаясь с Томом, вновь обвиняет его в том, что тот смеет вынашивать собственные планы на жизнь, мечтает о пустяках. Тем самым она произвольно подталкивает сына к отъезду. В пылу ссоры героиня забывает о своих постоянных уверениях дочери, что с той все хорошо, что она мало чем отличается от других, и, выпаливая: «Твоя сестра не пристроена, она инвалид...» [Уильямс 2011: 138] – показывает истинное отношение к ней. В этой сцене читатель окончательно понимает, что все ее слова о Лауре были лишь словами.

Следует отметить, что подобных примеров противоречий в характере Аманды и в ее оценках действительности в пьесе Уильямса довольно много. Слова героини часто расходятся с ее поступками. Она говорит о том, что хочет «устроить» Лауру, но при встрече с Джимом видно, что это всего лишь желание вспомнить былое величие. Аманда уверяет Тома, что пытается обеспечить ему лучшую жизнь, но совершенно не обращает внимание на то, что он несчастлив. Тот факт, что она действительно уверена в правильности своих поступков, показывает ее «слепоту» к окружающим ее людям.

Том и Лаура по-разному относятся к матери. Они оба любят ее и оба по-своему заботятся о ней. Но отношения между Томом и матерью больше напоминают борьбу, каждый их разговор – поле битвы. Временами сын испытывает к ней презрение и раздражение, сравнивает ее с хищником и ведьмой, а она впадает в воинственное настроение, упрекает и поучает, хоть иногда и боится его. Лаура – полная противоположность брату: она совсем не создана для борьбы, поэтому ей остается только смириться. Она жалеет мать, чувствует себя обязанной, поэтому беспрекословно ей подчиняется.

С точки зрения психологии Аманда – персонаж неоднозначный. С одной стороны, она принадлежит к числу гиперопекающих родителей с повышенной тревожностью. Психолог С.А. Капустин описывает этот тип так: «Условия жизни ребенка в семьях с гиперопекающими родителями можно в целом охарактеризовать как “тепличные”»: он окружен повышенной любовью, заботой и вниманием. Родители стремятся максимально оградить его от трудностей и опасностей, всегда с готовностью оказывают ему своими действиями и советами помощь...» [Капустин 2016: 64] Именно такие отношения у Аманды с Лаурой. Но совсем иные, можно даже сказать, противоположные с Томом: здесь она выступает в качестве сверхтребовательного родителя. Вновь обратимся к Капустину: «... к нему [*ребенку*. – Ю. П.] постоянно предъявляются со стороны родителей повышенные требования, направленные на то, чтобы сформировать у ребенка определенные, желаемые для них личностные качества, важные, по их мнению, для его успешной жизни в обществе» [там же].

С позиций гештальтпсихологии Аманда представляет собой тот тип родителя, который не исполнил свою мечту, не добился ничего в жизни и пытается закрыть гештальт посредством своих детей. Она хочет, чтобы Лаура прожила жизнь по сценарию, который она создала для самой себя, но который так и не был воплощен в жизнь. То же касается и Тома: она видит в нем своего блудного мужа и его привычки и пугается этого. Аманда пытается всеми способами перекрыть его, «заземлить», тем самым вызывая протест.

Отношение Аманды к мужу неоднозначно. С одной стороны, она пытается его очернить в своих глазах и в глазах детей, но с другой стороны, портрет мужа все еще висит на стенке, Аманда носит его халат и говорит о его обаянии и опрятности.

Следующим произведением драматурга, в котором мы встречаемся с изображением матери, является пьеса «Татуированная роза». Однако указанный образ разработан в ней менее подробно: Серафина

показана нам не столько с позиции матери, сколько с позиции верной жены.

В литературной критике данная пьеса рассмотрена гораздо менее подробно, чем «Стеклянный зверинец», в силу ее меньшей экспериментальности и художественной ценности. Тем не менее, в своей кандидатской диссертации «Архетипичность образов и мотивов в драматургии Т. Уильямса» исследовательница О.Я. Федоренко отмечает, что образ Серафины «отличают полифоничность и многогранность. <...> Читателю представлена уже не просто “национально рафинированная”, лишенная этнической принадлежности Америка, живущая по принципу так называемого “плавильного котла”, но своеобразная “маленькая Италия” с ее законами и порядками, традициями и обычаями». [Федоренко 2018: 108]

Идеи и средства пластического театра для раскрытия этой героини также используются автором, хотя и в меньшей степени. В этой пьесе нет экрана, но в самые переломные моменты на нее всегда падает луч света. Это относится к таким эпизодам, как смерть мужа, утренняя размолвка с дочерью, знакомство с Хантером и т.д. Серафина так же, как и Аманда, излишне театральна, постоянно кричит, бросается красивыми фразами, словно играет роль. («Нет меня больше. Я умерла» [Уильямс 2011: 273], «Истерику! Да меня тошнит от вас! Просто тошнит! Всю выворачивает.» [Уильямс 2011: 262] и т.д.)

Героиня также привязана прошлому. Она не может забыть мужа, который был убит три года назад: на каминной полке стоит его прах, она все время говорит о Росарио своей дочери и всем вокруг: «Я ночами не сплю и вспоминаю, а вспомнить есть чего» [Уильямс 2011: 269], «Да я была бы распоследней женщиной, недостойной жить под одной крышей ни с дочерью, ни с урной его дорогого праха, если бы после всего, что у нас было, после него, я полюбила другого!» [Уильямс 2011: 269], и т.д. В этом смысле образ Серафины делла Роза разворачивает линию приверженности жены памяти мужа, лишь намеченную в «Стеклянном зверинце».

После смерти Росарио главная героиня, еще молодая и красивая, совсем себя запустила, считая, что главное в своей жизни она уже пережила («Вот так и ходит все время. Ни разу не оделась с тех пор, как отца убили. Сидит три года за швейной машиной и платья не надевает, из дому не выходит...» [Уильямс 2011: 263], «Как ты можешь выходить из дому в таком виде? Что это на тебе? Неужели белье? Бретельки спустились, а голова, голова такая сальная, будто ты ее облила маслом» [Уильямс 2011: 285]).

Однако, в отличие от Аманды из «Стеклянного зверинца» Серафина не воспринимает себя в качестве матери, возможно, даже не до конца осознает свое материнство. Отсюда вытекает совершенно иное отношение к дочери: если Аманда хотела, чтобы Лаура не повторила ее судьбу, достигла большего, то Серафина первоначально противится связи Розы с человеком, который не похож на ее мужа, считая, что только ее Розарио был достойным человеком. В своей дочери она видит лишь продолжение мужа («Ты просто безумная, безумная... и глаза, как у отца» [Уильямс 2011: 276], «– Да, мэм, у вас есть все основания гордиться дочерью. – Я горжусь памятью об ее отце» [Уильямс 2011: 276])

При этом делла Роза, делает вид, что заботится о дочери: когда та режет вены, она впадает в настоящую истерику. Однако по мере разворачивания действия мы видим, что ей по большому счету наплевать на хорошую учебу Розы, она даже не пытается понять ее и делает совершенно необоснованные выводы о ее поведении: «Так это же вы думаете о моей дочери! <...> Сплошные знания! А что она знает? Чему научилась? Как хвостом вертеть?» [Уильямс 2011: 285]).

Неудивительно поэтому, что все попытки Розы достучаться до матери остаются безуспешными: «Мама, мама! Ну, мама! [Уильямс 2011: 279]», «Мама, мама, ну скажи что-нибудь [Уильямс 2011: 280]», «Мама, что-то случилось? Что случилось, мама? Пожалуйста, скажи, мам. Это все из-за утреннего? <...> Ну, мама!» [Уильямс 2011: 283]. Дочь считает, что мать просто не хочет видеть ее счастливой («Стыда с тобой не оберешься. <...> а теперь и мою одежду заперла, чтобы и мне из дома не выйти. <...> Очень мне надо жить взаперти с горшком пепла!» [Уильямс 2011: 263]). Возможно, именно поэтому Роза не прислушивается к Серафине, дерзит ей («с саркастическим реверансом): Слушаюсь, мама» [Уильямс 2011: 279]), и они часто оскорбляют друг друга («Мама, ты отвратительна!» [Уильямс 2011: 264], «Заткнись, кретинка!» [Уильямс 2011: 277]).

С точки зрения психологии, Серафину тоже можно назвать гиперпекающим родителем, потому что она командует своей дочерью, решая за нее, что для нее лучше. Например, когда Роза хочет пойти на выпускной бал с Джеком, Серафина запирает всю ее одежду, лишь бы та не вышла из дома.

Таким образом, мы можем говорить о схожести образов Аманды и Серафимы и о том, что Теннесси Уильямс повторяет одну и ту же модель. Необходимо также отметить, что в дальнейшем творчестве драматурга образ матери уйдет на второй план и будет выражаться в

большей степени имплицитно (Стелла в «Трамвае “Желание”» и Мэй и Большая Ма в «Кошке на раскалённой крыше»).

ЛИТЕРАТУРА

Джебраилова С. Американская драма XX века (разработка концепции современной трагедии) – Баку: изд-во Азербайджанского университета языков, 2008.

Злобин Г.П. Современная драматургия США. – М.: «Высшая школа», 1968.

Капустин С.А. Влияние гиперопеки (сверхтребовательности) на возникновение супружеских проблем // Национальный психологический журнал, 2016. № 1 (21). С. 62-69.

Крылова Н.В. Теннесси Уильямс: очарование побежденных...» – Петрозаводск: Карельский институт развития образования, 2016.

Неделин В. Стеклозверинец и еще девять пьес. – М.: Иностранная литература, 1967.

Уильямс Т. Пьесы. – М.: Астрель, 2011.

Федоренко О.Я. Архетипичность образов и мотивов в драматургии Т. Уильямса : дис. ... кандидата филологических наук. М.: Моск. гор. пед. ун-т, 2018. – 219 с.

Федоренко О.Я. Образ американской южанки в драматургии Уильямс Т. (на примере пьесы «Стеклозверинец») // «Современная англистика и американистика: актуальные проблемы лингвистики и литературоведения», Сборник материалов первой межвузовской научно-практической конференции. Научный редактор – О.Г. Чупрына. Составитель и отв. ред. О.Я. Федоренко, 2017. с. 149-153.

Boxill Roger. Tennessee Williams (Modern dramatists). – New York: Macmillan Education, 1987.

Williams T. The Glass Menagerie. – New York: New Directions, 1998.

REFERENCES

Dzhebrailova S. Amerikanskaya drama XX veka (razrabotka koncepcii sovremennoy tragedii). Baku: izd-vo Azerbaidzhanskogo universiteta yazykov, 2008.

Zlobin G.P. Sovremennaya dramaturgiya SShA. – M.: «Vysshaya shkola», 1968.

Kapustin S.A. Vliyanie giperopeki (sverhtrebovatel'nosti) na vozniknovenie supruzheskih problem // Nacional'nyi psihologicheskii zhurnal, 2016. ¹ 1 (21). S. 62-69.

Krylova N.V. Tennesi Uil'yams: ocharovanie pobezhdennyh.– Petrozavodsk: Karel'skii institut razvitiya obrazovaniya, 2016.

Nedelin V. Steklyanniy zverinec i eshe devyat' p'es. – M.: Inostrannaya literatura, 1967.

Williams T. P'esy. – M.: Astrel', 2011.

Fedorenko O. Ya. Arhetipichnost' obrazov i motivov v dramaturgii T. Uil'yamsa : dis. ... kandidata filologicheskikh nauk. M.: Mosk. gor. ped. un-t, 2018. – 219 s.

Fedorenko O. Ya. Obraz amerikanskoj yuzhanki v dramaturgii Uil'yams T. (na primere p'esy «Steklyanniy zverinec») // «Sovremennaya anglistika i amerikanistika: aktual'nye problemy lingvistiki i literaturovedeniya», Sbornik materialov pervoi mezhvuzovskoi nauchno-prakticheskoi konferencii. Nauchnyi redaktor –O.G. Chupryna. Sostavitel' i otv. red. O.Ya. Fedorenko, 2017. s. 149-153.

Boxill Roger. Tennessee Williams (Modern dramatists). –New York: Macmillan Education, 1987.

Науч. руководитель: Назарова Л.А., к. филол. н., доцент.

Данные об авторе

Попова Юлия Владиславовна – студентка 3 курса отделения романо-германской филологии департамента «Филологический факультет» Уральского гуманитарного институт, Уральский федеральный университет.

Адрес: 620075, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: L22502@yandex.ru.

Author's information

Popova Julia Vladislavovna – 3rd year student of the Department of Romance-Germanic Philology of the Department “Philological faculty” of the Ural Humanitarian Institute of the Ural Federal University.