УДК 82.02/.09

ПРОАКТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ЗВУКОВОГО ОБРАЗА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКОЙ КЛАССИКИ

© Николай Фортунатов

SOUND IMAGE PROACTIVE FUNCTION IN RUSSIAN CLASSIC WORKS

Nikolai Fortunatov

The article considers the psychological concept of proactivity in the context of Russian classics as the effect of a sound image on the reader's mind. The forms, enabling to detect its function, are reservations in the speech of the characters, signaling hidden motives in their behavior and reactions. Tolstoy, Dostoevsky and Chekhov used a proactive sound signal in various plot situations that require thematic, textual and structural analysis of the text to be added to their analysis.

In the actual poetics of the artwork, researchers pay undeservedly little attention to this trend, which impoverishes the idea of these writers' creative laboratory. Moreover, the characterology of the images, created by these authors, lacks material concerning the hidden or unconscious nature of the characters' externalization. Taking into account proactive forms, the plot-compositional construction of a text or an individual episode significantly expands the volume of expressed meanings. As a result, the analysis of the authorial intent is improved and the reader's perception is given added impetus to its development.

Keywords: proactive sound image, theme, dialectics of development, structure, "reservations", psychological reaction, textology.

Психологическое понятие проактивности рассматривается в контексте русской классики как воздействие звукового образа на сознание читателя. В литературном произведении звуковой образ играют свою, особенную роль. К формам обнаружения его функции относятся также оговорки в речи героев произведений, сигнализирующие о скрытых мотивах в их поведении и реакциях. Писатели Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский и А. П. Чехов используют проактивный звуковой сигнал в различных сюжетных ситуациях, требующих подключения к их анализу тематический, текстологический и структурный анализ текста.

В актуальной поэтике художественного произведения этому направлению уделяется незаслуженно скромное внимание исследователей, что обедняет представление о творческой лаборатории каждого из названных писателей. Характерология созданных ими героев также не получает материала о работе скрытого или бессознательного начала при воплощении внешнего плана образа. Сюжетно-композиционное построение текста или отдельного эпизода с учетом проактивных форм также получает значительное расширение объема выражаемого смысла. В итоге совершенствуется методика анализа авторского замысла, а читательское восприятие получает дополнительные импульсы для своего развития.

Ключевые слова: проактивный звукообраз, тема, диалектика развития, структура, «обмолвки», психологическая реакция, текстология.

Звуковой образ в отличие от описаний, от дискурсивной предметности, сюжетного действия или действующих лиц занимает свое особенное место в литературном произведении. Вместе с тем он по-разному воплощается в поведении как реальных, так и литературных действующих лиц. В теории З. Фрейда это оговорки и обмолвки, несущие в себе скрытый смысл. Еще одно направление исследований предлагает гуманитарная психология: активность при реакции на конкретные обстоятельства. Чаще всего это проявляется на уровне бытовой речи или требует

вторжения «окультуренных» реакций, когда в дело идет поэзия, звуки «чистой музыки», музыкальное произведение с использованием слова или отрывки из прозаического литературного текста. Эти формы могут проявляться отдельно и в соединении друг с другом.

С особенной интенсивностью звукообраз проявляет себя у Толстого в «Войне и мире» в народных песнях и дает возможность уловить некоторые своеобразные приемы в его использовании, которые ускользают при других методах анализа. Впечатления Пьера Безухова при выезде

из Можайска от встречи с кавалерийским полком и с его песней «Ах, запропала да ежова голова...» сопровождалась в одном из черновых набросков точным и характерным замечанием: «выделывали они разгульную и неприличную плясовую песню» [Фортунов, с. 308] (здесь и далее курсив наш. – Н. Ф.). В позднейшей авторской правке эта подробность исчезнет, но останется веселое, бесшабашное настроение людей, бестрепетно идущих на гибель; многим из них уже не вернуться. И настроение звучащей песни, контрастное по отношению к тому, что происходит, поражает Пьера. Пережитый вскоре им в Бородинском сражении ужас множества смертей и постоянно преследующие его мысли о том, как они, эти простые русские солдаты, ополченцы, офицеры, спокойно идут на гибель, приводят его шаг за шагом в состояние, близкое к сумасшествию, он уже не может вернуться к обычной жизни и принимает решение остаться в Москве, чтобы совершить покушение на императора французов, сам едва не погибая. Звуковой образ песни становится одной из кульминаций в романе, не замечаемой при использовании других технологичных анализов.

Что же касается манеры исполнения народных песен, то Толстой проявляет такую осведомленность, что порой ставит в тупик профессионалов-знатоков. Например, парадокс песни «По улице мостовой». Смысл ее звукового образа состоит в том, что она не поется, а только звучит в исполнении дядюшки (он превосходный гитарист), и автор вводит в романский текст не слышимые в действительности слова песни с целью передать в них особенности построения мелодии в народном духе, с лихими ее переборами и перехватами, и дать тем самым возможность уловить сближение разных музыкальных мотивов, произвольно сведенных исполнителем воедино в энергичном аккорде:

За холодной ключевой,
Кричит, девица, стой! [Толстой, т. 5, с. 276].

Специалист по фольклору, не задумываясь, принимается править канонический текст, вводя ложную конъектуру (убирая лишнюю, как ему кажется, запятую) и допуская неточности [Фортунов, с. 126]. По его версии, играется новая песня – «За холодной ключевой». Но автор романа здесь безупречно точен: благодаря «неслышимым словам» звукообраза он дает возможность читателю представить себе характер мелодии и уловить ее неожиданный оборот в стяжении двух рифмующихся строк, первой и последней, принадлежащих одной песенной строфе,

поменяв их местами и произвольно исключив две других!

Кричит: «Девица, стой,
Красавица, подожди!
Пойдем вместе за водой,
За холодной, ключевой» [Фортунов, с. 279].

Так читатель «слышит» неожиданный исход мелодии («За холодной ключевой, кричит, девица, стой») в энергичном, лихом аккорде дядюшки, обращенном к Наташе как приглашение к танцу. Это действительный парадокс канонического текста, который может найти себе объяснение только в расшифровке функций звукового образа.

Песня в творчестве Толстого особенно важна в том отношении, что она имеет у него постоянный выход к общему фундаментальному закону искусства, который не принимает во внимание ни лингвистика с ее преимущественным интересом к семантике языка, ни наука о литературе, трактующая тему как предмет изображения или предмет повествования. Для Толстого искусство – прежде всего передача чувства. Сами музыканты считают, что определение, которое он дал специфике их творчества (музыка – стенография чувств), наиболее точно определяет природу их творчества.

Задолго до трактата «Что такое искусство?», где этот тезис вводится им в само определение искусства (глава V), он еще в первую волну увлечения педагогикой в статье «Кому у кого учиться писать, крестьянским детям у нас или нам у крестьянских детей» (1862), назвал целью истинного писателя способность «художественно запечатлеть словами образы чувства» [Толстой, т. 15, с. 13]. Именно такой «образ чувства» в высшей степени его эмоционального напряжения представлен в одной из кульминационных сцен «Войны и мира»: встреча Наташи Ростовской с тяжело раненым князем Андреем в Мытищах. Причем дан он в звукообразе, олицетворяющем человеческую боль и страдание:

В соседней избе лежал раненый адъютант Раевского с разбитой кистью руки, и страшная боль, которую он чувствовал, заставляла его жалобно, не переставая стонать, и стоны эти страшно звучали в осенней темноте ночи. В первую ночь адъютант этот ночевал на том же дворе, на котором стояли и Ростовы. Графиня говорила, что она не могла сомкнуть глаз от этого стога, и в Мытищах перешла в худшую избу только для того, чтобы быть подальше от этого стога [Толстой, т. 6, с. 390].

Драматически напряженный звукообраз окажется сквозным; он пронизывает эпизод из конца

в конец и подчиняет своему строю чувств темы Наташи Ростовской и князя Андрея, чтобы в момент высшей волны развития разрешиться неожиданно счастливой развязкой. В громадной научной литературе о Толстом этот эпизод оставался не отрефлексированным, так как лежал в стороне от принятых аналитических технологий; звучащий образ чувства был здесь еще и внесюжетным, между тем как роль его оставалась исключительно велика.

Разнообразен Чехов в своих опытах с использованием звукообраза. И это естественно: его тексты насыщены звукописью, как ни у одного из русских классиков. Вот прозвучал романс, вот другой; грянул духовой оркестр с попури из русских песен; сами песни сменяют одна другую; бойкие танцы: полька, вальс, *grand-rond*; вот пропета с чувством, но не без иронии музыкальная фраза, за ней другая из «Русалки» Даргомыжского, из оперетты, классической или современной; вот зазвучала мистическая «Валахская легенда» композитора, виртуоза-виолончелиста Гаэтано Брага.

Что же касается звукописи природы и жизни, то она у него постоянна и насыщена бесконечным множеством подробностей. Уже в ранних опытах Чехов, тогда еще Антоша Чехонте, демонстрирует такие смелые эксперименты со звукообразом, что передает степень силы его звучания на письме в подчеркнуто комическом или даже в шаржированном приеме. Он настолько изобретателен в использовании звукообраза, что – без метафорических прикрас – открывает возможность читателю сделать, кажется, невозможное: как говорит Шекспир в одном из сонетов, *прочесть глазами голос* автора. Герой рассказа «Забыл!», только что закрыв за собой дверь, вдруг снова врывается в музыкальный магазин, во все горло распевая мелодию опуса, название которого он никак не мог вспомнить:

То-то-ти-то-то, огого! – заголосил он... Вспомнил!! Вот самое! То-то-ти-то-то!», и приказчик-немец, довольный эффектом, резюмирует: «Это рапсодия Листа, номер второй. *Hongroise*» [Чехов, т. 1, с. 159].

Или акцентируемый рокошующий звук «р». «Разговор человека с собакой» всего лишь забавный рассказ-анекдот, но в высшей степени остроумный благодаря использованию в нем звукообраза: допившийся до «зеленых чертиков» чиновник доверительно исповедуется в своих грехах, влезая... в конуру цепного пса! И тот отвечает ему, как может, – свирепыми укусами и рычанием, переданным автором на письме с увеличением согласных, отражающих нарастание злобы «собеседника» («*Rrrrr / Prrrr... Rrrr... /*

Rrrr / Prrrr»), с добавлением: «*Гав! / Гав! / Гав! гав! / Авав!..*» [Чехов, т. 3, с. 210–213] Наутро он просыпается в постели, с лицом и руками, обмотанными окровавленными бинтами.

Шедевр позднего Антоши Чехонте «Житейские невзгоды» объединяет в себе несколько типов звукообразов в повторяющейся выразительной художественной структуре. В экспозиции их четыре: 1. Лев Иванович Попов громко считает вслух, чтобы не сбиться, свой долг банку. 2. За ширмой стонет жена, Софья Савишна, схватившая флюс. 3. Наверху за потолком ученик консерватории разучивает рапсодию Листа. 4. За стеной студент-медик густым басом зубрит учебник.

Экспозиционные темы получают в разработке энергичное развитие. Лев Иванович продолжает повторять все те же цифры, пытаясь перекричать шум в комнате; Софья Савишна, женщина крутого нрава, приехавшая просить вид на жительство, то есть развод, обрушивает все новые упреки и брань на безответного Льва Ивановича; наверху пианист, было утихнувший, вновь принимается за дело, заиграв «с таким ожесточением, что в матрасе под Софьей Савишной задвигалась пружина»; рокошующее звучание хорошо поставленного баса усиливается: «*Хрррронический катар желудка наблюдается также при стррррадациях печени*» (в экспозиции было с одним *p*). Маленькая комнатка превращается в музыкальную шкатулку, где звуки, несущиеся отовсюду с нарастающей интенсивностью, окончательно сбивают с толку несчастного Льва Ивановича, совершающего невольную ошибку: ему придется заплатить банковской конторе миллион!

В финале вновь возникают темы экспозиции, но теперь уже на высшей стадии своего развития. Сжатая пружина эмоционально-образной энергии стремительно развертывается:

Наверху за потолком какой-то энергический мужчина, вероятно, ученик консерватории, разучивал на рояли рапсодию Листа.	Наверху за потолком к пианисту подсел товарищ, и четыре руки, дружно ударив по клавишам, стали нажаривать рапсодию Листа.
Студент-медик... ходил из угла в угол и зубрил густым семинарским басом: «Хронический катар желудка наблюдается также у привычных пьяниц, обжор...»	Студент-медик быстрее зашагал, прокашлялся и загудел: «Хрррронический катар желудка наблюдается также у привычных пьяниц, обжоррр...»

Софья Савишна простудилась, схватила флюс и теперь невыносимо страдала.	Софья Савишна <i>взвизгнула</i> , швырнула подушку, <i>застучала ногами</i> .
Лев Иванович Попов потянул к себе счета и стал считать... – Билет стоит по курсу 246 рублей. – Дал я задатку 10 руб., значит, осталось 236.	Попов <i>вытер холодный пот</i> , опять сел за стол и, <i>встряхнув</i> счета, сказал: – Надо проверить... <...> – Билет стоит 236 руб. <...> значит, осталось 236... А в ушах у него стучало: – <i>Дыр... дыр... дыр...</i> <i>И уже слышались выстрелы, свист бичей, рев львов и леопардов</i> [Чехов, т. 5, с. 144–147].

На этом заканчивается грустная история Льва Ивановича Попова, маленького человека, павшего под бременем житейских забот и «уюта» комнаты, стены и потолок которой служат отличными резонаторами и не дают ни минуты покоя. На утро его свозят в сумасшедший дом.

Рассказ демонстрирует поразительное чувство формы у молодого автора. Ведь комизм «Житейских невзгод» вовсе не в ситуации, в какой оказался герой. Она скорее трагична, чем смешна. Эффект комического заключен в особенностях построения художественной структуры, которая сама по себе уже воспринимается шуткой, как конденсатор веселой энергии именно из-за особенностей своей организации. Суть этого приема заключается в том, что Чехов komponует рассказ из немногих звукообразов, способных к развитию, развертыванию, всегда оставаясь неизменными, узнаваемыми, тождественными себе. Чехонте, великий мистификатор в разговорах о своей работе, мог бравировать скорописью; он вынужден был делать срочную работу, у него над душой постоянно висела необходимость во что бы то ни стало успеть к очередному номеру газеты или журнала, его подстегивала нужда. Но он делал свое дело так, как мог делать его только он один: создавал текст, поразительный по своей отделке, гармоничности отношений частей и целого. Веселую юмореску он komponует так, что использует в ней принцип обратной симметрии в подчеркнуто соразмерном «звучании» финала и экспозиции, когда завершающий постройку элемент повторяет первый, с которого началось все движение, и остальные «составляющие» проходят тот же путь зеркального отражения. Словно захлопываются створки раковины, нет никаких

зазоров, ничего, что выступало бы в стороны. Только то, что прозвучало в экспозиции. Лишь в одном случае нарушена последовательность тем, что между экспозицией и финалом лежит значительная полоса разработки, и несоответствие не бросается в глаза, становится незаметным:

Экспозиция
1 – 2 – 3 – 4

Финал
3 – 4 – 2 – 1

Уже в ранних своих опытах совсем еще молодой автор выступал первооткрывателем новых форм, словно опровергая самого себя. «Краткость – сестра таланта», – говорит он. Эта его фраза со временем стала пословицей. Но ведь сестра таланта, а не сам же талант. Он и здесь остается точным. Великий парадокс чеховской формы, разработанный уже в первых его творческих шагах, заключался в том, что краткость достигалась им за счет... повторений! Использование звукообраза особенно рельефно выделяет этот прием организации его структуры, часто остающийся незамеченным.

Совершенно неожиданное использование звукообраза встречается у Ф. М. Достоевского в романе «Идиот», в эпизоде, где Аглая читает балладу Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...». С психоаналитической точки зрения, это была бы идеальная «обмолвка», если бы не одно обстоятельство: героиня предварительно тщательно обдумала свою шутку-выпад против Настасьи Филипповны и князя. Автор, стараясь быть как можно более точным, дает даже внешний облик издания, по которому читается текст: «Это собственный, фамильный наш Пушкин, издание Анненкова», – поясняет Лебедев, передавая Епанчиным в дар несколько томов, сопровождаемых новыми подробностями: «книжки большого формата, превосходно переплетенные» [Достоевский, с. 289]. Однако в самом тексте стихотворения, которое воспринимается слушателями в его непосредственном звучании, есть существенные расхождения с реальностью как таковой и с художественной правдой авторского повествования.

Во-первых, Достоевский дает стихотворный текст без разбивки на строфы, как у Пушкина. Во-вторых, авторский комментарий к балладе в виде описания поведения героини несколько смещен, как бы забегаая вперед, и возникает не после и не в процессе чтения, как должно было бы быть, а предвзяя их (см. развернутый фрагмент, начинающийся фразой: «Всю первоначальную аффектацию...» и кончая тем, что в реальности было импульсом, вводящим событие, а не завершающим его: «Она прочла»: <далее сле-

дует полный текст стихотворения» [Там же, с. 284–285].

Таким образом, звучание пушкинского стиха, который только спустя некоторое время будет мысленно скандироваться читателем, пробегающим его глазами, уже предваряется анализом, притом не персонажа, а именно автора, объясняющего глубину и выразительность идей стихотворения и то, как и что читается Аглаей, хотя внешне изображается лишь сам процесс чтения.

Помимо того, что повествование смещено во времени, ибо звукообраз возникает после того, как стихотворение уже отзвучало и даже было объяснено автором, резкое нарушение звукообраза в дальнейшем произойдет, по крайней мере, еще дважды.

Стихотворение читается Аглаей, и она в момент декламации вводит произвольную конъектуру в виде криптограммы Настасьи Филипповны (НФБ). Это должно было быть отражено в звучащем тексте, чего, однако, не произошло: «Она читала...», – и дальше следует полный текст баллады по редакции «Сцен из рыцарских времен». Таким образом, проделка Аглаи, зафиксированная князем Мышкиным («Что же касается до букв Н.Ф.Б., то, на его взгляд, тут была одна только невинная шалость») [Там же, с. 344] и другими слушателями, в звучащий текст автором, вопреки всему, не была введена.

Кроме того, непонятно почему Аглая вдруг, забыв о собственной шутке (Н.Ф.Б. вместо АМД пушкинского текста), начинает заниматься показавшимся ей неясным местом баллады: «Правда, есть еще там какой-то темный, недоговоренный девиз, буквы А.Н.Б., – замечает она, – А.Н.Д.» [Там же, с. 286], – тут же поправляет ее другой участник разговора. Однако обе аббревиатуры неверны, они лишь добавляют путаницы в эпизод чтения баллады. Аглая не может не помнить пушкинского текста, который только что так выразительно воспроизвела по памяти с глубоким проникновением в смысл каждого слова поэтического шедевра, отлично понимая, что скрыто в латинском сочетании букв А.М.Д. Помимо всего, она с ее начитанностью, знанием языков вообще не могла допустить замены латинских АМД оригинала русскими буквами, превращающую балладную строку в совершенную бессмыслицу. В первоначальной редакции («Сцены из рыцарских времен») там были именно они:

Полон чистою любовью,
Верен сладостной мечте,
А.М.Д. своею кровью
Начертал он на щите [Пушкин, т. 7, с. 238].

В окончательной редакции строфы они расшифрованы самим автором:

Полон верой и любовью,
Верен набожной мечте,
Ave, Mater Dei кровью
Написал он на щите [Пушкин, т. 3/1, с. 162].

«Радуйся (или Слава тебе), Матерь Божия» – таков их смысл в тексте баллады, который Аглая не может не знать. Вероятнее всего, это ошибка либо переписчика, либо верстки, либо самого автора; к тому же подобные ошибки часто встречаются у Достоевского, даже если он держал корректуру.

В результате возникает парадокс: звукообраз оказывается неточным при абсолютно точном цитировании пушкинского текста. Это уже само по себе ничем не оправданное расхождение, которое должно было броситься в глаза, но так и осталось незамеченным. Грубая ошибка дает себя знать в толковании психологии поступков и работы сознания героини. Она мыслит так, как не свойственно именно ей с ее безупречным знанием пушкинского текста.

Это не что иное, как ошибки автора, представляющие собой тот распространенный их тип, когда они, допущенные писателем, остаются незамеченными ни им, ни редакторами; у Достоевского таких ошибок множество. Подобное использование звукообраза выводит анализы из области поэтики в сферу исследований текстологического характера, где интерес сосредоточен прежде всего на самом движении текста и на ошибках, вторгающихся в него. Следует сказать в заключение, что в современных публикациях романа указанные эпизоды до сих пор не прокомментированы и переходят из одного издания в другое, оставаясь загадками для внимательных читателей.

Итак, изучение функций звукообраза важно потому, что выдвигает целый ряд проблем, которые в иных случаях просто не были бы выявлены и остались бы за пределами внимания. Представленные нами примеры так или иначе связаны с важнейшей задачей: с поисками наиболее эффективных технологий анализа литературного произведения. Писатели открывают свои тайны или в пределах традиционной поэтики, или в исследованиях целостности художественной структуры, или даже покидая пределы собственно литературоведения, чтобы перейти в область текстологии с ее конкретными задачами изучения текста в процессе его создания, печатанья и комментирования.

Список литературы

Достоевский Ф. М. Идиот // Собрание сочинений в десяти томах. Т. 6. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 735 с.

Толстой Л. Н. Война и мир // Собрание сочинений в двадцати двух томах. Т. 5. М.: Художественная литература, 1980. 427 с.

Толстой Л. Н. Война и мир // Там же. Т. 6. М.: Художественная литература, 1980. 446 с.

Толстой Л. Н. Война и мир // Там же. Т. 15. М.: Художественная литература, 1983. 431 с.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Жил на свете рыцарь бедный // Полное собрание сочинений. Т. 3/1. М.: Издание Академии наук СССР; Воскресенье, 1995. 634 с.

Пушкин А. С. Жил на свете рыцарь бедный // Там же. Т. 7. 393 с.

Фортунатов Н. М. Творческая лаборатория Л. Толстого. М.: Советский писатель, 1983. 318 с.

Чехов А. П. Забыл! // Собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1950. 510 с.

Чехов А. П. Разговор человека с собакой // Там же. Т. 3. 611 с.

Чехов А. П. Житейские невзгоды // Там же. Т. 5. 507 с.

References

Chekhov, A. P. (1950). *Zaby! [Forgot!]*. Sbranie sochinenii v dvenadsati tomakh. T. 1. 510 p. Moscow,

Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. (In Russian)

Chekhov, A. P. *Razgovor cheloveka s sobakoi [Conversation between a Man and His Dog]*. Ibid. T. 3. 611 p. (In Russian)

Chekhov, A. P. *Zhiteiskie nevzgody [Everyday Adversity]*. Ibid. T. 5. 507 p. (In Russian)

Dostoevskii, F. M. (1957). *Idiot [The Idiot]*. Sbranie sochinenii v desiati tomakh. T. 6. 735 p. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. (In Russian)

Fortunatov, N. M. (1983). *Tvorcheskaia laboratoriia L. Tolstogo [The Creative Laboratory of L. Tolstoy]*. 318 p. Moscow, Sovetskii pisatel'. (In Russian)

Pushkin, A. S. (1995). *Zhil na svete rytsar' bednyi. Polnoe sobranie sochinenii. [Lived a knight once, poor and simple. Complete Collection of Works]*. T. 3/1. 634 p. Moscow. Izdanie Akademii nauk SSSR; Voskresen'e. (In Russian)

Pushkin, A. S. (1995). *Zhil na svete rytsar' bednyi. Polnoe sobranie sochinenii. [Lived a knight once, poor and simple. Complete Collection of Works]*. Ibid. T. 7. 393 p. (In Russian)

Tolstoi, L. N. (1980). *Voina i mir [War and Peace]*. Sbranie sochinenii v dvadsati dvukh tomakh. T. 5. 427 p. Moscow, Khudozhestvennaia literatura. (In Russian)

Tolstoi, L. N. (1983). *Voina i mir [War and Peace]*. Ibid. T. 15. 431 p. Moscow, Khudozhestvennaia literatura. (In Russian)

Tolstoi, L. N. (1980). *Voina i mir [War and Peace]*. Ibid. T. 6. 431 p. Moscow, Khudozhestvennaia literatura. (In Russian)

The article was submitted on 31.05.2019

Поступила в редакцию 31.05.2019

Фортунатов Николай Михайлович,
доктор филологических наук,
профессор,
Нижегородский научно-исследовательский
университет,
603115, Россия, Нижний Новгород,
Тверская, 25/15, 16.
nmfort@mail.ru

Fortunatov Nikolay Mikhailovich,
Doctor of Philology,
Professor,
Nizhny Novgorod Research University,

25 / 15, 16 Tverskaya Str.,
Nizhny Novgorod, 603115, Russian Federation.
nmfort@mail.ru