

ПУШКИНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ В СЛОВАКИИ

УДК 821.161.1-2(Пушкин А. С.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,446

ГСНТИ 17.07.29

Код ВАК 10.01.01

Л. Димитров
София, Болгария

О ЧЕМ (НЕ) ПИСАЛ ПУШКИН В «БОРИСЕ ГОДУНОВЕ»¹

Аннотация. Статья предлагает особое толкование пушкинского «истинного романтизма». Автор полемизирует с реалистическим истолкованием трагедии «Борис Годунов», разделяет точку зрения на метод Пушкина как «трансцендентный реализм» (В. Котельников) и «профетический реализм» (Б. Гаспаров). В качестве аргументов использует пушкинский метадискурс по поводу трагедии (письма) и указание на литературные источники («История государства Российского» Карамзина, Исторические хроники Шекспира). Выдвинут тезис об усилении мистицизма в миропонимании Пушкина после 1821 г. В основе фабульной матрицы исследователь видит традиции христианской мистерии. Анализ пушкинских жанровых номинаций пьесы позволяет сделать вывод о том, что в окончательном варианте заглавия и подзаголовка лежат жанровые каноны Средневековья, проведенные через просветительское заглавие-резюме. Представлен анализ круговой композиции 23 сцен трагедии, выявлены эзотерические смыслы числовой символики. Концепция власти решена через христианское понимание триады «Бог — Царь — Народ». Трагедийный смысл произведения реализован через дуальность языкового уровня. Общий вывод: Пушкин адресовал свое произведение узкому кругу посвященных, способных адекватно воспринять скрытое духовное содержание пьесы.

Ключевые слова: христианская мистерия, архетипы, жанровые номинации, драматургия, исторические пьесы, русская литература, трансцендентный реализм.

L. Dimitrov
Sofia, Bulgaria

WHAT PUSHKIN DID (NOT) WRITE ABOUT IN «BORIS GODUNOV»

Abstract. The article offers a particular interpretation of Pushkin's «true romanticism». The author argues with the realistic interpretation of the tragedy «Boris Godunov», shares the opinion on Pushkin's method as a «transcendental realism» (V. Kotelnikov) and «prophetic realism» (B. Gasparov). As the arguments the author uses the Pushkin's meta-discourse about the tragedy (the letters) and the indication of the literary sources («History of the Russian State» by Karamzin, «Historical chronicles» by Shakespeare). The thesis of the strengthening the mysticism in the world outlook of Pushkin after 1821 is proposed. In the basis of plot matrix the researcher sees the tradition of the Christian mystery. The analysis of Pushkin's genre nominations of the piece allows us to conclude that in the final versions of the title and subtitle rest the genre canons of the Middle Ages conducted through the educational title-summary. The article shows the analysis of the circular composition of 23 scenes of the tragedy, the esoteric meanings of the numerical symbolism are revealed. The power concept is solved through the Orthodox understanding of «God — Monarch — People» triad. The tragic meaning of the work is implemented through the duality of language level. The general conclusion: Pushkin had addressed his work to a narrow circle of initiates who could adequately perceive the hidden spiritual content of the play.

Keywords: Christian mystery, archetypes, genre nominations, dramaturgy, historical plays, Russian literature, transcendental realism.

В той части творчества Пушкина, которую мы определяем как драматургию, трагедия «*Борис Годунов*» занимает главное место. Это его первый категорический и законченный дебют, созданный во время ссылки в Михайловское, точнее, с декабря 1824 до ноября 1825 года. С исследовательской точки зрения интерес к трагедии оправдан и удивителен одновременно, так как она — единственное из драматических сочинений поэта — стала объектом массы интерпретаций, определивших ее литературное функционирование в рамках классического, правоверно-ортодоксального, почти вульгарно-социализированного метаписьма. Так, пресловутое финальное молчание народа всегда отмечалось как неопровержимое доказательство проникновения «реалистических тенденций» в художественное сознание автора после его романтического периода, предвещавшего дух Декабрьского восстания. Это

мнение устанавливается едва ли не как каноническое, не терпящее возражений. Но именно здесь, кажется, и скрывается уязвимое место подобного критического подхода к драме. И еще — именно здесь происходит замена глубоко заложенного, имплицитно суггестированного смысла каким-то внешним смыслом, кажущимся, но безопасным, смыслом, который удобно «ложится» в русло некоего гипотетически «идеального» произведения, поощрительно рекомендованного как источник эстетически ценных посланий поклонникам литературной мишуры, которые удивляются щекотанием «своего блаженного рецептивного идиотизма», по словам Сальвадора Дали. Есть нечто особенно сомнительное в том, чтобы недооценивать и не признавать один из самых существенных аспектов пушкинского художественного мышления после 1821 года — его все более углубляющийся мистицизм, проявляющий себя на уровне языка как провокативного фикционального луддизма, выходящего за рамки рассказывания сюжета и настаивающего на каком-то *парасюжете*, из-за которого автор и берется за создание своего произведения.

¹ Материал публикуется в рамках проекта «“Веселое имя: Пушкин”: фестиваль с элементами научной школы», грант ФЦП «Русский язык — 2016–2020», соглашение № 16.W18.25.0007.

Совсем не тайна принадлежность Пушкина к масонству и его увлечение каббалой, тайным письмом и игрой в карты — элементами русского интеллектуального «еретизма» того времени, узаконенного как медиативное состояние, представляемое очень часто как бытовой ритуал, чаепитие, например. Профанирующее толкование текстов, среди которых и «Борис Годунов», делающих ставку на трансмиссию скрытых посланий, конституируют автора как своеобразного *Грбовицка*, чьи «изделия» оцениваются только по внешнему виду, в то время как у них внутри лежит «под наркозом» истинный смысл. И если мы сегодня попытаемся обнаружить этот смысл поновому, то нам следует совершить некое подобие «экзгумации» — акт святотатства, который, однако, единственно позволит выявить не *тело* трагедии — ее текст, а ее *дух* — усыпленный смысл, причем не из бутылки, а из «гроба».

Произведение прямым образом создано под влиянием последних двух томов — X и XI — «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. Оно известно в двух редакциях — авторский беловик 1825 г. и печатный вариант, изданный А. Ф. Смирдиным в декабре 1830 г. и считающийся «каноническим». Замысел предвидел структуру из четырех частей, охватывающих 25 сцен, но затем две из них выпадают и в окончательном варианте остаются 23, распределенные в трех условных частях. Первая, кончающаяся восьмой сценой «Корчма на литовской границе», закончена, по всей вероятности, 13 июля, когда Пушкин извещает об этом в письме князя П. А. Вяземского. Где-то около 15 сентября автор заканчивает вторую часть (до конца сцены у фонтана). Остальные десять сцен формируют третью и последнюю части трагедии, с финальной датой — 7 ноября.

Пушкин приступает к этому начинанию с ясным сознанием, что предпринимает один из самых дерзких и рискованных экспериментов, выходящих в значительной степени за рамки простого осуществления очередного художественного произведения. В данном случае автор делится ответственностью по поводу своего намерения, подчеркивает его важность и одновременно с написанием произведения проявляет напряженную «словоохотливость», производящую целостный и непрерывный (в отличие от сочинения текста, протекающего с перерывами) метадискурс — аналитический, аутоиронический, анонсирующий, оправдательный, нападательный, провоцирующий в целом культурную коммуникацию творческого акта и приводящий искушенную читательскую публику в состояние повышенного ожидания. Одна из первых задач Пушкина — идентифицировать свою дискурсивную методологию на фоне весьма неясной художественной ситуации в России. И, разумеется, по возможности дефинировать ее. Самое категорическое определение появляется в известном письме к А. А. Бестужеву (1825 г.): «Я написал трагедию и ею очень доволен; но страшно в свет выдать — робкий вкус наш не стерпит *истинного романтизма*» (курсив мой — Л. Д.). Именно в этой условленной номинации видно приглашение-напоминание воспринимающему о

презупттивном подходе при чтении драматургических текстов. «Истинный» романтизм, несмотря на его не совсем однозначный смысл, — это, во всяком случае, не «типичный» романтизм, не стиль, который исследователи обычно относят к модусу бунтарского романтизма Байрона, например. Это и саморазграничивание от установленного, и переформулирование художественной стратегии, уходящей за рамки преднамеренного восхищения. В адаптивности к «закостенелому вкусу», который поддерживает некую резигнирующую эстетику, есть что-то недобросовестное. Пушкин отвергает возможность какой бы то ни было спекулятивности («сделки» с этим вкусом) и хотя бы на время обрекает себя на нелюбовь. «Истинное», по его собственным словам, — это прорыв в романтизме хотя бы по отношению к «страстям и правдоподобию чувств в предполагаемых обстоятельствах». А предполагаемые обстоятельства, со своей стороны, «снимают» обязательство, чтобы описанные события неизменно реконструировали *только* историческое время, в котором локализован сюжет «Бориса Годунова». Трагедия предлагает *художественный* резонанс эпохи, имплицированный в сложное полидискурсивное мышление Пушкина в середине 20-х гг. XIX века. Текст обращен «главным образом к читательским навыкам современников, которые рассматривают исторические или мифологические сюжеты как комментарий актуальной политической жизни. Пушкин же, наоборот, хочет мысленно перенестись в изображаемую эпоху; так, например, в «Борисе Годунове» он показывает, что живущие в Смутное время воспринимают убийство царевича Димитрия как причину всех своих несчастий» [Сандлер 1999: 112–113]. Смещение драматических языков в этой трагедии — факт, равно как и вся история в ней представлена именно как *игра*, требующая соответствующего соучастия со стороны читателей. В этом смысле производят сильное впечатление попытки отдельных исследователей доуточнить и «подправить» пушкинское определение его драматической системы. В. А. Котельников говорит о «трансцендентном реализме» [Котельников 1994: 224], а Б. Гаспаров — о «проphetическом символизме» [Гаспаров 1999: 302] произведения.

Совсем не преувеличено утверждение, что в «классически» установленной металитературе, посвященной пушкинской драматургии, совершенно оправданно сосредоточенной с наибольшим числом интерпретаций именно вокруг «Бориса Годунова», нигде не предлагается удовлетворительная гипотеза об авторском выборе темы. Версии или сильно тенденциозны, или касаются только постановки вопроса, не интересуясь ответом. Проблема, однако, серьезная, и ее разъяснение могло бы предложить ключ к критическому пониманию текста. Если бы задача Пушкина сводилась к экспликацией конфликта личности — общество, власть — зависимость, вина — невинность, персонифицированного в антагонистах с исторически достоверными аналогами (прототипами), то он располагал бы неисчислимыми возможностями, нашедшими место даже в многотомной «Истории» Карамзина. Драматург возвращается к так называемому Смутному времени и располагает

сюжет между 1598 и 1605 годами — «мрачное семилетие». Первый год знаменует восшествие на престол Бориса Годунова, обвиняемого в убийстве законного престолонаследника Димитрия — сына Иоанна Грозного. Второй — его смерть, когда ему непосредственно грозила опасность узурпации престола со стороны самозванца Григория Отрепьева, объявившего себя воскресшим Димитрием. Это апокалиптическое появление претендента на главенство верховной (монархической) институции и боязнь институции, выражающаяся в сопротивлении силой, начинают все более явственно на что-то намекать.

Кроме основного источника сведений об эпохе — уже упомянутой «Истории государства Российского» Карамзина, идея драматического произведения оформляется окончательно посредством контакта с историческими хрониками и трагедиями Шекспира — «Генрих IV», «Ричард III», «Макбет» и др., а также с «Анналами» Тацита — один из немногих оригинальных текстов, экспонирующих Иисуса как аутентичную личность, чья экзекуция происходит во времена императора Тиберия, правившего Римом с 14 по 37 год. В этом смысле исторический пласт пушкинского произведения все больше начинает мотивировать его мифологически-архетипные проекции, устойчивость которых автор пробует проверить на «русской» почве. О чем именно идет речь?

В 1824 году Пушкин пишет лирический цикл «Подражания Корану», а чуть позже начинает работу над «Борисом Годуновым». В сущности, осмелимся допустить, что тот дискурс, который представит его как драматурга перед небезразличной публикой, уже находится в процессе формирования. По крайней мере, в настоящий момент его художественные намерения вмещаются как раз в модус «подражания», что довольно точно дешифрует его интенциональные стратегии как *миметические*. Или, точнее, — мистифицирующе-миметические. Но если Пушкин — культурный медиатор и мистик в упомянутых уже версификациях священной книги ислама — пытается понять (для себя?) философскую предзаданность своего родословия, своей судьбы, то в «Борисе Годунове» он уже подражает священной книге христианства, в русле которого сформировался как сознательная личность. (Александр был крещен самое раннее 8 июня 1799 года). Таким образом, кроме всего прочего, неназойливым художественным пластом «Борис Годунов» возвращается к генезису новой европейской драмы, восходящей к «утробе» церкви.

Театр Пушкина — театр «без занавеса» (подобное условное сценическое указание отсутствует во всей его драматургии). В этом смысле — это и театр «без скинии», допускающий прямо в святое действие, выбравшее в качестве топоса «алтарь». Самый часто встречающийся жанр, в рамках которого «священнодействие» происходит совершенно естественно, вслед за логикой следования — это *мистерия* (мистический вариант карнавала), в котором «на сцене» все — актеры и зрители — исполняют «смешанные» роли. И зрители — актеры не в меньшей степени, чем актеры — зрители. Иисус появляется на периферии существующей империи и хотя бы формаль-

но принадлежит к порабощенному этносу. Он начинает постепенно расширять круг единомышленников, следующих за ним, все более категорически превращаясь в фактор, но не на принципе институционального насилия, а через идеологическое убеждение. И устанавливает второй, неформальный (альтернативный) центр власти, на который Рим в определенный момент вынужден отреагировать. Это и есть самая общая фабульная матрица, имплицитно спроецированная в «Борисе Годунове», происходящая, однако, на основе инферального воображения «Второго пришествия». В Кремле управляет царь, чья законность оспаривается самозванцем, появившимся на периферии государства (на литовской границе, которую он перешагивает, — поездка в Польшу) и наступающим на Москву. При этом Лжедмитрий рассчитывает именно на убеждение (веру) людей, что именно он и есть «воскресший» (понятие, выразительное в христианской лексике) законный престолонаследник.

Трагизм раскрытой Пушкиным ситуации зафиксирован преимущественно на уровне Слова (драма как Священное Писание, симулированное летописцем Пименом, — фигурой, мифологизирующей события и связывающей их с древностью). Текст изобилует противопоставлениями дуалистических систем, чья суггестия усиливает сакральность послания (сплетение языков). Еще Г. Гуковский подчеркивал, что текст основывается на «двух типах любви и на двух типах литературы... В пушкинской трагедии есть и два вечера, два пира — в Москве и в Польше, в Самборе... Мы видим два типа государя: русский царь Борис, овеванный традиционным величием «боговенчанного» монарха, византийской торжественностью... и Самозванец, государь на западный образец, рыцарь и первый среди равных аристократов... Таким же образом показаны и две церкви: русская — православная, подчиненная царю, возглавленная простоватым необразованным патриархом, и католическая — представленная патером Черниковским, политическим интриганом, независимым от светских властей» [Гуковский 1957: 49–52]. С этой точки зрения перед критикой всегда стоял полемический вопрос о главном герое драмы. И точнее, какова связь между заглавием и центральным персонажем, когда спокойно можно было бы принять, что оба антагониста — главные герои, тем более, что Григорий Отрепьев участвует непосредственно в девяти, а Борис Годунов только в шести сценах. Но самая частотная версия отдает предпочтение «народу». Ориентация в проблеме подсказана двумя формальными аспектами — вариантами Пушкина о заглавии произведения и структурой текста.

Популярный титр «драма» появляется в издании Смирдина 1830 года. Во время работы над ней Пушкин проходит через два варианта заглавного паратекста, позже оба они отпали. Один из них известен с 13 июля 1825 г, когда в упомянутом письме Вяземскому Пушкин пишет: «Передо мной моя трагедия. Не могу вытерпеть, чтоб не выписать ее заглавия: *Комедия о настоящей беде Московскому Государству, о ц.<аре> Борисе и о Гришке*

Отр.<епьеве> писал раб божий Алекс.<андр> сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Воронице. Каково?». Подобным образом звучит и другой вариант: «Драматическая повесть. Комедия о настоящей беде Моск.<овского> Госуд.<арства>, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве — Летопись о многих мятежах и пр., писано бысть Алексашкою Пушкиным в лето 7333 на городище Воронице. Каково?».

Разница в основном в жанровом номинативе, анонсирующем текст. Колебания, большая часть в мистифицированной проекции, маркируют парадигму: *романтическая трагедия — комедия — драматическая повесть — летопись — трагедия*. Таким образом, автор пытается придать произведению стилизованную аутентичность, которая связывает ее с жанровыми канонами Средневековья, но проведенными через просветительские модели заглавия-резюме, которые «гарантируют» читательский интерес. Установленное позже «моническое» заглавие «снимает» традиции Шекспира, но и имплицитно целостное переориентирование Пушкина относительно предназначения его пьесы. Эта позиция заключается в интерпретации идеологической, по-христиански понимаемой триады «Бог — Царь — Народ» через концепцию о власти.

В данном случае имеет место следующий пример, который убедительно иллюстрирует — даже в буквальном смысле — языковую трансгрессию, не раз встречающуюся в изложении. В «Борисе Годунове» даже одна из самых динамичных сцен — шестнадцатая, сражение на равнине, недалеко от Новгорода-Северского — «внушает» сражение именно как взаимную невозможность к диалогу. Все действующие лица говорят на разных языках в своей имманентной транскрипции, с помощью звуковой какофонии изображая физические удары оружием. К примеру:

МАРЖЕРЕТ: Quoi? Quoi?

ДРУГОЙ: Ква! Ква! Тебе любо, лягушка заморская, квакать на русского царевича; а мы ведь православные.

МАРЖЕРЕТ: Qu' est-ie a dire *pravoslavni*?..

По великолепному наблюдению Стефани Сандлер, «когда Маржерет говорит «*pravoslavni*», начинается смешение алфавитов» [Сандлер 1999: 119]; другой уровень языковой «эклетики» — это чередование сцен в прозе со сценами в стихотворном ритме (высокая — низкая речь).

Произведение предлагает одну из самых изящных и одновременно с этим символически нагруженных структур в творчестве Пушкина. Категорический отказ автора соотноситься с постулатами классицистической нормативной эстетики о триединстве времени — места — действия и пятиактное деление пьесы, выражается в ее композиции из 23 сцен с неожиданным (скандальным) «склеиванием» отдаленных и взаимно оспаривающих друг друга топосов. Кремль — корчма на литовской границе — царская Дума — Краков — келья в Чудовом монастыре. Сцены организованы в круговую динамику. Первые три и, соответственно, последние три — «массовые», берут на себя экспозицию (с завяз-

кой) и развязку с знаменитой финальной ремаркой «Народ безмолвствует». Борис впервые появляется в четвертой сцене и покидает действие в четвертой сцене, начиная с конца. «Круг Самозванца» вписан, по словам Д. Благого, в «круг Бориса» [Благой 1955: 119–120]. Гришка Отрепьев «входит» в пятую сцену и «выходит» окончательно в пятой сцене с конца — подробность, ставящая его в подчиненное положение. Средние три сцены — самые отдаленные, они происходят в Польше, после чего действие возвращается по обратному пути. [О композиционной структуре см. исчерпывающий анализ Ирены Ронен 1997: 121–148]. Внутренне отражается чередование цифр 3 — 7 — 3 — 7 — 3, маркирующие каббалистическую сакральную символику чисел, «смонтированных» в композиционной структуре текста на принципе оккультной геометрии. В эзотерическую энергию комбинации 1:3:7 входит и условный год Сотворения 7333, включенный Пушкиным в стилизованное заглавие и соответствующий новозаветному году написания — 1825, а также дата «13 июля», когда он сочинил это заглавие (13 июля = 13.7. = 1:3:7). Ту же самую символику находим в «Маленьких трагедиях», как и в повести «Пиковая дама» (комбинация карт: тройка — семерка — туз).

Таким образом, в структуре прослеживается образ «опрокинутого» конуса, «открытого» широкой круглой основой в сторону России (как спиралевидная «амбразура», в которую «втягивается» и читатель), а вершиной указывающего «наружу», на провалившееся направление, тем самым предупреждая очередную инсинуацию с предчувствием фатальных исторических последствий. Или, как допускает Борис Гаспаров, «все приносимые с Запада сюжеты завоевания оказываются недейственными, ломаются и опрокидываются при столкновении с “святой Русью”» [Гаспаров 1999: 302]. «Конус» как внешняя форма контаминируется с «тяжелой» шапкой Мономаха — символом власти, метонимизирующим аллюзию «глава государства», и в травестийном варианте — с «железным колпаком» юродивого Николки. Визированный фронтально «сверху вниз» конус «очерчивает» окружность с отмеченным центром. Это прямым образом покрывает вселенскую «территорию» (и «траекторию») Бога, понимаемого Паскалем как сфера, чей центр — везде, а периферия — нигде. В этом смысле и окончательное заглавие «Бориса Годунова» содержит криптограммно вписанную номинацию культового образа — «**БОРИС** Годунов», которое не меняется и при «смешении алфавитов» — «**Boris GODUNOV**». Так, финальное молчание народа (семантическая апосиопеза), в начале предвиденное как «слепой» ответ-повторение на напоминание Мосальского: «Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!», приобретает новую функциональность. Власть, данная народом, теперь не «присуждается» самозванцу, согласно магической формуле: «Глас народа — глас Божий». Без-молвие народа — это без-язычие, то есть отсутствие Бога, который отказался миропомазать лжепророка, лжесына, Лжедмитрия. Смерть Бориса отражается в катарсисе народа, который, подобно хору из античной трагедии, в этом случае

комментирует происходящее, не вербализуя его. Здесь мы согласимся с В. А. Котельниковым, по которому «Бориса губит не столько нечистая совесть, сколько закрытые пути к Богу» [Котельников 1994: 227]. Да и для Пушкина он остается в большой степени «невинным до доказательства противного», чем злодеем с несомненной виной.

Четыре первоначально предвиденные части трагедии «находятся» в четырех сохранившихся рассказах об убийстве царевича в Угличе, вызывающих реминисценцию с библейской притчей об избитых младенцах при извещении о новорожденном Мессии. Такую четырехчастную структуру Пушкин осуществит через пять лет, в 1830 году, в работе над драматургическим циклом «Маленькие трагедии» в селе Болдине. Здесь, несмотря на представленный образ народа, это сделано не как плод «реализма», по словам тенденциозных классиков пушкинистики, а как семантический каламбур с усиленной литературностью. Просветительская интенция о культивировании «третьего сословия» разыгрывается Пушкиным «спекулятивно»: народ не адресат текста, он выведен на сцену как соучастник действия, которое, в сущности, «парирует». Объективно говоря, Пушкин предназначал свой труд *ограниченному* кругу читателей, и *их* резервированное отношение к тексту внушает автору скептицизм по отношению к возможности осуществле-

ния театрально-драматургической реформы. Но это тема другого разговора.

ЛИТЕРАТУРА

- Благой Д.* Мастерство Пушкина. Вдохновенный труд. Пушкин — мастер композиции. — М., 1955.
Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. — СПб., 1999.
Гуковский Г. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957.
Котельников В. А. Монастырь и мир // Пути и миражи русской культуры. — СПб., 1994.
Ронен И. Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». — М., 1997.
Сандлер С. Далекие радости. Александр Пушкин и творчество изгнания. — СПб., 1999.

REFERENCES

- Blagoy D.* Masterstvo Pushkina. Vдохновенный труд. Pushkin — master kompozitsii. — M., 1955.
Gasparov B. M. Poeticheskiy yazyk Pushkina kak fakt istorii russkogo literaturnogo yazyka. — SPb., 1999.
Gukovskiy G. Pushkin i problemy realisticheskogo stilya. — M., 1957.
Kotel'nikov V. A. Monastyr' i mir // Puti i mirazhi russkoy kul'tury. — SPb., 1994.
Ronen I. Smyslovoy stroy tragedii Pushkina «Boris Godunov». — M., 1997.
Sandler S. Dalekie radosti. Aleksandr Pushkin i tvorchestvo izgnaniya. — SPb., 1999.

Данные об авторе

Людмил Димитров — доктор филологии, профессор кафедры русской литературы факультета славянских филологий, Софийский университет им. Св. Климента Охридского (София).

Адрес: 1504, Болгария, г. София, бул. «Цар Освободител», 15.

E-mail: ljudiv@abv.bg.

About the author

Lyudmil Dimitrov is a Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Literature, Sofia University «St. Kliment Ohridski» (Sofia, Bulgaria).