

«Борьба дракона с тигром»: родители и дети в пьесах современных драматургов¹

О. Ю. Багдасарян
Екатеринбург, Россия

Аннотация. В статье дан обзор трех современных пьес, посвященных проблеме поколений. Автор рассматривает, как новейшая драматургия исследует отношения родителей и детей, как представлены в современных пьесах материнство и детство, какие метафоры теперь описывают совместное существование поколений.

Ключевые слова: современная драматургия, границы поколений, проблема отцов и детей.

O. Yu. BAGDASARYAN. *“Tiger vs Dragon”: parents and children in modern Russian drama*

Abstract. The article reviews three modern plays, devoted to the parents-children relationships. The author examines how contemporary drama depicts family ties, coexistence of generations and what kind of metaphors it now uses to reflect motherhood and childhood.

Keywords: contemporary drama, parents-children relationships, generation boundaries.

Среди многочисленных «кризисов частной жизни» (Н. Тамарченко), которые исследует современная драматургия, в последние годы все заметнее становится кризис поколенческий. Эта далеко не новая для русской литературы проблематика в 80–90-ые годы XX века получила новый поворот благодаря творчеству Л. Петрушевской. Гротескная и сентиментальная оптика писательницы обнаружила необрываемость и одновременную непереносимость семейных связей, в которых любовь к детям оказывается «парадоксальным образом сопряженной с насилием, воспринимаемым как мера любви» [Липовецкий, Боймерс 2012: 63]. В пьесе Петрушевской «БиФем» сущность семейных отношений проявлена через метафору «двухголовой женщины» — вечно несогласных друг с другом матери и дочери, объединённых общим телом.

Современная драматургия, художественно осваивающая повседневные семейные войны (Е. Киселева «Третий глаз», И. Васьковская «Уроки сердца», В. Сигарев «Черное молоко», «Волчок», А. Яблонская «Язычники» и др.), во многом ориентируется на традицию театра Л. Петрушевской, которая, как отмечает М. Липовецкий, «первой создала столь впечатляющую панораму коммуникативного насилия, превращающего каждый разговор в скандал, каждый день семейной жизни — в военные действия между самими, в сущности, близкими людьми» [Липовецкий, Боймерс 2012: 61]. Взятые нами для анализа пьесы современных авторов, таким образом, не столько «задают» традицию, сколько подключаются к ней — и к целому корпусу художественных текстов, сосре-

¹ Подготовлен в рамках научного проекта «Стратегии трансгрессии в современной русской литературе» (Грант Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых — кандидатов наук МК-79.2013.6).

доточенных на схожей проблематике. Выбор пьес в некоторой степени случаен: объединяет их хронология создания (все тексты появились в последние 5 лет: «Страсти по дивану» М. Тульчинской — 2009, «Уроки сердца» И. Васьковской — 2011, «Бэбиблюз» Ю. Тупикиной — 2012) и интерес к проблеме поколений. Рассмотрим, как новейшая драматургия «исследует» отношения родителей и детей, какие роли отведены здесь мамам и их повзрослевшим дочкам, как представлены в современных пьесах материнство и детство, какие метафоры теперь описывают совместное существование поколений.

Сюжеты указанных пьес движимы повседневными словесными битвами, выяснениями отношений или проговариванием прошлых — но незаживающих — обид. В пьесе М. Тульчинской мамы и дочери одной семьи в разное время делают одно и то же: упрекают друг друга в непонимании, отсутствии жалости, выясняют отношения, спорят, дочери — отвоевывая свое право на свободу, матери — утверждая собственную значимость в жизни уже повзрослевших детей. Повторяемость и однотипность коллизий в жизни четырех поколения в пьесе показана через варьирование одних и тех же речевых тем, ретроспекции, зеркальность ситуаций и буквально через образ зеркала, в котором проигрывается в комнате сцена через некоторое время «дублируется» почти такой же, но разыгрываемой представительницами уже другого поколения.

В «Уроках сердца» И. Васьковской сюжет выстроен вокруг ожидания таинственного гостя — возлюбленного немолодой уже Ларисы. Ожидание это превращается в продолжающееся выяснение отношений и в равной степени мучительно и для матери и для дочери, каждая из которых видит ситуацию по-своему (мать воспринимает приглашение в дом постороннего мужчины как очередной «заскок» полоумной дочери, вешающейся на уголовников и алкоголиков, дочь — как обещание скорого счастья, которому есть только одна помеха — вечно встречающаяся мать).

В пьесе Ю. Тупикиной «Бэбиблюз» молодые, только что родившие мамы пытаются справиться со своими семейными проблемами. Оказывается, что рождение ребенка связывается не только с обретением, но и со многими потерями: былой близости с мужем, карьерных достижений, социального статуса. Материнство заставляет пересматривать свои собственные отношения с родителями, усиливает прошлые обиды, «оживляет» забытые, казалось бы, травмы детства. Композиция пьесы Ю. Тупикиной действительно напоминает блюзовую: линия главной героини Ани намечена в коротких «домашних»

сценах, рисующих постепенный «распад семьи». Этот сюжетный каркас «объигрывается» диалогами вынужденных ежедневно «выгуливаться» молодых мамаш — диалогами, в которых тема разрушения привычного уклада переплетается и взаимодействует с воспоминаниями о детстве, родителях, обсуждением сексуальных проблем и т. д.

Б. Дубин, рассуждая о разных значениях, вкладываемых в термин «поколение», указывает, что главное в жизни поколений не то, что они сменяют друг друга, а их «пересечения», «перехлест» [Дубин 2005: 68]. В пьесах именно это «наложение» поколений и становится главным источником драматизма. Предполагаемый обмен опытом оборачивается разрывом, демонстрируемым в двух его крайних проявлениях: скандалом или картиной всеобщей дезинтеграции.

Так, в «Уроках сердца» совместное бытие мамы и дочери выглядит как существование предельно дискретное — с отвоевыванием друг у друга более удобных территорий («Ты и так меня выселила в самую маленькую комнату! — Там солнечная сторона!»²), максимальной пространственной и душевной обособленностью:

Лариса: Иногда, особенно какой-нибудь ночью в середине ноября, особенно если нажрешься жареных макарон, мне снится ... нет, не снится: я смотрю в потолок и думаю, что если я заору изо всех сил, то никто, никто не придет, никто не отзовется, нет. И я могу орать хоть всю жизнь, но никто не скажет мне ни слова, не скажет даже: «Ты тронулась, что ли?» (54).

В пьесе М. Тульчинской главные героини — представительницы разных поколений одной семьи — не имеют имен, они обозначены как 1, 2, 3 и 4-ая, что подчеркивает «хронологическую» зависимость друг от друга, сменяемость, но не родственность. Существование родителей и детей в пьесе — только иллюзия, неумело скрывающая абсолютное одиночество каждой из героинь:

2-Я. Но как я буду жить одна?

3-Я. Ты не одна. У тебя есть дочка.

2-Я. У тебя есть дочка. Ты не одна?³

² Васьковская И. Уроки сердца // Концлагеристы: Книга пьес молодых уральских авторов. — Екатеринбург, 2012. — С. 43. Здесь и далее текст пьесы И. Васьковской цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

³ Здесь и далее текст цитируется по: Тульчинская М. Страсти по дивану // Режим доступа: www.protagonist.ru/v/1/file/tul%60chinskaya.doc (дата обращения: 10.10.2014).

В разрозненном мире единственным способом демонстрации собственного присутствия для героинь и старшего, и младшего поколений является скандал. Скандалы в пьесах Васьковской и Тульчинской обнажают искаженность человеческих отношений, их патологичность, но самими героинями принимаются как неизбежность («*Так, утренний скандал закончился, будем ждать скандала на обед*» («Страсти по дивану»)).

В бесконечных «выясняловках» (М. Туровская) обнаруживается болезненность жизненного уклада. В пьесе «Уроки сердца» мать называет дочь болезнью, которая сводит ее в могилу, для дочери жизнь с матерью оборачивается «увечьем души». Скандалы приводят к отчаянию и чувству непреодолимого одиночества («Неизлечимо одна», — говорит Лариса (54)) — и даже на сценах, где есть хотя бы намек на гармонию, лежит отпечаток привычной уже болезненности («Мы с Сергеем были одни, в круге желтого света, с таким, знаешь, *гепатитным* оттенком» (47)).

Самым болезненным и самым мучительным состоянием для героинь оказывается материнство. В пьесе «Уроки сердца» материнство представлено через метафору смертельной болезни, ребенок здесь — своего рода «раковая опухоль», вечное мучение, требующее постоянного внимания:

Я вчера не спала и вдруг подумала, что дети (смотрит на Ларису) ребенок — это что-то для меня непонятное... зато от этого непонятного никак не отделаться, даже не уйти. А оно растет... растет в высоту, иногда растет в уме, но это не мой случай ... ты-то знаешь, что это твоя злокачественная опухоль, у которой выросли ноги и голова, и она не отвяжется, если один раз прицепилась. Не отвяжется, пока в могилу тебя не сведет» (50).

В «Страстях по дивану» М. Тульчинской ребенку отводится парадоксальная роль «могильщика»: он тот, кто должен похоронить своих родителей, и тот, кто «сводит в могилу» бесконечными спорами, выяснениями отношений; ребенок — и спасение от одиночества, так как без семьи, без детей жить страшно («... *Утром уходишь из дома — некому сказать „пока“*. *Вечером приходишь — некому сказать „привет“*. *Поговорить не с кем, поругаться не с кем. Как там говорится — и стакан воды никто не подаст. И похоронить будет некому*»), и в то же время самый яростный и непримиримый противник.

В пьесе «Бэбиблюз» с беременностью связан мотив боевых действий, войны, а родившие матери представляются ранеными, но выжившими солдатами, теперь вынужденными приспособливаться «к мирной жизни» («*Вот мой исполосованный живот,*

вот моя отвисшая грудь, вот лопнувшие сосуды на моем лице и вены на ногах. Я честно сражался, мой генерал, я отдавал всего себя. И кажется, я победил»⁴).

Следующее за беременностью материнство героинями ощущается как состояние пограничное, когда «все непонятно», и неясно, «как дальше-то жить?», «что хочу вообще?», «будто не родила, а родилась». Рождение ребенка сопряжено в первую очередь не с обретением, а с ощущением «пограничья». Молодые матери оказываются в ситуации абсолютной нестабильности, им все время страшно: страшно, что не знаешь, чего хочешь, страшно, что муж бросит с ребенком, страшно, что «*раньше как-то работала, карьера то-се, все было понятно. А тут посидела в декрете и как-то все стало непонятно. Как дальше-то жить?*» («Бэбиблюз»).

Беззащитность и уязвимость молодой матери («*Всегда думала: я сильная, а теперь, как родила, хожу как без кожи*»), зависимость от окружающих, когда «*каждый обидеть может*», в пьесе Тупкиной ассоциируется с другим периодом беззащитности — детством, и приводит героинь к попытке анализа собственных отношений с родителями.

Детство в пьесе не связано с традиционными представлениями о «золотом времени», беззаботностью и счастьем. Мир детства здесь неизменно сопряжен с коммуникативным насилием: родители, измученные собственным неблагополучием, способны к общению с ребенком только через привычные механизмы подавления и агрессии: «*Она говорила: Вот не будешь слушаться мамочку, мамочка умрет, а папа женится на злой мачехе, а она тебя, дурочку, бить будет и голодом морить*» («Бэбиблюз»).

Детство — это время, когда человеку отказывают в «субъективности» (время запрета на субъективность). Так, в одной из сцен Аня рассказывает о том, как мама в детстве покупала ей мороженое, всегда спрашивая «какое мороженое будешь?»:

Ну знала же, что я ванильное люблю. Нет, какое. Ну ладно, ванильное. Так ведь все равно покупала шоколадное. Типа, оно же вкуснее! Кому вкуснее? («Бэбиблюз»).

Именно ощущением собственной незначительности, без-субъектности — ситуацией своеобразного «присутствия-отсутствия» в мире — объемлетя в пьесе и болезненный детский опыт, и нынешний

⁴ Текст пьесы цитируется по: Тупкина Ю. Бэбиблюз // Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/t/tupikina_yuliya (дата обращения: 10.10.2014). При цитировании сохранены авторские пунктуация и орфография.

опыт молодых матерей, которые, как упоминает одна из героинь, стали «невидимками» для собственных мужей и для всех окружающих.

Характерно, что в пьесе и для самих героинь, сосредоточенных на личных проблемах, их чада оказываются в некоторой степени невидимыми (незамечаемыми). Так, в первой сцене, Аня, слыша детский плач, «*запихивает в рот полплитки шоколада и остается на месте. Андрей смотрит в ноутбук*», в шестой сцене «*коляски стоят под деревьями, Алина, Аня и Женя качаются на качелях*», сцена десятая начинается с ремарки: «*Пустынный ресторан Икея. Аня, Алина и Женя в толстых болоньевых штанах и свитерах сидят за столом, пьют чай с пирожными, коляски в стороне*» («Бэбиблюз»).

Таким образом, травмирование оказывается процессом взаимным: израненные мамы эмоционально калечат своих детей, а дети «съедают» значительную часть родительской жизни. Постоянство этого неосознаваемого ни родителями, ни детьми насилия в пьесе «обобщается» красивой метафорой «борьбы дракона с тигром» и в некоторой степени оправдывается, отсылая к вечному спору двух равно необходимых жизненных начал. Однако важно отметить иллюзорный, «маскировочный» характер этой метафоры (тагуировка «дракон и тигр» в пьесе упоминается как попытка прикрыть родовые растяжки — надрывы внутренних слоев — это не лечение, а констатация неспособности справиться с болезнью).

Отношения родителей и детей фиксируют, скорее, разрыв поколений. Традиционная «связывающая» роль ребенка (как представителя нового поколения, готового перенимать опыт родителей) обнаруживается в пьесах современных драматургов только при появлении третьего поколения: родство (душевная теплота, ощущение связанности, совместности) передается в пьесах не от мам к дочкам, а от бабушек к внукам.

В пьесе «Бэбиблюз» непримиримость молодых мам по отношению к собственным родителям исчезает из-за готовности бабушек помогать в воспитании внуков («*Все маме прощу за то, что она Глашку к себе забрала*»), в «Страстях по дивану» семейный скандал стихает, когда звонит «*наша девочка*» («*Обе бросаются к телефону, спотыкаются о сумку, сумка опять падает, телефон замолкает*»).

Эта связь бабушек и внуков в пьесе Тульчинской иронически обыгрывается, когда дочь просит маму испечь коржики — такие, как когда она была маленькая.

1-Я. А давай испечем коржики!

2-Я (*недоуменно*). Коржики?

1-Я. Помнишь, когда я была маленькая, ты пекла мне коржики?

2-Я. Нет, это бабушка пекла тебе коржики. И мне бабушка пекла коржики, когда я была маленькой. А я печь не люблю и не умею.

1-Я (*смеется*). Моя бабушка пекла тебе коржики?

2-Я (*смеется в ответ*). Мне коржики пекла моя бабушка. А тебе коржики пекла твоя бабушка.

1-Я. Ты хочешь сказать, что коржики умеют печь только бабушки?

2-Я. Ты мне заморочила голову. Я печь не умею. Так?

1-Я. Ну...

2-Я. Моя мама тоже ничего такого не пекла, потому что пекла бабушка. Так?

1-Я. Ну...

2-Я. Но когда ты была маленькой, кто-то пек тебе коржики, раз ты это помнишь.

1-Я. Ну...

2-Я. Я не пеку. Это точно. Когда что-то нужно, я покупаю в магазине. Значит, моя мама стала печь, когда стала бабушкой.

Внуки в пьесах — единственный «позитивный» способ связывания поколений. Прочие механизмы объединения двойственны, поскольку одновременно указывают на разрыв. Так, общим для родителей и детей мотивом во всех трех пьесах является мотив счастья, однако состояние счастья, как правило, никогда не описывается, заменяясь или абстрактной констатацией желания счастья («*Когда-нибудь будет счастье*», — говорит Женя в пьесе «Бэбиблюз»), или рассказом о «подсмотренном счастье» (по телевидению или, например, на улице, т. е. в чужой жизни).

В пьесе «Страсти по дивану» все разговоры мам и дочек о счастливой жизни необыкновенно тривиальны, стереотипны, ведутся с апелляцией к заученным в школе фразам («Хочешь быть счастливым — будь им», «Человек рожден для счастья, как птица для полета», «Дети — это такое счастье») или к музыкальным лейтмотивам из старых советских фильмов («Золушка» и «Золотой ключик») — своего рода знакам «коллективной утопии».

Стертость, невыразительность «дискурса» (языка) счастья в пьесах контрастирует с очень подробным и тщательным каталогизированием неприятностей. Ощущение внутреннего беспокойства, неудовлетворенности, страха находит в пьесах самое точное и тонкое языковое выражение, обдумывание собственных депрессивных, болезненных состояний протекает в режиме постоянной корректировки языка («*Жизнь есть жизнь. Надо жить и радоваться ка-*

ждому дню. Да, не смотря ни на что <...> Не смотря ни на что. Ни на что не могу смотреть. А на себя — особенно» («Страсти по дивану»)), сопровождается изготовлением емких негативных формул («Мое тело — это пыточная машинка» («Уроки сердца»)).

Среди многочисленных страхов героинь самый сильный, конечно, — страх смерти. Старость, смерть оказываются и для пожилых, и для молодых общей жизненной мерой. Моменты взаимопонимания возникают в пьесе не по бытовым поводам (здесь — всегда война), объединяются героини, когда осознают собственную и чужую конечность — в опыте не повседневном, а экзистенциальном:

Это уму непостижимо, что мне всего через двадцать лет будет столько лет, сколько моей маме — шестьдесят. Это звучит непостижимо страшно. Приговор. Диагноз. Бедная мама, как она с этим живет? Я, наверное, не смогу. Не доживу со страха. Вот, значит, я стою здесь, посреди комнаты и старею? («Страсти по дивану»)

А теперь у нее гипертония и сахарный диабет. Уже и не спросишь: мама, ну ты че ты такая дурра-то была? Что же ты такая идиотка агрессивная была? Где был твой мозг, мама? Про сердце уж и не спрашиваю. («Бэ-библюз»)

Старение, неизбежность смерти проявляют для героинь «отложенность» настоящей жизни, ее постоянное запаздывание. 40-летние героини Тульчинской и 45-летняя Лариса из пьесы «Уроки сердца» констатируют неуловимость жизни, превращающейся в свою противоположность как-то вдруг, одномоментно («Вдруг оказалось, что мне сорок пять, и что я еду не в контору, а в районную больницу, у меня в сумке банка мочи для анализов, и я благодарю бога, что это не автобус номер пять, потому что у него конечная — онкологический центр» (49) («Уроки сердца»)); стараются поймать тот миг, когда они перестают быть молодыми, выяснить, куда делось время, на что было потрачено:

Господи, сколько же я была молодой? С семнадцати, когда школу закончила, до ... Молодая тридцатипятилетняя женщина — говорят. Молодая тридцатишестилетняя женщина — говорят? Молодая 37-летняя женщина? Нет, так уже не говорят. Значит, я была молодой с семнадцати до тридцати семи лет. Двадцать лет... Куда я их дела? («Страсти по дивану»).

Страх смерти в итоге фактически уравнивается с жизнью, подменяет ее ожиданием старения, болезней, смертей, несчастий и оборачивается боязнью жизни:

Ты уже знаешь, как это: жить и стариться, видеть на лице все новые морщины, а в волосах — все больше седины. ...Ты говоришь, что тебе — страшно. А разве мне не страшно? Ты знаешь, как мне страшно? Я еще не знаю, как болит сердце — и мне страшно, а вдруг это очень больно? А роды? Ты уже рожала, и ты знаешь, как это. А я не знаю — и мне страшно. У тебя есть я. И, хотя мы все время ссоримся, ты знаешь, что я — вполне нормальная, не наркоманка, не пьяница. И школу закончила, и институт, и работа у меня есть нормальная. А у меня никого нет! (*Кричит*). И, может быть, не будет. (*Шепотом*). И это страшно. А если будет? А если будет еще хуже, чем я? А если родится урод? А если умрет от болезни или попадет под машину? («Страсти по дивану»)

Тревога, вызванная пониманием собственной смертности, в пьесе М. Тульчинской как будто материализована в пространственном образе «очень старого, очень большого и очень некрасивого» дивана, на котором, как говорит своей матери самая молодая героиня, «умерли все мои бабушки и на котором ты собираешься умереть мне назло». В «Уроках сердца» страх смерти и связанная с ним боязнь жизни подчиняет себе весь бытовой уклад, превращая дом в бункер: пьеса окольцована сценами, в которых мама и Лариса перебирают многочисленные коробки с подготовленными на случай несчастья (маминой смерти) мукой, мылом, лекарствами и т. д.

Взаимодействие и столкновение в пьесах мотива счастья и мотива страха смерти еще отчетливее обозначает ситуацию поколенческого разрыва и в какой-то мере объясняет его причины. Как показывают драматурги, у старшего поколения нет «позитивного опыта самореализации» (Б. Дубин), счастье для них — мечта, «ловушка утопии». Имеющийся же у родителей негативный опыт старения, неудовлетворенности — это «опыт самой жизни» — то, что не требует передачи, потому что неизбежно для каждого. Таким образом, жизненный багаж, накопленный родителями, для детей или мучителен (и оборачивается постоянно повторяющимся неотрефлексированным коммуникативным насилием, подавлением и агрессией — как в пьесах Васьковской и Тупикиной), или неприменим — как в пьесе М. Тульчинской «Страсти по дивану», где бесполезность опыта старших подчеркивается выразительной деталью — найденной советской сберегательной книжкой, на которой лежит «половина жигулей». Характерно, что дочь не только не верит, что были времена, когда доллар стоил 60 копеек, но и не понимает, что значит «откладывать

на черный день» (это черный вторник? банковский кризис?).

Ситуацию поколенческого разрыва драматургии, между тем, решают по-разному.

Финал пьесы Ю. Тупикиной вводит образ состоявшейся семьи (Алина и Паша) и выдержан в светлой лирической тональности, в то время как в пьесах И. Васьковской и М. Тульчинской проблема связи поколений решается более драматично.

Диалог Ларисы с матерью в последней сцене «Уроков сердца» восстанавливает уже привычные отношения подавления и покорности, окончательно обращая читателя к модели жизни-бомбоубежища, которую мать и дочь создают теперь совместными усилиями:

МАТЬ: ... Возьми самую верхнюю коробку и листочек с ручкой (*Лариса берёт, смотрит на мать*). Что смотришь? Проверяешь и отмечаешь. Если таблетки, проверяешь срок годности. Если истёк — таблетки в ведро. (*Лариса не двигается*). Что?

ЛАРИСА: Ничего, мамочка.

Работают (56).

В финале пьесы М. Тульчинской эмоциональная взаимозависимость родителей и детей и, в то же время, их трагическая неспособность к взаимопониманию овнешняется через сценическое пространство (героини существуют как будто в зазеркалье: говорят друг с другом, но не слышат и не видят собеседника) и символическую деталь — тот самый старый диван, который каждое поколение порывается, но

не может выбросить: «*Диван, на котором сидят женщины медленно-медленно отрывается от пола и поднимается вверх. Все выше и выше, выше и выше, выше и выше, выше и выше*». Объединение героинь возможно, если следовать логике драматурга, в каком-то ином, далеком от обычной жизни пространстве мечты, знаком которой становится звучащая в финале песня из кинофильма «Золотой ключик», действительность же фиксирует парадоксальность отношений между поколениями — когда порознь плохо, но и вместе нельзя.

ЛИТЕРАТУРА

Васьковская И. Уроки сердца // Концлагеристы: Книга пьес молодых уральских авторов — Екатеринбург, 2012.

Дубин Б. Поколение: смысл и границы понятия // Отцы и дети: Поколенческий анализ современной России. — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — С. 61–79.

Литовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». — М.: Новое литературное обозрение, 2012.

Тульчинская М. Страсти по дивану // Режим доступа: www.protagonist.ru/v/1/file/tul%60chinskaya.doc (дата обращения: 10.10.2014).

Тупикина Ю. Бэбиблюз // Режим доступа: http://theatre-library.ru/authors/t/tupikina_yuliya (дата обращения: 10.10.2014).

ДАнные об авторе

Багдасарян Ольга Юрьевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Адрес: 620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

Эл. почта: obagdasar@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

Olga Yurievna Bagdasaryan is a Candidate of Philology, Docent of the Department of Literature and Methods of Teaching of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).