

**Т.В. Рейнберг**

Ульяновский государственный технический университет,  
432027 г. Ульяновск, Российская Федерация

## Акустика художественного пространства Геннадия Айги

В статье характеризуются некоторые особенности акустического представления художественного пространства (природного, морального и т.п.) в поэзии Геннадия Айги. Автор заостряет внимание на образах тишины природы, не-акустического (метафорического) пения как актуализации пространства и предмета в нем в контексте образов божественного. Приводится анализ крика и тишины, определяющих моральный топос, а также специфики художественного выражения пространства посредством синестетической метафоры, которая служит реализации акустического образа.

**Ключевые слова:** Геннадий Айги, художественное пространство, акустика пространства, тишина и молчание в поэзии Г. Айги, семантика пения в поэзии, семантика крика в поэзии, синестетическая метафора

Для ЦИТИРОВАНИЯ: Рейнберг Т.В. Акустика художественного пространства Геннадия Айги // Рема. Rhema. 2022. № 2. С. 21–31. DOI: 10.31862/2500-2953-2022-2-21-31



DOI: 10.31862/2500-2953-2022-2-21-31

**T.V. Reinberg**Ulyanovsk State Technical University,  
Ulyanovsk, 432027, Russian Federation

## Acoustics of the artistic space of Gennady Aygi

The article deals with some features of the acoustic representation of literary space (the space of nature, mortality, etc.) in Gennady Aygi's poetry. The author focuses on the images of silence of nature, non-acoustic (metaphorical) singing as an actualization of space and an object in it in the context of divine images. The article analyzes scream and silence that define the mortality topos and the artistic expression of space through a synaesthetic metaphor that implements an acoustic image.

**Key words:** Gennady Aygi, literary space, acoustics of space, silence, singing, scream, synaesthetic metaphor

FOR CITATION: Reinberg T.V. Acoustics of the artistic space of Gennady Aygi. *Rhema*. 2022. No. 2. Pp. 21–31. (In Rus.) DOI: 10.31862/2500-2953-2022-2-21-31

Многие исследователи творчества русско-чувашского поэта Геннадия Айги (1934–2006) сходятся во мнении, что одним из эстетических концептов его русскоязычной поэзии является тишина (молчание). Как отмечает М. Айзенберг, «Лучшие вещи Айги – это какой-то голос бессловесности. Голос пространства – голос немой протяженности» [Айзенберг, 2009, с. 10].

Однако художественное пространство поэта не только «немая протяженность», с которой чаще всего отождествляют образ заснеженного поля, это также пространство музыки (пения), шума леса и т.п. (Кроме того, отметим, что о музыке в его стихотворениях немало говорится в рамках анализа музыкальных образов и их смысла, построения и звучания стиха, стиховых пауз, графики и т.д.: «Страницу текста Айги всегда ощущал как полотно, придавая большое значение графическому решению стихотворения, а богатейшая пунктуация поэта сродни

нотной записи (что отмечали и Л. Робель, и Дж. Янчек)» [Новиков, 2001, с. 13–14], см., также, например, [Соколова, 2008; Грауз, 2018 и др.] Данная статья является продолжением исследований художественного пространства Геннадия Айги [Кудрякова, 2019; Кудрякова, Дырдин, 2019; Кудрякова, 2020 и др.] и предлагает более детальное рассмотрение его поэтического топоса, реализующегося в контексте того или иного звукового образа, который способен качественно определять пространство.

Акустический образ тишины (о которой было уже сказано), обозначаемый также словами «молчание», «безмолвие» и т.п., как правило, сопутствует образу природных пространств: *Что называла – то было молчаньем: / солнце, дубрава, польнь* («Маленькая татарская песня», 1958) и др. (о тишине как атрибуте природных пространств см. также у С. Валентайн [Valentine, 2007, р. 678]). Это естественная, никем не нарушаемая основополагающая тишина – «гармоничное состояние мира, независимое от его стороннего восприятия (в том числе поэтического)» [Новиков, 1998, с. 34], она образует собой специфичный топос (здесь: топос-молчание), становится его определяющей характеристикой.

Поэт выбирает то или иное словесное выражение тишины неслучайно. Например, «молчание» – это не просто эквивалент слову *тишина*, это, по Айги, «тишина с “содержанием”, – нашим» (об этом же писал Дж. Янчек, говоря о том, что «молчание» – намеренное «удержание звука» [цит. по: Valentine, 2007, р. 676], предполагающее невысказанное, кроющееся в потенции как мысль) или «не-нашим», божественным, «опространствливающим» божественное: «Молчание – как “Место Бога” (место наивысшей Творческой Силы)» [Айги, 2009, с. 150, 164], это «молитвенный диалог с Творцом и мирозданием» [Новиков, 1998, с. 34]. Оно подразумевает наличие молчащего и должно рассматриваться как акустический образ пространства с «нашим» содержанием, отражающим субъективное переживание созерцающего. При этом природная идиллия зачастую обуславливается невмешательством образов антропогенного: *и тих и незаметен / светлы и широки* [о снегах (заснеженном пространстве)] («Снег в саду», 1965) и др. Бессобытийная тишина природных пространств может выступать контрастом к событийному «шуму» человеческого мира, дополняя и усиливая выражение лирического:

*О, как тихи снега,  
словно их выровняли  
крылья вчерашнего демона.*  
(«Смерть», 1960)

Это стихотворение было написано поэтом на смерть матери, воспринятую им глубоко трагично. Образ снегов, погребших под собой землю, становится символом смерти, трагедии утраты близкого человека. Сопрягаясь с полем человеческих переживаний, пространство обретает новые смыслы («наше» содержание), которые ранее крылись в его потенции: так, заснеженное пространство в ракурсе образов смерти выступает уже как безмолвный топос неживой природы, умирания, а не как место тишины и гармонии.

Место «молчания Бога» с «не-нашим» содержанием подлежит двойной трактовке: оно может пониматься как с точки зрения богооставленности, так и с позиции присутствия Его благодати – со времен первотворения, «праязыкового состояния, предощущения созидания языка», «мига рождения слова из молчания» [Постовалова, 2016, с. 102]:

*и будто мы  
в природе  
чувствовали:  
молчащего там – Бога – место явное! –  
и узнаем  
где это было  
лишь после как покинул Он...*

(«Розы: покинутость», 1970)

Художественная теософия Айги развивается в контексте образа созерцающего субъекта, пантеистически осмысляющего пространство с позиции божественного присутствия, подлежащего, как правило, трактовке в позитивном ключе, или отсутствия, подразумевающего субъективное переживание экзистенции.

Природный топос божественного присутствия у Айги, однако, может быть представлен не только молчанием, но и «высшим голосом», высшим пением:

*что за места в лесу? поет их – Бог  
и слышать надо – о уже пора! –  
их не во времени  
а в высшем голосе*

(«И снова – лес», 1969);

*поет боярышника место:  
поет извечно-младший Голос:  
тот голос что как Бог ведет:  
«я»-голоса объединяя! –  
собором из поющих мест в лесу  
все божество поет!*

(«И вновь: боярышник», 1971)

Под пением здесь следует понимать не его акустическую реализацию, пусть даже в метафорическом плане, а актуализацию божественного творения – природного топоса, «извечно-младшего Голоса» по отношению к «Голосу высшему» – т.е. Ему тождественному. Места природы как места проявления божественного творения не могут, по Айги, просто быть, они «поются» Богом и «поют» сами, и пение это, как и слово, «иоанническое» (см. «Иоанническое слово» у Айги [Айги, 1998]), творящее – их самих – пение.

Важно, что «неакустическое» пение, звучание незвучащего – вообще характерный признак для многих из природных топосов поэта. Если реальные звуки у Айги – это шум деревьев, пение птиц в лесу: *рядом шумят и мелькают / (каштаны и розы)* («Улыбка (выражая “любимый”»), 1983);

*где-то в дубраве  
из звуков  
качели как будто сияющие  
<...>  
птица: не зная: напутствующая*  
(«Угасание августа», 1982)

и др., то среди примеров звучания незвучащего – растение как самостоятельный топос: *рябина-возглас* («Рябина-возглас», 1966); пространство как таковое: *о поля склон – непрерывное пение! – / геометрическое* («И: склоны поля», 1971) и т.п. В этом же ключе следует рассматривать одновременную передачу звука (пения) и тишины: *боярышник – при пении молчащий / как бог молчащий – за звучащим Словом* («Снова: места в лесу», 1969); *тихие места – опоры наивысшей силы пения* («Без названия», 1964) и др. При этом звучание и пение не выражаются акустически, наделение не-звуком (чаще всего не-пением) выступает особого рода метафорой, актуализирующей предмет, о чем уже было сказано, утверждающей его в пространстве и утверждающей само пространство. Основанием для метафоризации, вероятно, можно считать лирическое (возьмем глубже – экзистенциальное) переживание бытия природного объекта (топоса), которое тождественно лирическому переживанию пения. Причем метафоричен у Айги может быть не только звуковой образ, но и само пространство: *Лес-Мирозданье с единственной птицей: / с криком-душой* («На тему Божидаара», 1965);

*в страдании-чаще  
и шевельсь:  
и долгое слышу  
«le dieu a été»:  
кьеркегорово.*  
(«Заря: шиповник в цвету», 1969)

Так художественно создается особое, надмирное пространство, соотносящееся с реальными топосами (лес, чаща и т.п.) и выражающееся метафорическим звучанием. Добавим, что явление «слышимости неслышимого» у Айги отметил В.И. Новиков: «Вновь и вновь поэт ведет нескончаемую беседу с полем, лесом, соснами, цветами – возвращаясь к тому, о чем речь шла вчера, и находя новые оттенки, делая новый шаг в глубину бытия. Этот диалог невозможно услышать только ушами, для многих он существует лишь как тишина» [Новиков, 1998, с. 30].

Как легко можно заметить, пение в стихотворениях Айги занимает особое место. Эпиграфом к «Двадцати восьми вариациям на темы чувашских и удмуртских народных песен» (книга «Поклон пению», 1999–2000) поэт выбирает отрывок из очерков и рассказов Н. Гарина-Михайловского («В суতোлке провинциальной жизни», 1886–1896): *И, заколдованный песней, я видел теперь то, что скрыто от смертных*. В нем раскрывается одно из возможных содержаний образа пения у Айги – это сакрализующее пение, выводящее за границы самих вещей и пространства, обнажающее суть вещей, и вероятно, как уже обозначалось, не пение (в привычном понимании этого слова) вовсе. О.В. Соколова пишет: «Айги возвращается к музыке даже не как к способу выражения дословесной субъективности, <...> знаков скрытого от человека, но предполагаемого, наличествующего смысла» [Соколова, 2008, с. 134]. Пение не постигается рационально, как и образ характеризующего им пространства. Оно задает новую акустическую реальность топоса, его акустическую гиперболизацию: пространство не только выступает само по себе, транслируя себя, но и проявляет зачастую несвойственные ему акустические свойства (пение), усиливающих его актуализацию за счет расширения смыслового поля, которое обуславливается синтезом пространственного значения со значением звуковым.

Не-пение у Айги, не выражаясь акустически, возможно, выступает смысловым тождеством образу тишины. Кроме того, поэт нередко приглашает громкость звуков за счет отдаления объекта звучания, это голос за пределами какого-либо из пространств – «там»: *а издали – будто бы пение церкви* («Казимир Малевич», 1962); *и городская даль / где музыка пустыня стены музыка* («Январь: с кутежа», 1964) и др. Отдаление звука может рассматриваться как стремление к тишине «здесь», как желание обособить место присутствия субъекта от внешнего шума, нарушающего гармонию тишины, а иногда насильно вторгающуюся – издали – криком: *Далекий крик ужаса – по возможности «беспредельного»* («Стихотворение-пьеса (вещь для сцены)», 1967).

В стихотворениях Айги гармония тишины или звучания природных топосов нередко прерывается человеческим криком или сменяется

тишиной мест смерти, под которыми понимается место неволи, насилия, убийства – камера, подвал, тюрьма и т.п. Мортальный топос как проявление антропогенного служит отражением кровавой истории XX в. и занимает одно из центральных мест в художественном пространстве поэта [Кудрякова, Дырдин, 2019]. Тишина и молчание мортальных топосов страны (в основном России) приобретает иное качество, отличное от естественности тишины заснеженных полей или природных пространств, это вынужденное, насильственное молчание [см. Valentine, 2007, p. 675–678, 691]:

*здесь – место молчанью  
<...>  
каждый скрепляя  
свеченье живое  
вторично в страданье  
(та же  
и здесь  
тишина)*

(«О да: родина», 1975)

и др., а также тишина смерти, приходящая на смену человеческому крику:

*а путь совершаемый криком известен:  
в истоке теряет себя человек  
опустошаясь в себе постепенно  
и сливаясь уже с тишиной.*

(«Конец», 1956)

Человеческое тело в поэтическом фокусе выступает как специфический топос, становится акустически выраженным местом насилия, ранения, боли и страха – **КРИК-ЧЕЛОВЕК** («Ветка вербы в окне (памяти Константина Богатырева)», 1976) или, соответственно, телесным топосом смерти – человек-тишина. Так нарушается гармония тишины и пения природных пространств. Весьма показательна в данном случае трактовка акустической метафоры «Частушка-Человечество»: *проснись – визжит Частушка-Человечество* (см. стихотворение «Сон-пение», 1984), сменяющая собой «похороненное» пение, которое, как выражение прекрасного, как неотъемлемая часть природных мест (*пенье-поле*), является для Айги только сном, небытием, оно подвергается гниению – *пение-гниенье* – и перестает быть. На смену «иоанническому», божественному пению – относящаяся к низкому жанру режущая слух частушка, которую можно истолковывать в качестве символа реальности, символа человечества, утратившего духовность,

разум: *хоронит пение тот «гордый» разум / (еще и сам себя не разумеющий)*). Поэт критически осмысляет историческое время – время человеческих трагедий, художественно обнажая суть своего отношения к действительности.

Еще одна особенность поэтического образа Айги – синтез акустического и визуального: звука (тишины) и света, звука и цвета, формы, представляющих художественный топос (природный, телесный и т.п.):

*а свет глаз – словно песнь  
на лице беспределен и неограничен)  
тишина и сияние сына...*

(«И: роза-дитя», 1974)

или

*ал и широк  
шиповник – и это  
ей – будто слышно.*

(«Уршуля и шиповник», 1983)

Синестетическое отражение визуального и акустического есть знак целостного восприятия действительности субъектом творчества, его индивидуального эстетического и психологического переживания. Образ шиповника, который слышен в цвете, – не что иное как визуально-акустическое утверждение образа природного топоса: это одновременно видимый и «визуально слышимый» объект поэтического фокуса, воспринимаемый максимально подробно и целостно, становящийся особым местом концентрации поэтического внимания. То же самое можно сказать о тождестве света глаз и песни или одновременном выражении тишины и сияния телесного топоса. В некоторых случаях оказывается очевидной семантическая связь между звуком и цветом: *а начали мы / с Белизны-Тишины!...*, которая как знак мирной чистоты оппозитивна в приведенном стихотворении акустическому и визуальному «шуму» моральных пространств, мест страха (см. «И: тени праздника», 1974). Общим является семантика отсутствия: белизна есть отсутствие иного цвета, а тишина – звука. Единство оптических и акустических образов отмечалось и ранее: «в его творчестве так часто встречается звук (а) – знак присутствия плача и света одновременно» [Ермакова, 2004, с. 25] или «В синкретическом видении Айги молчание может “белеть”» [Постовалова, 2016, с. 101]. Таким образом, синтетизм текста поэта выражается не только на уровне знакового представления (включение в вербальный письменный текст геометрических фигур, музыкальной



партитуры и т. д.), когда «план выражения знака приобретает дополнительные функции» [Соколова, 2007, с. 10], но и на уровне образов.

Как и в случае проявления объектом нехарактерных ему акустических свойств, можно сказать, что за счет синестетической метафоры осуществляется усиление актуализации художественного образа. Основанием для соположения явлений, скорее всего, выступает сходство их эстетического воздействия. Здесь же будет уместным привести классическую цитату из стихотворения «Соответствия» Ш. Бодлера: *Перекликаются звук, запах, форма, цвет, / Глубокий, темный смысл обретшие в слянье* (перевод В. Левика) [Бодлер, 1985, с. 30], который, несомненно, оказал влияние на художественный стиль и образы поэта из Чувашии (см., например, [Ермакова и др., 2019]). Синестезийные образы, как правило, определяют конкретный топос и, вероятно, служат отражением «поиска соответствий», характерных для символизма, и «установки на синестезийность поэтической образности и ассоциативность поэтического мышления художника», изначально проявившей себя в русском авангарде [Сахно, 2008, с. 79], в русле которого складывался поэтический феномен Айги.

Развитие акустического образа художественного пространства Геннадия Айги имеет свою логику. Основой являются априорная, первородная тишина и гармония природного топоса, которые поэт противопоставляет топосам человеческого мира, способным быть акустически представленными звуками ужаса в мортальных пространствах или сменяющей их тишиной смерти. Семантика тишины зависит от ее трактовки наблюдающим лирическим субъектом. Это может быть, например, тишина, «обособленная» от дополнительных смыслов в результате беспристрастного созерцания природы: *и тих и незаметен / светлы и широки* («Снег в саду», 1965), а может быть тишина с «нашим», психологически обусловленным содержанием, привнесенным из мира человеческих переживаний, мира событий. Природный топос, будучи, согласно библейскому мифу о происхождении сущего, божественным творением, являет собой Бога – в «иоанническом» молчании или пении, понятия которых существуют в контексте божественного в качестве метафоры, раскрывающейся как торжество бытия. Само пространство, выраженное пением, подвергается метафоризации, универсализации, преодолевая собственные границы. Синтез визуального и акустического при реализации образа художественного пространства служит усилению его актуализации. Следует сделать вывод, что художественное пространство Геннадия Айги с точки зрения его акустической организации весьма неоднородно и во многом определяется семантикой и структурой звуковых образов.

## Библиографический список / References

Айги, 1998 – Айги Г. Речь при получении Международной македонской премии «Золотой венец» // Литературное обозрение. 1998. № 5–6. С. 20. [Aigi G. Speech for the International Macedonian Golden Crown Award. *Literaturnoe obozrenie*. 1998. No. 5–6. P. 20. (In Rus.)]

Айги, 2009 – Айги Г. Поэзия-как-Молчание // Айги Г. Собр. соч.: В 7 т. М., 2009. Т. 6. С. 147–165. [Aygi G. Poetry-as-Silence. *Aygi G. Sobranie sochineniy*. In 7 vol. Moscow, 2009. Vol. 6. Pp. 147–165. (In Rus.)]

Айзенберг, 2009 – Айзенберг М. За особые заслуги // Айги Г. Собр. соч.: В 7 т. М., 2009. Т. 3. С. 9–11. [Aizenberg M. For special merits. *Aigi G. Sobranie sochineniy*. In 7 vol. Moscow, 2009. Vol. 3. Pp. 9–11. (In Rus.)]

Бодлер, 1965 – Бодлер Ш. Лирика. М., 1965. [Baudlaire C. *Lirika* [Lyrics]. Moscow, 1965.]

Грауз, 2018 – Грауз Т. О неподцензурной музыке в поэзии Геннадия Айги // Интерпоэзия. 2018. № 3. URL: <https://interpoezia.org/content/o-nepodcenzurnoj-muzyke-v-poezii-gennadiya-ajgi/> (дата обращения: 23.06.2020). [Grauz T. About uncensored music in Gennady Aygi's poetry. *Interpoeziya*. 2018. No. 3. URL: <https://interpoezia.org/content/o-nepodcenzurnoj-muzyke-v-poezii-gennadiya-ajgi/> (In Rus.)]

Ермакова, 2004 – Ермакова Г.А. Эстетические основы художественного мира Г.Н. Айги: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Чебоксары, 2004. [Ermakova G.A. *Esteticheskie osnovy khudozhestvennogo mira G.N. Aigi* [The aesthetic foundation of Gennady Aygi's literary world]. Dr. Hab. theses. Cheboksary, 2004.]

Ермакова и др., 2019 – Ермакова Г.А., Якимова Н.И., Савирова М.П. Размышления о стиле Г.Н. Айги и Ш. Бодлера // Ашмаринские чтения. Сборник материалов XI Международной научно-практической конференции. Чебоксары, 2019. С. 93–96. [Ermakova G.A., Yakimova N.I., Savirova M.P. Reflections on the style of G.N. Aygi and C. Baudelaire. *Ashmarinskie chteniya*. Cheboksary, 2019. Pp. 93–96. (In Rus.)]

Кудрякова, 2019 – Кудрякова Т.В. Художественное пространство мира в поэзии Геннадия Айги // Вестник Чувашского государственного педагогического университета имени И.Я. Яковлева. 2019. № 5 (105). С. 63–68. [Kudryakova T.V. Literary space of the world in Gennady Aygi's poetry. *I. Yakovlev Chuvash State Pedagogical University Bulletin*. 2019. No. 5 (105). Pp. 63–68. (In Rus.)]

Кудрякова, 2020 – Кудрякова Т. Физическое представление пространства в поэзии Геннадия Айги // Филология и культура. Philology and Culture. 2020. № 4 (62). С. 102–111. [Kudryakova T. Physical representation of space in Gennady Aygi's poetry. *Philology and Culture*. 2020. No. 4 (62). Pp. 102–111. (In Rus.)]

Кудрякова, Дырдин, 2019 – Кудрякова Т.В., Дырдин А.А. Мортальная топология страны и мира в поэзии Геннадия Айги // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2019. № 3 (87). С. 18–21. [Kudryakova T.V., Dyrdin A.A. Mortal topology of country and world in Gennady Aygi's poetry. *Vestnik Ulyanovskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta*. 2019. No. 3 (87). Pp. 18–21. (In Rus.)]

Новиков, 2001 – Новиков В.И. Больше чем поэт. Мир Геннадия Айги // Айги Г. Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи. СПб., 2001. С. 5–14. [Novikov V. More than a poet. The world of Gennady Aygi. *Aigi G.*

*Razgovor na rasstoyanii: Stati, esse, besedy, stikhi.* St. Petersburg, 2001. Pp. 5–14. (In Rus.)]

Новиков, 1998 – Новиков В.И. Поэзия 100 процентов // Литературное обозрение. 1998. № 5–6. С. 29–34. [Novikov V. 100 percent poetry. *Literaturnoe obozrenie*. 1998. No. 5–6. Pp. 29–34. (In Rus.)]

Постовалова, 2016 – Постовалова В.И. Слово и молчание в художественном мире Г. Айги (опыт теолингвистического осмысления) // *Russian Literature*. 2016. Vol. 79–80. Pp. 99–110. [Postovalova V.I. Word and silence in G. Aygi's artistic vision: A theolinguistic inquiry. *Russian Literature*. Vol. 79–80. 2016. Pp. 99–110. (In Rus.)]

Сахно, 2008 – Сахно И.М. Синестезийный эксперимент в русском авангарде 1910–1920-х годов // Дом Бурганова. Пространство культуры. М., 2008. С. 76–89. [Sakhno I.M. A synaesthetic experiment in the Russian avant-garde of the 1910–1920s. *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury*. Moscow, 2008. Pp. 76–89. (In Rus.)]

Соколова, 2007 – Соколова О.В. Неоавангардная поэзия Г. Айги и В. Сосноры: эстетическое самоопределение и поэтика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. [Sokolova O.V. Neoavangardnaya poeziya G. Aygi i V. Sosnory: esteticheskoe samoopredelenie i poetika [Neo-avant-garde poetry of G. Aygi and V. Sosnora: The aesthetic self-determination and poetics]. PhD theses. Tomsk, 2007.]

Соколова, 2008 – Соколова О.В. Авангардная партитура онтологического мифа: Геннадий Айги и Алексей Айги // *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*. Томск, 2008. Вып. 9. С. 129–156. [Sokolova O.V. Avant-garde music score of an ontological myth: Gennady Aygi and Aleksei Aygi. *Russkaya literatura v XX veke: imena, problemy, kulturnyi dialog*. Tomsk, 2008. Vol. 9. Pp. 129–156. (In Rus.)]

Valentine, 2007 – Valentine S. Music, silence, and spirituality in the poetry of Gennady Aigi. *The Slavic and East European Journal*. 2007. Vol. 51. No. 4. Pp. 675–692.

Статья поступила в редакцию 01.03.2022

The article was received on 01.03.2022

## Об авторе /About the author

**Рейнберг Татьяна Витальевна** – аспирант кафедры «Русский язык как иностранный» Международного института, Ульяновский государственный технический университет

**Tatiana V. Reinberg** – postgraduate student at the Department “Russian as a foreign language” of the International Institute, Ulyanovsk State Technical University, Ulyanovsk, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0610-871X>

E-mail: [tatiusw@mail.ru](mailto:tatiusw@mail.ru)