

К.М. Харланова (Москва, Россия)

Семантика образов вымышленных существ в произведениях Х. Кортасара

Аннотация: Статья посвящена анализу семантики образов вымышленных существ в произведениях аргентинского писателя Хулио Кортасара. Упомянутые в текстах мифологические существа, вымершие животные, существа, созданные воображением самого Кортасара, становятся проводниками в чудесную реальность, внезапно открывающуюся перед героями; зачастую их образы являются художественным инструментом для создания более полного портрета изображаемого явления или заключают в себе элемент творческой саморефлексии. Писатель продолжает бестиарную традицию, возродившуюся в Латинской Америке в XX веке. При создании своих образов он обращается к различным мифам и легендам – как Нового Света, так и общеевропейским, – тем самым включая свой бестиарий в контекст мировой культуры, но при этом «играет» с ними, трансформирует их и делает частью уникального авторского «кода». Расшифровка этого «кода» намечает новые пути для исследования особенностей художественной прозы писателя.

Ключевые слова: Хулио Кортасар, вымышленные животные, бестиарий, миф, фантастика, образ, символ

K.M. Kharlanova (Moscow, Russia)

The Semantics of Fictional Animal Images in the Prose of Julio Cortázar

Abstract: The article is devoted to the analysis of the fictional animal images' semantics in the works of Julio Cortázar. Mythological creatures, extinct animals and the ones created by the writer's imagination can be reader's guides to the reality of fantasy as well as means of a more complex character portraying or elements of the author's self-reflection. Cortázar follows a bestiary tradition revived in Latin America in the 20th century; while creating his images he refers to different myths and legends of the New World or of European origin, thus making his bestiary a part of the context of the world culture; in the same time he transforms them and includes in his own artistic code. Its decoding opens new perspective for study of the prose of Julio Cortázar.

Key words: Julio Cortázar, fictional animals, a bestiary, a myth, fantasy, an image, a symbol

А. Кофман в книге «Америка несбывшихся чудес» повествует о постепенном открывании европейцами Нового Света, об ожидании чудес (золотых городов и царства амазонок, земель с источниками вечной молодости, населенных драконами, единорогами, грифонами, сиренами, кинокефалами), которые не сбылись¹. Утрата стереотипов о чудесности Нового Света, однако, в некоторой мере, компенсировалась существованием легенд, а в XX столетии настоящим подарком от латиноамериканских писателей – появлением самых разнообразных бестиариев Хорхе Луиса Борхеса, Хермана Арсиньегаса, Хуана Хосе Арреолы, Гильермо Самперио, Аугусто Монтерросо, Альваро Юнке, Хулио Кортасара, Гудиньо Киффера и других писателей. И хотя авторы ставили перед собой разные задачи, разрешилось «томление» тысячелетия: чудеса в виде необыкновенных существ, химер явились, сбылись опосредованно – через ткань литературного текста, но что они принесли, о чем заставляли мечтать, сожалеть, размышлять накануне нового тысячелетия?

«Бестиарием» называет свой первый сборник рассказов Хулио Кортасар, тем самым определяя значимость в его прозе бестиарных образов. Бесконечно разнообразные, населившие каждое произведение аргентинского писателя, они и составили уникальный художественный бестиарий. Э. Парада, представившая в своих исследованиях типологию латиноамериканских художественных бестиариев, характеризует кортасаровский как фантастический. Фантастичность эта обусловлена особой природой описываемых или просто упоминаемых Кортасаром животных, перестающих (в отличие от животных, упомянутых в бестиариях Борхеса и Арреолы) быть объектом наблюдения, «картинкой» с прилегающей энциклопедической статьей. Получая право на собственную жизнь в художественном пространстве кортасаровских текстов, животные становятся «ужасающими формами загадки,рывающимися в наши жизни и разрушающими их»². Более чем двумстам анималистическим образам писатель выдает своеобразную «путевку в жизнь», наделяя их необыкновенными чертами, снабжая составленными в соответствии с культурологическими традициями «подорожными», однако за поведение их в свободном пространстве смыслов «не ручается», и каждое существо вступает в предлагаемую писателем игру с правом на собственный решающий ход.

Очевидно, выбор фигур в этой игре диктуется авторским замыслом – так, множеством варьирующихся смыслов, образы котов, мух, муравьев, улиток, черепах появляются в десятках произведений, между тем лань, клест, кит упоминаются крайне редко. Иногда конкретизация вида Кортасару не требуется – актуализируется обобщенное понятие (птица, насекомое, зверь, рыба и т. д.). Иногда известного многообразия видов писателю недостаточно – в игру вступают вымышленные существа, причем не только те, которые оставили след в других бестиариях, но и созданные исключительно авторским воображением.

Вымышленные существа – наиболее зримый переход в чудесное. Это и «общее место», позволяющее воспринимать образы Кортасара в контексте мировой культуры, и уникальные «коды», раскрывающие новые пути для исследования особенностей художественной прозы аргентинского писателя.

У большинства из этих вымышленных существ есть уже своя история, берущая начало в мифологии или легендах о невиданных землях. Они возникают в прозе Кортасара подобно картинкам, подсвечивая происходящее новыми смыслами.

¹ Кофман А.Ф. Америка несбывшихся чудес. М.: Профобразование, 2001. 352 с.

² López Parada E. La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1993. P. 29.

Зачастую, не претендуя на участие, они остаются «на полях» в роли миниатюр. Так, к примеру, возникают и исчезают в романе *Rayuela* (1963 г.) образы аргуса, валькирии, василиска, кинокефала, ламии, эмпуса, саламандры, в *Libro de Manuel* (1973 г.) – гиппокентавра, инкуба, в *El examen* (1986 г.) – орестовых фурий. Они необходимы не как самостоятельные, а как смысловые оболочки для емких метафор, портретных деталей. Упоминание о них каждый раз создает ощущение «качающейся» реальности, иллюзии провала в другое измерение, смены состояний. Так, образ валькирии возникает единственный раз, вызывается из памяти героя криком Маги, сопровождающим падение зонтика на дно поросшего травой оврага. Эта ироничная ассоциация вполне оправдана «героической» судьбой зонтика, доставшегося Маге уже изрядно потрепанным. Найдя его на площади Согласия порванным, Мага еще некоторое время пользовалась им, а потом, когда он полностью пришел в негодность, герои решили принести зонт со славной судьбой в жертву оврагу. Однако крик валькирии здесь символизирует не только плач над погибшим «воином». Кортасар протягивает звуковую метафору сквозь цепь событий, образов: крик Маги / звук захлопнутого мокрого зонтика ← звук захлопнутого зонтика / разрушенная оглушительная тишина ← разрушенной тишине предшествует оглушительная, которая копится в каждой женщине, напоминающей Магу («¿Encontraría a la Maga?»)³. Так образ валькирии словно «назревает» вместе с дождевой тучей, а потом рассеивается в тексте и продолжает «нависать» над происходящим, несмотря на попытки героев убедить себя в обратном: «Terminado. Se acabó. Oh Maga, y no estábamos contentos»⁴. Итак, упоминаемые «мимоходом» мифологические существа часто оказываются в прозе Кортасара своеобразными маркерами провалов, выпадения из реальности.

В ряде случаев обращение к этим образам обусловлено, очевидно, поиском необходимого художественного средства, создающего штрих к портрету или изображаемому явлению (как тысяча аргусовых глаз, которыми наделяет любовь *Rayuela*), или зловонная многоголовая гидра в рассказе *Manuscrito hallado en un bolsillo* (1974 г.), с которой сравнивается станция Монпарнас-Бьенвеню). Представляют интерес образы мифологических существ, становящиеся центральными: Минотавр в *Los reyes* (1949 г.), менады в одноименной новелле (1956 г.) или гидра в *Lucas, sus luchas con la hidra* (1979 г.). Они именно становятся таковыми, постепенно раскрываясь около тех, кто заявлен как главный изначально. Освещенность их усиливается в процессе борьбы, по мере того как они одерживают победу: цельный образ гидры с семью улыбающимися головами, со ртами, полными зубов, видит в зеркале Лукас, осознавший бессмысленность сшибания голов гидры; до мельчайших складочек на лицах видны менады, взявшие верх над Маэстро в неравной схватке. Минотавр в своем лабиринте погружен в тайну мрака, но реплики о нем Миноса, Ариадны, Тесея, а потом и диалог с Тесеем постепенно освещают его. Наконец, смерть, принимаемая им добровольно, видится Минотавру полным выходом из мрака («Se me va entre los dedos llena de pequeños soles movientes»)⁵ и означает не физическую, но нравственную победу над властолюбивыми царями. Во всех этих случаях мифологические существа есть воплощение темной стороны души, непознанных внутренних глубин, названия которым в вещном мире нет, и борьба с ними обречена на неудачу.

³ Cortázar J. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963. P. 15.

⁴ Cortázar J. *Rayuela*. P. 16.

⁵ Cortázar J. *Los reyes*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. P. 68.

Особую роль в текстах аргентинского писателя играют образы вымерших животных. Давность существования переводит их в разряд фантастических, мифических. Упоминания о глиптодонте, диплодоке, плезиозавре, птеродактиле – чаще всего в сравнениях – призваны подчеркнуть с определенной долей иронии мудрость, силу, несвойственные современным людям: Талита восхищается мудростью Тревелера и силой Оливейры: «“Son realmente dos gliptodontes”, pensaba enternecida»⁶, Патрисио и Гомес смотрят на Эредиа как на глиптодонта, когда он блистает своей начитанностью (*Libro de Manuel*); мощь чего-либо: в *Divertimento* (1986 г.) Хорхе сравнивает вой паровоза с криком самки плезиозавра, которой ставят клизму; древность – птеродактилями представляются печатные машинки героям *La escuela de noche* (1982 г.). Кроме того, в *Libro de Manuel* упоминание о диплодоке намекает на масштабы фальсификации информации: как по одной косточке диплодока восстанавливается весь скелет вымершего гиганта, так «Турандот», которую не успел закончить Пуччини, дописывается Альфано по оставленным композитором указаниям, так газеты пестрят сообщениями, сфабрикованными из ложных сведений. «Воскрешение» каждого образа происходит в пределах привычной реальности, внося ноты авторской иронии, способствуя смене угла зрения, побуждая к отказу от восприятия на основе стереотипов.

Особый же интерес представляют существа, созданные воображением самого писателя. Иногда они могут прикрепляться к действительности, т. е. иметь общие черты с реально существующими животными. Так произошло, например, с казуаром в рассказе *Retrato del casoar* (1962 г.). Птица с таким названием действительно существует, Кортасар сообщает своему персонажу максимальное сходство с оригиналом («Imagínese un avestruz com una cubretetera de cuerno en la cabeza») и одновременно переводит восприятие образа в сюрреалистический пласт: «...una bicicleta aplastada entre dos autos y que se amontona en sí misma»⁷. Это пребывание между реальным и фантастическим уровнями возникает в результате визуального контакта: птица отражает взгляд, обращенный на нее. Казуар напряжен и неподвижен: «... como si nos estuviera inventando, como si gracias a un terrible esfuerzo nos sacara de la nada que es el mundo de los casoares y nos pusiera delante de él, en el acto inexplicable de estarlo contemplando»⁸. Подчиненность этому взгляду подобна состоянию транса, и именно в этом состоянии рассказчик открывает внебытийный пласт: он видит гибель птицы под огнем, точнее, ее перерождение в драгоценный камень. Сгорая, казуар вспыхивает голубым, красным и прозрачным огнем изумруда (именно в эти цвета окрашены участки кожи на голове и шее казуара). Финал микроновеллы тоже выводит восприятие как минимум в два русла: с одной стороны, «драгоценным камнем» можно считать новую ипостась физического существования (казуар откладывает зеленые яйца) – в пользу этого предположения эпитет «новорожденный драгоценный камень» и определение изумруда как камня надежды и тени; с другой стороны, надежда и тень – настроения, сопровождавшие мистический процесс созерцания внезапно открывшегося портала в чудесное, позволившего воспринимать даже неприятные и отталкивающие предметы действительности в ином свете. Сам выбор именно казуара для создания художественного портрета может быть определен попыткой заглянуть в себя (слова Cortázar и casoar переплетаются на звуковом уровне), рассказчик свидетельствует об идентичном поведении – своем и птицы –

⁶ Cortázar J. Rayuela. P. 286

⁷ Cortázar J. Historias de cronopios y de famas. Barcelona: EDHASA, 1970. P. 90.

⁸ Ibid.

во время двойного или даже единого созерцания, ассоциируемого с зеркальным отражением. Сочетая в себе черты реальные и фантастические, образ казуара может символизировать попытку постичь силы, возможности, скрывающиеся внутри, в тени, рассмотреть лики, о существовании которых можно только подозревать до тех пор, пока они не освещаются потоком отраженной энергии.

Удивительны манкуспии, становящиеся центральными образами в *Cefalea* (1951 г.). «Вместе с Иренео (Иренео Фернандо Крус, преподаватель античной литературы, с которым писатель сдружился в Мендосе. – К.Х.) Кортасар придумал нарицательное имя «манкуспия» как синоним чего-то неумеренного, невоздержанного, из ряда вон выходящего, примененное им <...> для обозначения вымышленных им неведомых животных», – отмечает Мигель Эрраес⁹. Однако Луис Гонсалес Гарсия предполагает, что само слово «манкуспия» заимствовано из галисийского языка и является сращением двух слов: *manos* и *escupir*. Одно из значений – растирать руки, пытаюсь согреться от холода¹⁰. Именно в этом значении употребил его Крус, общаясь с Кортасаром, а уже писатель придал ему совершенно иной смысл. Животные со столь странным названием внешне неопределенные: упоминается наличие у них клюва, ушей, лап, шерсти. Это млекопитающие. Однако гибридов, отличающихся набором подобных признаков, в природе не существует. Избегая детальных описаний, Кортасар намеренно создает смутный образ, прорисовывая его черты штрихами, и не разъясняет читателю, какую ценность представляют собой манкуспии (ведь герои, выращивающие их, руководствуются финансовым интересом), почему все жители окрестных деревень стараются держаться подальше от героев и их фермы. Единственная попытка коммуникации описана в эпизоде посещения полицейскими фермы: «Los policías miran los corrales, uno se tapa la nariz con el pañuelo, hace como que tose. Decimos pronto lo que quieren, firmamos, y se van casi corriendo»¹¹. Повествование содержит цепь эпизодов, в которых поступательно развиваются две взаимосвязанные темы – состояние выращиваемых манкуспий и состояние героев: от внешне благополучной ситуации (с отлаженным распорядком дня) на ферме и беспокоящими время от времени героев признаками цефалеи до полного хаоса и гибели животных на ферме и постоянной, взявшей верх над чувствами и разумом героев цефалеи. Обе темы развиваются волнообразно и интерферируют. Плотность их взаимодействия обусловлена «вживлением» «кода» манкуспий в действительность героев, и постепенно любое проявление цефалеи становится соотнесенным с манкуспиями: приступы боли заставляют героев чувствовать себя шершавыми столбами, по которым взбираются манкуспии, вой животных и топот их лап становятся навязчивой идеей, мешающей отдыхать. Даже умирая, манкуспии своим воем сокрушают сознание героев. Не конкретизируя внешнего вида животных, но четко прописывая симптомы разных видов цефалеи, одолевающей героев, писатель дает понять, что манкуспии и есть символическое выражение внутренних страхов, болезней, маний – они у каждого своеобразны. Весь ежедневный ритуал ухаживания за животными – процесс выращивания маний, попытка умиловить рвущиеся наружу темные мысли, желания. Манкуспии – хитрые твари, в обращении с ними

⁹ *Herráez M.* Julio Cortázar: Una biografía revisada. Barcelona: Alrevés, S.L., 2012. 352 p. (ru.scribd.com/read/307883010/Julio-Cortazar-una-biografia-revisada).

¹⁰ *González García L.* Cortázar y la formación de palabras. A propósito de las mancuspías // *Estudios de Lingüística Galega*. 2018. № 10. P. 73–85 (www.usc.es/revistas/index.php/elg/article/view/4357/5653).

¹¹ *Cortázar J.* Cuentos completos. 1. Madrid: Alfaguara, 1995. P. 140.

требующие пунктуальности и кропотливости. Попытки обуздать необъяснимые порывы требуют не меньшего напряжения. Победа манкуспий в финале новеллы очевидна: они погибают только вместе с теми, кто их создал и «вырастил».

Фантастические антропоморфные существа – селениты, фаросцы, хронопы – плоды творческого мышления писателя, созданы с глубокой симпатией как своеобразная попытка художественного конструирования существ с высшим разумом и «переполненным сердцем». Селениты и фаросцы, придуманные в начале 1940-х гг., в период жизни писателя в Чивилкое, свидетельствуют о стремлении вырваться за пределы тесного круга обыденности. Как во многих ранних произведениях Кортасара, в рассказах *Breve curso de Oceanografía* и *De la simetría interplanetaria* (1994 г.) резонирует тема «другого берега», другого мира, не скованного, в отличие от Аргентины, условиями жесткого политического режима. Запредельность поисков такого берега простирается в этих рассказах до Луны, неведомого Фароса. Однако и сюда проникает влияние Земли, и здесь царят такие же, как на Земле, законы. В *Breve curso de Oceanografía* Кортасар изображает идеальное существо – селенита. Оно похоже на земного дельфина («... una raza celeste, de fusiforme contextura, de hábitos bondadosos y corazón siempre rebosado»¹²). Именно определение «небесная раса» позволяет отнести селенитов к представителям высшей расы, следовательно – высшего разума. Селениты гибнут, потому что лунный поток, в котором протекала их жизнь, устремился на Землю, привлеченный силой ее притяжения. Лунные моря высохли, жизнь на Луне умерла. Попытка наделить фантастический Фарос статусом высокоцивилизированной планеты тоже обречена на неудачу: оказавшийся среди фаросцев («Los farenses son lo que aquí denominaríamos insectos; tienen altísimas patas de araña (suponiendo una araba verde, con pelos rígidos y excrecencias brillantes de donde nace un sonido continuado, semejante al de una flauta»¹³), герой надеется, что здесь, на этой планете, жители смогли оставить позади свои низменные чувства, научиться руководствоваться только высшими идеями. Он испытывает стыд оттого, что только на Земле могла быть Голгофа, величайшее унижение рода человеческого. Однако к финалу торжественного приема проповедующего ересиарха герой убеждается в том, что земные принципы уместны и здесь: фаросский пророк, в котором герой угадывает черты Иисуса, странствующего между планетами, гибнет – во время пиршества он был отравлен.

Селениты и фаросцы, своим происхождением обязанные аргентинскому писателю, становятся символом несбыточной мечты о победе разума (пусть и инопланетного) над социальными и духовными противоречиями, в которых увязло современное человечество.

В конце 1950-х гг. Кортасар создает целую серию миниатюрных текстов, героями которых становятся вымышленные существа – хронопы, фамы и надейки (*Historias de cronopios y de famas*, 1962 г.). Самыми светлыми и добрыми чертами наделены уже не инопланетные жители, а хронопы, обитающие в среде, приближенной к действительности. Хроноп для самого писателя и всех, знакомых с его творчеством, становится определением человека, открытого миру, щедрого, чудаковатого, живущего в соответствии со своими нравственными принципами и убеждениями. Именно так называл Кортасар близких друзей и тех, кто вызывал у него глубокое уважение. Сам автор категорически отрицал возможность разделения всех людей на хронопов, фамов и надеек и, по его словам, не мог объяснить, откуда явились эти существа: «Я внезапно почувствовал, что существуют очень

¹² Cortazar J. Cuentos completos. 1. P. 99.

¹³ Cortazar J. Cuentos completos. 1. P. 91.

неопределенные особи земного шара, которые виделись мне зелеными, очень комичными, забавными и дружелюбными, которые бродили тут и там, и их имя было – хронопы»¹⁴. Он называет их зелеными и влажными микробами, зелеными насекомыми, никогда не описывая в текстах их внешний вид. Неизменной остается только цветовая характеристика. Мигель Эрраес в книге, посвященной жизни и творчеству писателя, вспоминает о «блаженном» городе Чивилкоя. Узнав о его существовании, Кортасар не мог не познакомиться с ним и даже включил рассказ о нем в сборник *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967 г.) (но впоследствии изъяс). Очевидно, встреча произвела на писателя сильное впечатление. «Сумасшедший» Франсиско Музитани настолько любил зеленый цвет, что покрасил в него свой дом, шил зеленую одежду для себя и своей семьи и ездил по городку на зеленом велосипеде¹⁵. Возможно, осмысление странного образа жизни этого человека (существенно отличавшегося от общепринятого) было импульсом для создания впоследствии целого мира уникальных существ зеленого цвета. Однако симпатию вызывает не столько цвет, размер, сколько философия хронопов. Каждая история приоткрывает мир непосредственности, не замутненный рационализмом, и свидетельствует о бесконечном множестве возможностей духовной самореализации в привычной действительности, где любой шаг диктуется нормами ханжеской морали. Возможно, крохотный размер – необходимая особенность, позволяющая просачиваться в иные уровни мировосприятия.

Фаросцы, селениты, хронопы – уникальный творческий эксперимент Хулио Кортасара, выставившего светлые силы на борьбу с рутинной, конформизмом, безразличием, ведущими к духовной гибели.

Характерно, что создание образов фантастических существ относится к раннему периоду творчества писателя (все они созданы до кульминационного романа *Rayuela*), упоминания о мифических животных постоянны, однако оригинальные образы, «выросшие» на почве культурной эрудированности писателя, тоже появляются в основном в 1940–1960-х гг. Это время, когда уникальные бестиарные образы необходимы были автору для привлечения внимания читателя к чудесной стороне вещей. Так сам он говорил об этом: «В своих первых книгах я предпочитал вкраплять фантастическое в сугубо реалистический контекст <...>, а теперь я стремлюсь скорее раскрыть повседневную реальность внутри часто фантастических обстоятельств. Очевидно, я немного дистанцировался от единорога, чтобы завязать более тесную дружбу с конем, но эта смена акцентов не предполагает ни отказа от чего-либо, ни одностороннего выбора»¹⁶. Отказ от единорога и дружба с конем – это переход на иной уровень описания фантастического, предполагающий, что для погружения в фантастическое уже не требуются образы необыкновенных существ, все их черты «делегированы» вполне привычным для нашего воображения животным, знакомство с которыми необходимо предчувствовать – всегда – в зоне чудесного.

¹⁶ Кортасар Х. «Сюрреализм – это просто большая открытость миру»: Интервью Х. Кортасара М. Варгасу Льюсе // Вопросы литературы. 2005. № 5. С. 285–286.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

Кортасар Х. «Сюрреализм – это просто большая открытость миру»: Интервью Х. Кортасара М. Варгасу Льюсе // Вопросы литературы. 2005. № 5. С. 283–287 / Cortazar J. “Surrealism is Just a Great Openness to the World”: Interview with H. Cortazar to M. Vargas Llosa. *Voprosy Literaturny*. 2005. No 5, pp. 283–287.

Кофман А.Ф. Америка несбывшихся чудес. М.: Профобразование, 2001. 352 с. / Kofman A.F. (2001) *America of Unrealized Miracles*. Moscow. Profobrazovanie Publ. 352 p.

Cortazar J. (1995) *Cuentos completos*. 1. Madrid. Alfaguara. 606 p.

Cortázar J. (1970) *Historias de cronopios y de famas*. Barcelona. EDHASA. 133 p.

Cortázar J. (1970) *Los reyes*. Buenos Aires/ Sudamericana. 75 p.

Cortázar J. (1963) *Rayuela*. Buenos Aires. Sudamericana. 635 p.

González García L. Cortázar y la formación de palabras. A propósito de las manuscipias. *Estudos de Lingüística Galega*. 2018. No 10, pp. 73–85 (www.usc.es/revistas/index.php/elg/article/view/4357/5653).

Herráez M. (2012) *Julio Cortázar: Una biografía revisada*. Barcelona. Alrevés, S.L. 352 p. (ru.scribd.com/read/307883010/Julio-Cortazar-una-biografia-revisada).

López Parada E. (1993) *La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. 538 p.

Entrevista completa a Julio Cortázar. Programa “A fondo”. Radiotelevisión Española Presenta. [Video file 02.02.08]. *YouTube*, 11.02.2014 (www.youtube.com/watch?v=_FDRIPMKHQg).

Сведения об авторе:

Ксения Михайловна Харланова,
магистрант
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Kseniia M. Kharlanova,
Postgraduate Student
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
kharlanova4@gmail.com