

ФИЛОЛОГИЯ. ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ МИРА

PHILOLOGY. LITERATURE OF THE PEOPLES OF THE WORLD

Научная статья

УДК 82.091

Филологические науки

<https://doi.org/10.26907/2658-3321.2025.8.1.57-67>

МУЗЫКА КАК ПРИЮТ И КАК НЕИСТОВАЯ СИЛА В РОМАНЕ ПАСКАЛЯ КИНЬЯРА «ВИЛЛА АМАЛИЯ»

А.С. Кондакова¹, В.Д. Алташина²

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

¹Arina_kondakova@bk.ru, <https://orcid.org/0009-0000-5429-249X>

²v.altashina@spbu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8134-3923>

Аннотация. Тема музыки и образ музыканта пронизывают большую часть романного творчества Паскаля Киньяра, современного французского писателя. Цель данной статьи – детально проанализировать образный ряд, связанный с музыкой и образом музыканта в романе Паскаля Киньяра «Вилла Амалия». Музыкальный экфрасис – то есть описание музыки средствами литературы – анализируется сквозь призму философско-эстетических воззрений самого писателя. В ходе работы были выявлены конкретные образы, эксплицирующие тему музыки в романе. Образный ряд предстает амбивалентным: с одной стороны, музыка в романе ассоциируется с приютом, с другой стороны, она связана с губительной и разрушительной силой. Образный ряд, связанный с музыкой, можно поделить на две группы: к первой группе условно отнесем образ детства, лавра, эмбриона, виллы на острове – то есть всё то, что эксплицирует тему приюта, убежища, утешения. Ко второй группе образов относятся гроза, молния – они раскрывают представления Киньяра о музыке как о губительной и разрушительной силе. Помимо этого, в ходе работы выявляется первоисточник связанного с темой музыки образа приюта: психоаналитические идеи о травме рождения. Главная героиня непрестанно чувствует желание вернуться в материнское лоно, и даже плавание героини в море соотносится с нахождением в околоплодных водах. Тема музыки напрямую связана с мотивом утешения.

Ключевые слова: Киньяр; французская литература; музыкальный экфрасис; интермедиальность; современная проза

Для цитирования: Кондакова А.С., Алташина В.Д. Музыка как приют и как неистовая сила в романе Паскаля Киньяра «Вилла Амалия». *Казанский лингвистический журнал*. 2025;8(1): 57–67. <https://doi.org/10.26907/2658-3321.2025.8.1.57-67>

Original article

Philology studies

<https://doi.org/10.26907/2658-3321.2025.8.1.57-67>

MUSIC AS A SHELTER AND AS A VIOLENT FORCE IN PASCAL QUIGNARD'S NOVEL “VILLA AMALIA”

А.С. Кондакова¹, В.Д. Алташина²

Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

¹Arina_kondakova@bk.ru, <https://orcid.org/0009-0000-5429-249X>

²v.altashina@spbu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8134-3923>

Abstract. The theme of music and the image of a musician permeate most of the novels of Pascal Quignard, a modern French writer. The purpose of this article is to analyze in detail the imagery associated with music and the image of a musician in Pascal Quignard's novel «Villa Amalia». Musical ekphrasis – that is, the description of music by means of literature – is analyzed

through the prism of the philosophical and aesthetic views of the writer himself. In the course of the work, specific images were identified that explicate the theme of music in the novel. The imagery appears ambivalent: on the one hand, music in the novel is associated with shelter, on the other hand, it is associated with a destructive and devastating force. The imagery associated with music can be divided into two groups: the first group includes the image of childhood, laurel, embryo, villa on an island – that is, everything that explices the theme of shelter, refuge, consolation. The second group of images includes a thunderstorm, lightning – they reveal Quignard's ideas about music as a destructive and devastating force. In addition, the work reveals the primary source of the image of the shelter associated with the theme of music: psychoanalytic ideas about the trauma of birth. The main character constantly feels the desire to return to the mother's womb, and even the heroine's swimming in the sea is associated with being in amniotic fluid. The theme of music is directly related to the motif of consolation.

Keywords: Quignard; French literature; musical ecphrasis; intermediality modern prose

For citation: Kondakova A.S., Altashina V.D. Music as a Shelter and as a Violent Force in Pascal Quignard's Novel "Villa Amalia". *Kazan Linguistic Journal*. 2025;8(1): 57–67. (In Russ.). <https://doi.org/10.26907/2658-3321.2025.8.1.57-67>

В романе Киньяра «Все утра мира» (1991) пьеса главного героя, господина де Сент-Коломба, так и не утешившегося после смерти своей жены, называется «Приют горестных сожалений». Высший смысл музыки вербализован в финале данного романа — музыка нужна, «чтобы те, кто навеки утратил речь, могли омочить губы» [1, с. 101]. Итак, музыка призвана утешать — как умерших, так и живых: на страницах романов Киньяра многократно видим французский глагол *consoler* — 'утешать'. Философская экспликация слова «*consoler*» приведена в эссе «Ненависть к музыке»: Киньяр видит необъяснимую связь между ужасом и музыкой; он повествует о жизни заключённого в темницу неоплатоника Аниция Манлия Торквата Северина Боэция, разлученного со своей супругой и написавшего труд «*De consolatione philosophiae*». Киньяр, анализируя данную философскую работу, утверждает, что не было ничего для *philosophia* важнее, чем утешение души [2, с. 64] (здесь и далее переводы цитат Паскаля Киньяра представлены авторством И.Я.Волевич). Узника обезглавили, однако перед смертью ему грезилась супруга. И мы видим, как происходит некое мерцание смыслов, когда Киньяр сопрягает в одном семантическом ряду слова «консерватория» и «консолатория» [2, с. 64].

В данной работе будет проанализирован образный ряд, связанный с музыкой и образом музыканта (главной героини – Анны Хидден), в более позднем романе Киньяра – «Вилла Амалия» (2006). Мысль о музыке как утешении воплотилась и в нём — причём, сразу на нескольких уровнях. По сюжету романа Анна Хидден, музыкант, композитор, решает резко оборвать связи со всем миром – прежним домом, работой в студии, почти со всеми знакомыми. Формальным поводом тому стала измена супруга, однако жажда одиночества была в героине с самого рождения. Даже выбор автором фамилии героини предстаёт очень символичным – “hidden” (англ. 'спрятанный'). Помимо этого, героиня меняет и имя, как бы скрываясь за псевдонимом Анна, ведь настоящее имя героини, данное ей при рождении, – Элиана. В этом также прослеживается семантика укрытия. Более того, в имени Элиана словно бы «скрыто» имя Анна.

Жажда одиночества Анны нашла отражение и в характере прослушиваемой ею музыки. Так, на протяжении долгого периода в своей жизни Анна слушала музыку Генри Перселла – к музыкальной композиции "O solitude" («О, одиночество») на слова английской поэтессы XVII века Кэтрин Филипс. Тема одиночества, пронизывающая элегию и музыкальную композицию, становится неотъемлемой частью внутреннего мира Анны: она непрестанно напевает данную мелодию, возвращаясь и возвращаясь к рефрену “Oh, how I, // O, solitude adore!” [3, с. 73], и даже шагает в ритме напеваемой мелодии. Данный эпизод примечателен тем, что Киньяр создает интертекстуальную ссылку – ссылку не просто литературную, а интермедиальную, к музыкальному произведению. На актуальность изучения поликодовых произведений в современном мире указывают А.С. Фёдорова и Е.Г. Воскресенская [4, с. 94].

При создании же собственной музыки Анна также практически не ориентировалась на других людей – так что следует утверждать, что уединение было присуще не только внешнему пространству вокруг Анны, но и пространству внутри ее души: так, создав то или иное музыкальное творение, Анна не доверяла ни критикам, ни музыковедам, не читала биографии других композиторов,

переписки, некрологи [3, с. 74]. Более того – не только общение с людьми, по мнению Анны, уводило творимую музыку от главного, но даже сам музыкальный инструмент во многом препятствовал и мешал выражению сути: «Даже человеческий голос, в качестве инструмента для исполнения арий, лишает музыку смысла, уводит от неё» [3, с. 165]. Анна, таким образом, искала почти абсолютного отшельничества. Она сознательно отказывается от любого посредничества в отношении музыки, даже от посредника в виде музыкального инструмента – музыка для нее истинно создается только усилиями собственного тела и духа: «Музыка образуется во мне без помощи инструмента, <...> она звучит в замкнутой пустоте рта, во всем пространстве верхней половины тела» [3, с. 165].

Подобные слова Анны Хидден во многом согласуются с взглядами Гегеля относительно музыкального искусства. Гегель говорит о том, что архитектура является низшим видом искусства, а поэзия и музыка – высшим: это связано с тем, что музыка – искусство нематериальное, невещественное, соответственно, музыка, оперирующая своей специфической системой образов, лучше всего отражает субъективные переживания человека [5, с. 238].

Для того, чтобы творить музыку, героиня продает свое имущество и приобретает виллу на острове Искья. Мы видим, что Киньяр во многом уподобляет жизнь Анны Хидден жизни австрийского композитора Франца Йозефа Гайдна: он проводит свою жизнь и сочиняет музыку, уединившись в большом доме в Гумпендорфе. Анна также не раз называет виллу «своим приютом, своим Гумпендорфом» [3, с. 21]. Анна стала затворницей, ведущей жизнь «в окружении трех своих фортепиано, *под защитой* трех своих фортепиано» [3, с. 18].

Однако поиск Анной приюта, поиск одиночества более глубинный, нежели просто уединение в собственной вилле. Приют предстает пространством душевным и духовным. Как пишет Даниэла Григореску, «после ухода из супружеского дома Анна Хидден втягивается в своего рода призрачное возвращение в детство» (перевод наш – А.К.) [6, с. 183]. Действительно, жизнь Анны становится вечным возвращением в детство, в чем конкретно это проявляется,

скажем далее. На наш взгляд, истоком данного желания Анны является травма рождения, лежащая в основе творчества: об этом рассуждает Отто Ранк – учёный полагает, что суть травмы рождения – это изгнание ребенка из утробы матери. В основе творчества – желание индивида вернуться в материнское лоно [7, с. 34]. Так, например, встречаясь с Жоржем Роленже спустя много лет, она просит у него тартинок с бретонским маслом (оба персонажа провели свое детство в Бретани).

Итак, встреча Анны с Жоржем Роленже является показательной: Жорж – одноклассник Анны с начальной школы; важным является то, что у них было общее детство в маленьком бретонском городе. Все их общение – это бесконечное лелеяние общих ранних лет жизни, жажда возвращения к этим истокам, бег от смерти: ведь детство – это противоположность смерти, антоним ей, нечто бесконечно далекое от нее. В древности время, по представлениям, было циклическим, соответственно, при таком взорении на время смерть отрицалась. При этом образ детства следует понимать не только в буквальном смысле – как ранний этап человеческой жизни – но и в эпохальном: как детство самого человечества, цивилизации. Это проявляется в том, что Анна практически не сочиняла музыку заново – она создавала импровизации на тему старинных санскритских мелодий, объясняя это так: «Вот и я, в свою очередь, люблю дарить людям давно забытое» [3, с. 164]. Сама Анна сравнивает себя с пчелами, которые сначала строят восковые соты, а затем, до самой смерти, добывают мёд: «Я тоже превратилась в добытчицу мёда» [3, с. 164]. Итак, героиня Анны Хидден любила возвращать слушателей в детство цивилизации посредством своей музыки. Помимо этого, она говорила, что импровизации всегда были прибежищем и для неё самой [3, с. 57], (что тоже соотносится с приютом). В какой-то степени можно также утверждать, что музыка была пространством общения Анны с её предшественниками из прошлого. Она отказывалась от общения с людьми в настоящем, но с композиторами прошлого у неё была тесная связь: иногда она играла Крауса в той же манере, в какой, по её представлению, сам Краус играл

Глюка, играла Шоберта, как Моцарт играл Шоберта [3, с. 163]. Музыка, таким образом, становится способной преодолевать границы между разными временами, становится приютом, в котором Анна обретает единство с другими.

Общение Анны и Жоржа тоже становится своеобразным приютом для неё. Немаловажно, что болезнь Жоржа не позволяет ему быть полноценным мужчиной, поэтому и любовь их носит особый характер: они любили друг друга как «двоих шестилетних детей» [3, с. 71]. Чувства Жоржа и Анны – это совместное спасение от экзистенциального ужаса жизни, от неминуемой смерти: «Любить – значит спасать от смерти» [3, с. 71], ведь их «бросили в этом гиблом, жутком мире почти одновременно» [3, с. 71]. После продажи Анной прежнего ее дома они разговаривают с Жоржем, он детально вспоминает их школьные годы и говорит Анне: «И тогда мы останемся в нашем детстве <...>» [3, с. 29].

Обратимся к другому символическому в романе образу – образу лавра. Так, наблюдение Анной за сценой измены супруга соотносится с болезненным человеческим рождением: она смотрит на общение Томаса с другой женщиной в Шуази-ле-Руа, уткнувшись лицом в листву лавра. Образ лавра повторяется многократно, а именно то, что лавр мешал ей видеть происходящее. «Нижние ветви лавра заслоняли ей обзор. А она непременно хотела как следует разглядеть лицо той женщины» [3, с. 8]. Анне было сложно разглядеть что-то сквозь листву лавра, в темноте [3, с. 8].

Лавр (как символ творчества, неизменный атрибут поэта) становится, таким образом, единственным укрытием Анны от боли и ужаса увиденного, защитной стеной, своеобразным материнским чревом, защитой от бесконечного движения в сторону смерти. Лавр, по античным повериям, спасал от удара молнии (так, например, римский император Тибериус во время раскатов грома надевал лавровый венок) [8, с. 223].

Итак, мы видим, что лавр в романе выполняет функцию укрытия, соотносимого с материнским лоном. Гай Розолато считает, что материнский голос, «первая модель слухового удовольствия», лежит в основе явлений, возникаю-

щих при прослушивании музыки. Пещера (как утроба матери, укрытие) является архетипическим воплощением «первоначальной атмосферы, которую можно назвать звуковой матрицей, шуршащим домом» [9, с. 22], поэтому даже вилла, где живет Анна, расположена в скале за стеной листвы.

Симптоматично, что и вилла Амалия, ассоциирующаяся у Анны почти что с материнским укрытием, – «надежно укрытая в скале», вилла находится у подножия горы [3, с. 37]. Помимо этого, дом был укрыт «зеленой кроной зонтичной сосны». Потребность Анны в этом доме, её особая любовь к нему – это следствие её нужды в материнском лоне. «Достаточно было защитить свое тело панцирем или стать незрячей. Найти жилище без двери, норку, чтобы затаиться» [3, с. 71].

В эссе «Ненависть к музыке» Киньяр рассуждает о материнской утробе, которая перед рождением отделяет человека от внешнего мира и служит некоей «перегородкой». И даже одежда, по его словам, служит некоей перегородкой, в том смысле, что она скрывает секс от «любопытства других» [2, с. 26].

Другим ключевым символом, выражающим стремление Анны к поиску приюта, становится эмбриональное положение героини. В тексте показано, что позднее, переживая горе и осознавая произошедшую измену, Анна не единожды сворачивается клубком – словно принимает позу эмбриона, предшествующую этому рождению: «свернулась клубочком под простыней, молилась, как бывало в детстве» [3, с. 4], «всё воскресенье проводит, свернувшись клубочком под периной, ничего не ест» [3, с. 5].

Анне также нравилось плавать в море, напоминавшем ей о Бретани, где она выросла. Сцена её плавания в море напоминает нахождение эмбриона в околоплодных водах: «море, голубое или зеленое, скользило по ее плечам, скользило по затылку, скользило между ног, обволакивало своими течениями, увлекало своей мощью» [3, с. 87].

Важную роль в произведении играет героиня Магдалены Радницки, маленькой дочери доктора Леонарда, с которым Анна несколько месяцев живет на

вилле. Магдалена – единственный человек, ради которого Анна готова пожертвовать своим одиночеством. В какой-то степени их судьбы зеркальны: Анну начала тяготеть к музыке в том же возрасте, в котором пребывала Магдалена. И даже спустя годы после того, как Магдалена внезапно гибнет, Анна, запершись в маленькой комнате, сочиняет музыку, когда её вспоминает, и образ девочки явственно предстаёт перед нею [3, с. 163]. Музыка становится пространством, где отрицается смерть.

Как утверждает Титова Н.П., «главная героиня, по замыслу автора, – сорбираательный образ Творца, матери, отшельника, человека, живущего чувствами и эмоциями» [10, с. 212]. Однако, на наш взгляд, в отношении трехлетней Магдалены Радницки у неё преобладают не столько материнские чувства, сколько чувства родственного и духовного единения. Магдалена, впервые послушав исполняемую Анной музыку, испытывает тот же ужас и восторг, что испытывала Анна в детстве, слушая музыку, исполняемую её отцом и его друзьями. Между Анной и маленькой Магдаленой возникает настоящее духовное родство, поэтому после встречи с ней у Анны происходит словно второе рождение.

Однако музыка в романе прочно сопряжена не только с темой приюта и утешения, но и, на другом полюсе, – с неистовой силой сочиняемых произведений. Впервые Анна слышит музыку в детстве, её отец был музыкантом. Будучи ребёнком и услышав музыку, Анна испытала «чувство панического головокружения» [3, с. 102]. Музыка, которую слышала Анна, была всепоглощающей и головокружительной, вместе с тем она ассоциируется с ужасом: «Это походило на приступ ужаса. Когда чудится, будто вы вовлечены в бешеный водоворот эмоций, который грозит гибелью» [3, с. 102]. Чувства Анны Хидден парадоксальны. Она стремится к одиночеству, вся её жизнь представляет собой это стремление; она цитирует Кэтрин Филипс (“Oh, solitude, my sweetest choice”), но одновременно первозданный страх Анны связан с ужасом одиночества – первоначальным страхом отделения от матери, которая с самого детства была холодна к Анне и бесконечно далека от неё душевно. Музыка имеет губитель-

ную силу: «А я искренне считаю, что музыка, в первую очередь, так действует на всех маленьких детей из-за того, что они слышат еще в утробе матери, еще до своего появления на свет, – действует и губит» [3, 103]. Во взрослом возрасте создаваемая Анной музыка была «голосом боли» [3, с. 164].

Одним из существенных образов в романе является гроза. Характер сочиняемой Анной музыки, как и характер ее жизни, сам по себе напоминает грозу: исключительно импровизационный и стихийный. Так, однажды героиню внезапно одолел порыв отправиться в Милан, в дом к своему бывшему учителю, сорвавшего ее в детстве; героиня приезжает к нему и садится за рояль. Мастро не мог понять играемую ею музыку со всей присущей ей стихийностью: «Он ее не понимает. Не понимает, что она играет. Не понимает, что она ему говорит. И, когда рука учителя ложится ей на плечо, она вскакивает и убегает. Ибо жизнь между мужчинами и женщинами – это вечная гроза» [3, с. 73].

Анна бежит от «грома жизни», одновременно ищет его: для обложек своих музыкальных дисков Анна выбирала фото грозовых небес; маленькая Магдалена тоже обожала грозу и считала грозу своим божеством, сама про себя Анна говорила: «Я прямо вся наэлектризована. Как шаровая молния». С грозами «с их внезапными налетами и прочими необъяснимыми сюрпризами» [3, с. 108] ассоциируется музыка Анны – исключительно импровизационная, с резкими и внезапными остановками. Внезапные остановки исполняемой Анной музыки подчас удивляли публику. Но характер ее музыки философичен: так, на острове, во время райского и идиллического пребывания там компании Анны стоит сильная жара, а внезапная смерть Магдалены предстает как гроза – жизнь и смерть сливаются, таким образом, воедино.

Итак, мы проанализировали образно-метафорический ряд, связанный с темой музыки и образом музыканта в романе «Вилла Амалия». Анна выбирает эту виллу для того, чтобы творить на ней музыку. Упомянутая нами психоаналитическая идея Отто Ранка о травме рождения также наложила отпечаток на роман Киньяра – на одном полюсе музыка становится для Анны приютом: ме-

стом одиночества, местом, соотносимым с материнской утробой. Образы, сопряжённые с музыкой-приютом, следующие: лавр, эмбрион, детство. На другом полюсе – гибельный, ужасающий характер музыки: подобно импровизациям с их резкими паузами и остановками, столь же резко герои романа встречаются со смертью и трагическими утратами. Это выражено через образы грозы, молнии.

Список литературы

1. Киньяр П. *Все утра мира*. Санкт-Петербург: Азбука-классика; 2007.
2. Киньяр П. *Ненависть к музыке: короткие трактаты*. Москва: Текст; 2021.
3. Киньяр П. *Вилла Амалия*. Москва: Текст; 2021.
4. Федорова А.С., Воскресенская Е.Г. Источники интертекстуальных включений в поликодовом тексте (на материале кинокомиксов). *Казанский лингвистический журнал*. 2020;2(3):93–104.
5. Гегель Г.В.Ф. *Лекции по эстетике*. Санкт-Петербург: Наука; 2007.
6. Григореску Д. Музыка как предчувствие в некоторых романах Паскаля Киньяра. Париж: Университет Западный Париж. 2015;3(2):183–189. (На фр.яз.)
7. Ранк О. *Травма рождения и её значение для психоанализа*. Москва: Когито-Центр; 2009.
8. Кузищин В.И. *Словарь античности*. Москва: Прогресс; 1989.
9. Розолато Г. *Отношения неизвестных*. Париж: Галлимар; 1989. (На фр.яз.)
10. Титова Н.П. Образ музыканта и музыкальный экфрасис в романе П. Киньяра «Все утра мира». *Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина*. 2017;373:163–171.

References

1. Quignard P. *All the Mornings of the World*. Saint Petersburg: Azbuka-classic; 2007. (In Russ.)
2. Quignard P. *Hatred of Music: Short Treatises*. Moscow: Text; 2021. (In Russ.)
3. Quignard P. *Villa Amalia*. Moscow: Text; 2021. (In Russ.)
4. Fedorova A.S., Voskresenskaya E.G. Sources of Intercontextual Inclusions in a Polycode Text (Based on Film Comics). *Kazan Linguistic Journal*. 2020;2(3):93–104. (In Russ.)
5. Hegel G.V.F. *Lectures on Aesthetics*. Saint Petersburg: Nauka; 2007. (In Russ.)
6. Grigorescu D. Music as a Premonition in Some Novels by Pascal Quignard. Paris: Université Paris Ouest. 2015;3(2):183–189. (In French.)
7. Rank O. *The Trauma of Birth and Its Importance for Psychoanalysis*. Moscow: Cogito-Center; 2009. (In Russ.)
8. Kuzishchin V.I. *Dictionary of Antiquity*. Moscow: Progress; 1989. (In Russ.)
9. Rosolato G. *Relationships of the Unknown*. Paris: Gallimard; 1989. (In French.)
10. Titova N.P. The Image of a Musician and Musical Ekphrasis in P. Quignard's Novel "All the Mornings of the World". *Bulletin of the Ryazan State University named after S.A. Yesenin*. 2017; 373:163–171.

Авторы публикации

Кондакова Арина Сергеевна –
аспирант
Санкт-Петербургский государственный
университет
Санкт-Петербург, Россия
Email: arina_kondakova@bk.ru
<https://orcid.org/0009-0000-5429-249X>

Алташина Вероника Дмитриевна –
профессор кафедры истории зарубежных
литератур
Санкт-Петербургский государственный
университет
Санкт-Петербург, Россия
Email: v.altashina@spbu.ru
<https://orcid.org/0000-0002-8134-3923>

**Раскрытие информации о конфликте
интересов**

Автор заявляет об отсутствии
конфликта интересов.

Информация о статье

Поступила в редакцию: 19.01.2025
Одобрена после рецензирования: 30.01.2025
Принята к публикации: 10.02.2025

Автор прочитал и одобрил окончательный
вариант рукописи.

Информация о рецензировании

«Казанский лингвистический журнал» благодарит анонимного рецензента (рецензентов) за их вклад в рецензирование этой работы.

Authors of the publication

Kondakova Arina Sergeevna –
PhD student
Saint Petersburg state university
Saint Petersburg, Russia
Email: arina_kondakova@bk.ru
<https://orcid.org/0009-0000-5429-249X>

Altashina Veronika Dmitrievna –
Professor of the Department of History of Foreign
Literatures
Saint Petersburg state university
Saint Petersburg, Russia
Email: v.altashina@spbu.ru
<https://orcid.org/0000-0002-8134-3923>

Conflicts of Interest Disclosure

The author declares that there is no conflict of interest.

Article info

Submitted: 19.01.2025
Approved after peer reviewing: 30.01.2025
Accepted for publication: 10.02.2025

The author has read and approved the final
manuscript.

Peer review info

Kazan Linguistic Journal thanks the anonymous reviewer(s) for their contribution to the peer review of this work.