



УДК 7.01

КУЛЬТУРНЫЕ МОДЕЛИ В ПЬЕСЕ «БЛОХА» ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА: КАРНАВАЛИЗАЦИЯ И ПАНТОМИМА

А.В. МАРКОВ¹, О.А. ШТАЙН²

¹ Российский государственный гуманитарный университет, 125993, ГСП-3, Москва, Российская Федерация

² Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 620002, Екатеринбург, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья исследует границы пантомимы и раёшного театра в творчестве Е.Замятина на примере его пьесы «Блоха» по повести «Левша» Н.Лескова. Это – авангардный опыт писателя, объединяющий черты сатирической утопии и райка, но утопия переносится из социальной в речевую область. Речь главного героя утопична, она невозможна, всякий раз заменяется пантомимой. Декораторская программа Б.Кустодиева подразумевала разрушение прежней организации театрального пространства ради сказовой интриги. В работе применён инновационный метод: кроме близкого чтения и реконструкции исторических контекстов в текст включено оригинальное и впервые публикуемое эссе одного из авторов статьи с комментариями другого автора, как исследование наследия жизнестроительного символизма в критическом авангарде Е.Замятина. В эссе лирически изучается личность писателя как участника пантомимы истории, и отдельные образы эпохи приобретают символическую насыщенность, достаточную для интерпретации его художественных достижений в драматургии. Получены оригинальные выводы о превращении сказовой стилизации в своеобразный роман в реальной жизни, в котором и участвуют театры раннего советского времени в лице их организаторов и коллективов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Н.Лесков, Е.Замятин, «Блоха», пантомима, театр авангарда, русский авангард, жизнестроительство, утопия, сатира, перформативность искусства.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов

CULTURAL MODELS IN THE PLAY “FLEA” BY YEVGENY ZAMYATIN: CARNIVALIZATION AND PANTOMIME

A.V. MARKOV¹, O.A. SHTAYN²

¹ Russian State University for the Humanities, 125993, Moscow, Russian Federation

² Ural Federal University, 620002, Yekaterinburg, Russian Federation

ABSTRACT. The paper investigates the boundaries of pantomime and rayok theater in Zamyatin's work on the example of his play “The Flea” based on the story “Levsha” by Nikolay Leskov. This is an avant-garde experience of the writer, combining the features of satirical utopia and rayok, but the utopia is transferred from the social to the verbal realm. The speech of the protagonist is utopian, it is impossible, replaced by pantomime at all times. Boris Kustodiev's decorative program intended the destruction of the previous organization of the theatrical space for the purposes of narrative intrigue. The paper applies an unusual method: in addition to close reading and reconstruction of historical contexts, the paper includes an original essay by one of the authors of the paper, published for the first time, with commentary by another author, as a study of the legacy of life-building symbolism in Zamyatin's critical avant-garde. The essay lyrically explores the writer's identity as a participant in the pantomime of history, and certain images of the age assume a symbolic intensity that suffices for interpreting his art accomplishments in the drama. Original deductions are derived about the transformation of fairy tale stylization into a kind of novel in real life, in which the theaters of the early Soviet time in the person of their organizers and collectives take part.

KEYWORDS: Leskov, Zamyatin, “The Flea”, pantomime, avant-garde theater, Russian avant-garde, life-building, utopia, satire, performativity of art.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Пьеса Евгения Замятина «Блоха» – хорошо исследованное произведение в наследии писателя. В ней несомненны черты авангардного перформанса; более того, любое сотрудничество Е. Замятина с другими участниками постановки, прежде всего, художником-сценографом Борисом Кустодиевым, только усиливало эту перформативность. История работы над пьесой была представлена самим автором в конце 1926 года как текст-капустник [5], с иллюстрациями Б. Кустодиева, вроде бы внутритеатральная шутка в виде печатного издания. Тем самым, перформативность театра и его распространение, захватывающее всё большие пласты послереволюционной социальной реальности, нового планирования, оказывается включена в кодекс регулирования перформативности. Данная автопародия и одновременно шуточная хроника театрального дела с присущей любому капустнику спецификацией традиций разных театров – единственный способ установить границы театрального, отличая театральное от массового действия, например, демонстрации, вообще, от различных перформативов послереволюционной эпохи с их радикальным антиклерикализмом и утверждением новой пролетарской телесности в противовес прежним формам, которые выглядят как гротескные. Хотя эта пародия вроде бы говорит об истории театральных постановок, в ней есть появление могущественного тела солнца, дефлорирующего небо, «Когда солнце утренней кровью оросило небо...» [5, с. 36], то есть телесность побеждает отдельные жесты отдельных театральных школ. Текст Е. Замятина представляет собой интеграцию разных форм театральной телесности, включая пародийно-смеховые истоки театра, внутри отчёта, почти бюрократического дневника. В статье устанавливается, как столкновение двух режимов власти, режима наблюдения и режима пророчества, разрешается в этой пьесе с помощью особой пантомимической телесности главного героя.

В 1927 году вышла брошюра из статей о «Блохе», где кроме фактических мемуаров о работе над сочинением был опубликован исследовательский текст Б. Эйхенбаума «Лесков и литературное народничество» [6, с. 12–15]. Основная мысль знаменитого

филолога состояла в том, что в отличие от народников, которые членили народный быт на некоторые сегменты, в соответствии с нормативными правилами литературного *описания* и систематизации, Н. Лесков ценит бесконечно развёртывающуюся фабулу народного сказа, которая может легко вбирать в себя реальное и фантастическое. Один из «отцов» русского формализма тем самым отнёс Н. Лескова не просто к мастерам сказа, но к тем, кто конструирует сказ как целый мир, как целую реальность, альтернативную той нормированной реальности, которую создаёт литература. Мы не будем говорить о возможном продолжении мысли Б. Эйхенбаума в постструктуралистской, постколониальной и прочей критике нормирующей власти литературы, с тем же противопоставлением режима властного наблюдения (дисциплинарной контролирующей власти, по Фуко) и режима пророчества, вовлекающего в себя и само тело пророка. Обратим внимание только на то, что даже русский композитор и философ Владимир Ильин (1891–1974), стоявший в эмиграции на крайне правых и элитистских позициях, усматривает в творчестве Н. Лескова столкновение двух планов, пророческой Вышней воли как создающей стиль и человеческой греховной косности как требующей стилизации для своего опровержения [6, с. 161], в этом смысле сам не зная того, осуществляя формалистский анализ наследия писателя, только без того строгого аппарата, который был у Б. Эйхенбаума.

В каком-то смысле пьеса «Блоха» Е. Замятина представляла собой *work in progress*, действие, постоянно изменяемое и режиссёром [10], и актёрами, поэтому пародийная кодификация истории этого действия была необходима для утверждения его как части нового театра, для его легитимации внутри больших театральных традиций. Одновременно за возвращение к истокам театра, причём истокам кодифицированным, отвечает введение «халдеев» в качестве одновременно участников действия и повествователей. Халдеи – народное название актёров, фигляров, шутов, а также лакеев, обслуживающего персонала – и здесь столь широкое семантическое поле называния определялось начальной



ситуацией этих персонажей: слуг Навуходоносора в Пещном действе, рождественском спектакле допетровской Руси. Актёры этого действа и зажигали потом на улицах святочные огни [2, с. 129]. В сюжете из библейской книги Даниила, точнее, её апокрифической части, сходились две ключевые темы рождественского благовестия: чудесное вмешательство ангелов, предотвращающих худшее развитие событий, и соответственно, представление всей мировой истории как цепочки таких чудесных корректировок, и столкновение власти земной (контролирующей) и власти небесной (пророческой), при легитимности обеих.

Поэтому действо, которое представлялось прямо в кремлёвском соборе, должно было легитимировать царскую власть: халдеи, то есть слуги, шуты, простецы, представляют действие земной власти и спорят с небесной – шут, как всегда, хочет сравняться с царём. В такой духовной постановке выступают как ряженные, как скоморохи, при этом они чинят допрос отрокам, то есть выступают как трагические *гибристы*, чтобы развязкой стало совпадение воли царя и вышней воли в едином замысле о судьбах человечества. Это действо замечательно тем, что полностью воспроизводит структуру античной трагедии, сохраняя её эффекты и конструктивные черты: ярко вспыхивает горн с углями, с помощью медных пластинок воспроизводятся звуки грома, и из-под сводов как *бог из машины* спускается ангел, специальная кукла, которая как бы оживляется словами церковного канона. В живописной реконструкции Н.Рёриха «Пещное действо» 1905 года, которая была представлена и на премьере музыкальной реконструкции спектакля в 1907-м, этот ангел изображён выразительно светящимся; блеск его не различает между отображениями церковного света и специальными подсветками, что вполне соответствует и эффектности античных театральных зрелищ.

Получается, что шуты-халдеи ведут себя неканонично, тогда как сакральный текст, песнопения церковного канона способны превратить куклу-ангела, как бы окуклившуюся жизнь, футляр *imago*, в действующее лицо: песнопения поддерживают тот режим чудотворения, в котором любой инструмент исполняет высшую волю – звучащий текст в режиме реального времени стирает границу между инструментальностью материальных кукол и изначальной

инструментальностью ангелов. Кукла-куколка, из которой вылупляется *imago*, образ-имидж, и приобретает настоящий полёт. Этот принцип практической имиджологии как развёртывания в пьесе самих условий собеседования со своей эпохой может быть отмечен для многих драматического произведений того времени, например, для переводов У. Шекспира Вадимом Шершеневичем [7].

Русский авангард не мог пройти мимо этого типа действа: лебединой его песнью стали ходящие колесом под канонические песнопения халдеи-шуты, которые появляются в фильме «Иван Грозный» С.Эйзенштейна, знавшего рериховскую картину – хотя режиссёр изменил саму печь, представив её как обобщённый образ города (ориентируясь здесь на иконы с изображением трёх отроков, а не на реконструкцию допетровского театра), а персонажи кувыркаются, как бы разжигая огонь – они своё тело превращают и в пламя, и в инструмент пламени. Сама идея такого шутовства как инструментализованной буффонады вполне реализована в «Мистерии-буфф» В.Маяковского, где на смену «чистым» эксплуататорам приходят «нечистые» пролетарии, но в качестве бога из машины выступают инструменты Земли Обетованной, сами средства производства, освободившиеся от прежней инструментальности, и тем самым уличающие отчуждение труда в буржуазном обществе. Связь уличения, шутовства и лица-маски оказывается устойчивой в том числе в эпоху появления и развития кинематографа [1]. Разоблачив это отчуждение, инструменты в пьесе В.Маяковского и могут выступать как лица, поворачиваться лицом к освобождённому труду и приветствовать его. Структурно «Мистерия-буфф» соответствует мелодраме, а не трагедии; но благодаря постановкам В.Мейерхольда и А.Грановского, представившего пьесу для делегатов III Съезда Коминтерна, авангардный театр стал восприниматься как *work in progress* – редакция для съезда потребовала доработки не только пролога и эпилога, но и некоторых сцен.

В версии Е.Замятина нет инструментализации тела халдеев, есть только переодевание, для исполнения нескольких ролей. В Предисловии он прямо сопоставляет халдеев с масками Комедии дель арте и вписывает в широкий контекст ярмарочной смеховой культуры. Однако именно такое решение и определило две особенности замятинской пьесы,



которые и позволяют говорить о её пантомимичности как конструктивном принципе, а не просто отдельном приёме. Ему соответствует и декораторская программа Б.Кустодиева, в которой город превращался в игрушку для героев, гротескные тела халдеев заслоняли дома как кубики в игре. В ней «церковь едва ли достаёт Платову до пояса, а яблоки на дереве растут величиной с арбуз» [9, с. 47], нет полутонов, но всё раскрашено как детские деревянные игрушки. Вообще, в этих декорациях игрушечные дома, могут, например, соседствовать с рекламой самоваров, стирается граница между игрушками и артефактами эпохи Е.Замятина, вроде рекламных плакатов и открыток, всё это оказывается в детской, в раю Тулы вместо райка.

Первая особенность – наличие техники, которая и поддерживает сказовую интригу. Так, третье действие пьесы, кроме разговоров, включает в себя повторяющуюся сверку часов Химиком-Механиком и Мастером – английскими спутниками Платова, которых играют 1 и 2 Халдей. У Химика-Механика часы на цепочке огромные до гротескности, но именно они оказываются в конце концов украдены. Писатель вписывает этих героев, которые и должны вынести окончательное суждение о Левше, в ярмарочную ситуацию суматохи и краж, при этом гротескные часы пародируют, конечно, саму идею авторитетного общезначимого суждения.

В отличие от текста Н.Лескова, в котором подкованная блоха становится не функциональной, у Е.Замятина блоха всё же действует – Левше удаётся её завести, и она даже играет как музыкальная шкатулка, но внезапно останавливается. Иначе говоря, Левша оказывается человеком не столько речи, сколько пантомимы: он может быть придатком к механизмам, являться как бог из машины для этих устройств. Он не просто подковывает блоху, он превращает её в статую, в памятник русского мастерства, но при этом он может явиться как помощник блохи, как запускающий её мелодию, увлекающую всех (что в капустнике Е.Замятина и спародировано как сверхэротичность Блохи, благодаря присутствию которой в театре население умножается невероятно и живёт даже в шкафах – пародия на быт коммунальных квартир здесь сходится с пародированием литературы как постоянного заселения книжных шкафов) и тем самым спасти репутацию мастеров.

Так у писателя сохраняется столкновение двух властей, что и в Пещном действе: английской технократии, достаточно обличённой самим Е.Замятиным в романе «Мы», на сторону которой и становится Царь, и особой пророческой миссии Левши. Пьяный Левша так и говорит при возвращении:

ЛЕВША (*перестаёт, тычет себя в грудь*).
У меня... может... все печёнки вну... внутри сейчас
полюхают – потому я испортил... А он мне: «Не раз-
решается...» Эх, гуляй! (*Снова – на гармошке.*)
Тула-Тула-Тула-я, Тула родина моя! [3, с. 70]

Левша проклиная себя, что испортил блоху, не сумел найти общий язык с англичанами, и теперь может только их проклинать и вспоминать свою Тулу. Он превращается в героя пантомимы, ярмарочного героя, играющего от отчаяния на гармошке. Но кроме того, в Англии третий Халдей, женский персонаж, играет девку Мерю, которая пользуется радиотелефоном: с его помощью она заказывает обед. Здесь нужно пояснить, что радиотелефоны, то есть радиосвязь между двумя рациями, тогда, как ни странно, уже существовали, но их развитие связано было с развитием авиации – в радиотелефонах при этом функционировала модуляция, чтобы затруднить перехват сообщений.

Радиотелефоны в 1925 году не являлись привычными нам мобильными устройствами, но устанавливались на тогдашний самолёт для получения команд с земли. Именно так о радиотелефонах писала пресса того времени – поэты зрители пьесы точно знали это слово. Меря управляет чем-то вроде скатерти-самобранки, то есть здесь волшебная авиация, волшебное перемещение предметов, принадлежит вполне системе английской технократии с её полным учётом всего и бесконечными манипуляциями с помощью чисел, тогда как Левша выступает как человек земли, которому нужны знакомые ландшафты. Мир России в пьесе – это мир ярмарочных шарлатанов (или когнитивного оксюморона, в противовес риторическому оксюмору, по удачному различению в статье [8, с. 63]), то есть тоже мир комедии дель арте, всех этих лекарей-аптекарей.

Здесь ключевой оказывается сцена второго действия, где 1-й Халдей ставит в Туле ящик-раёшник, показывая картины. «Показывая Халдеев в их традиционных функциях, автор втягивает читателя/зрителя вместе с туляками в игру: предлагает картинки,



тематика которых, с одной стороны, предельно близка реально существовавшим народным с изображением государственных деятелей (свидание русского посла с французским), видами зарубежных городов, батальными сценами (сражение в Китае), чудесами, а с другой – готовит к продолжению действия, в котором туляк Левша вдруг оказался втянут в международные отношения, стал героем раёшного представления: попал в Англию, был побит» [2, с. 130]. Но за этот ящик он заводит Левшу, делая его предметом рассмотрения:

1-Й ХАЛДЕЙ. Чудак! А ты думаешь – я сам понимаю? А вот андерманир штук *(хватает за шиворот Левшу и ставит его по другую сторону ящика)*: мой закадычный друг – знаменитый оружейник Левша, первый тульский богач, в одном кармане – блоха на аркане, а в другом – мощи тараканы – пожалте на поклонение!

БОЙКАЯ ДЕВКА. Девки, девки! Левшу нашего в ящике показывают! Уй, гляди, гляди!

ЛЕВША *(вырывается)*. Да ну-т-те... Пусти, ну! Дай я сам погляжу. *(Обходит кругом, глядит в стекло раёшника.)* [3, с. 42]

И здесь мы как раз усматриваем вторую особенность – Левша хотя говорит очень выразительно, не речь важнее всего для него. Как только Левша сам хочет глядеть в ящик, он находит там свою невесту. Так сталкиваются два режима власти: режим контроля, в котором любой оказывается предметом рассмотрения, и режим собственно пророческой власти, которая видит, для какого служения кто предназначен. Именно так действует пророк – зная о своём служении и о чужих служениях, а не просто судьбах.

Но Левша здесь не субъект речи, он только может создавать переключение между сценой райка и реальной сценой, он дальше тычется в ящик райка, крестится, совершает всё более нелепые пантомимические движения, потому что не может объяснить, кто он такой. Он только что был героем постановки, литературным героем, а сейчас оказался персонажем сказа, сказового типа повествования, где ему предстоит быть с невестой по некоторым законам сказки. Поэтому он и не может ничего рассказать о себе, он также безмолвен, как Акакий Акакиевич Башмачкин в интерпретации Б.Эйхенбаума, как человек, принадлежащий режиму сказового анекдота,

но изначально встроенный в литературный язык Н.Гоголя с его мессианскими амбициями [11].

Таким образом, урок русского формализма оказался и уроком Пещного действия, двух властей, власти технократического учёта, объективирующей всех, и власти пророчества, которая превращает даже оптические инструменты, такие как ящик-раёшник, в игрушку. Эти игрушки мы видим, но именно поэтому признаём и легальность письменно документированного авангардного театра, и легитимность пантомимы как единственного способа для Левши реализовать свой сказ даже тогда, когда испытания лишают его, как маленького человека, всей социальной речи. Тема маленького человека в формализме Замятина была радикализована, через понятие сказа, до всякого возможного предела. Так оказались пересобраны уже не только жанры литературы, но и книжные нормы её бытования, когда пародия и критика существуют не в литературном быту (по терминологии формалистов), но в книге, завещанной нам.

Чёрные лебеди (из биографического цикла «Время пыльцы») (О.Ш.)¹

Чёрные лебеди – редкие, граничащие с выдумкой, птицы. Они как пепел в воздухе, пыльца огня, танец демокритовской пыли в солнечном луче, невидимы в потемнение, затемнение и помутнение. Птицы, чья шея в полёте длиннее тела, несли на своих плечах мальчика по имени Евгений. С Мартином они не встречались, но стран повидали много. Чёрные лебеди – это пепел розы, благородный цвет платья, модный в 20-е годы прошлого века. Как любой пепел, он самим присутствием подтверждает бытие огня в период, когда любой Гераклит уже отказался от власти.

Он родился за 100 лет до года, озаглавленного Оруэллом, в городе Лебедянь Тамбовской губернии. Чёрные лебеди впервые были упомянуты в книге голландского путешественника в XVIII веке. Птица эта не перелётная, но мобильная, хотя предпочитает одно место гнездования и одного спутника. По принуждению технического века наш герой

¹ Публикуется впервые. Герой рассказа О. Штайн назван только в последней фразе, до которой мы смотрим на мир как бы его глазами, поэтому он до самого конца анонимен. Это необходимо, чтобы понять театральное начало в его творчестве как бы изнутри – А.М.



перемещался с одного места на другое. Он вычислял и интегрировал, складывая в чертежи и схемы полёты собственной биографии и истории страны.

Сын священника, повторивший во второй половине XIX века участь многих сыновей, которые спорили, рыдали и постепенно съедали своих отцов, становясь сильнее, освящая быт во всей его шири и освещая дороги, пересекая их невиданными электрическими и телефонными проводами. Так Никола Тесла отказался от призвания священника, Александр Попов тоже отказался, и когда Попов отлаживал первую передвижную электростанцию на Нижегородской ярмарке, на Невском проспекте газовые фонари революционно заменялись электрическими. В этот прекрасный и освещённый нескончаемыми вспышками индустриализации город прилетел наш Чёрный лебедь.

Он изучал корабельное дело для целей Императорского военно-морского флота. Инженер-кораблестроитель в Петербурге возмечтал построить корабль будущего по марксистским лекалам. За революционные взгляды он сидел в тюрьме, потом нелегально жил в столице, а незадолго до всемирной перемены был отправлен в Глазго в составе делегации будущих советских инженеров. Так он погрузился в мир машин, находя в соотношении механических частей небывалый внутренний порядок. Из посланника будущего он стал посланником в будущее: математиком и инженером летательного аппарата под названием «Интеграл». Морские корабли превратились в космические, что должны были колонизировать далёкие планеты. Чёрные лебеди с таким расстоянием на своих крыльях не справятся.

Он осваивал небо, море, и океаны. Просторы звёздных дорог и алмазных льдов стали под силу его чертежам. Он был ответственным за постройку парового ледокола «Александр Невский», который стал вождём среди кораблей, именем революции в науке и машиностроительстве, именем «Ленин». Другой известный ледокол, «Святогор», в 1927 г. переименовали в честь советского дипломата, – «Красин». В России чёрные лебеди обитают в тундровой зоне на Кольском полуострове и Камчатке. Лёд оттенял их кудрявые по краям крылья, посыпанные пеплом истории.

После возвращения в советскую революционную страну он сотрудничает с Горьким, Блоком, Чуковским, Гумилевым, Шкловским. Пишет, спорит, вступает в дискуссии, ждёт рождения новой звезды, зная, что «магма переходит в догму» без критики и в безоговорочном подданничестве. Роман его жизни был написан и издан в Берлине в 1921 г., в Нью-Йорке в 1925 г., в Праге в 1927 г. и в Париже в 1929 г. Партия не простила критики и уклонизма. Он получил разрешение оставить страну навсегда.

Чёрным лебедем, склонив шею в сторону родного края, посыпав пеплом голову ещё при жизни, умирает в 1937 г. в Париже от сердечного приступа Евгений Иванович Замятин. О его смерти в СССР не упоминается, а его главный роман легально публикуют в 1988 году, за три года до смерти Единого государства, страны, которую начинал строить сам Лебедь Эпохи.

Постскриптум (А. М.)

В романе Е. Замятина «Мы», как и в романе Дж. Оруэлла «1984», нет отцов. Есть братство, старшие братья, инженерные расчёты. В замятинском романе отцы исчезли, потому что истреблена фантазия. Некому одобрить вымысел, невозможно ни перед кем похвастаться. В мире Оруэлла, наоборот, нет воображения, есть только фантазия Старшего брата. Е. Замятин писал в голодные годы, когда хвастаться стало нехорошо и даже опасно – нельзя похвалиться даже наличием куска хлеба, могут отнять.

В пьесе «Блоха» тоже нет отцов, но иначе. Левша у Лескова – это начальник коллектива, он в каком-то смысле отец кузнецам так, как Платов – отец солдатам. У Замятина он сразу же вырван из этого коллектива, маргинализован, он тоскует по прекрасной Туле, по великой игре, по её красоте и по какой-то цветной детской. Но он уже не отец, он человек, лишённый такого паспорта. В пародии Замятина он сам – отец Блохи, и всё, пародия – очередной паспорт и *окрашенная грамота* (почти по Б. Пастернаку) сюжета. Левша действительно стал впервые маленьким человеком, как Башмачкин, но в соответствии с заветами Б. Эйхенбаума этот маленький человек только и может рассказать анекдот о себе, разыграть пантомиму, в которой мы чувствуем присутствие Замятина, этого экзотического инженера, чёрного лебедя голодного мира, голого года, гротескного века.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Братина (Штайн) О.А. Образы шутов и юродивых в отечественном кинематографе // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2023. № 3. С. 135–146.
- 2/ Головчинер В.Е., Кутина Е.В. Функции Халдеев в «Блохе» Е.Замятина // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. № 7. С. 129–133.
- 3/ Замятин Е. Блоха. Л.; М.: Мысль, 1926. 84 с.
- 4/ Замятин Е. и др. Блоха: Игра в 4 д. Евг. Замятина. Сборник статей: Евг. Замятина, Б.Эйхенбаума, Н.Ф. Монахова, Б.М. Кустодиева и А.Лейферта. Обложка и рисунки работы худ. Б.Кустодиева. Л.: Academia, 1927. 28 с.
- 5/ Замятин Е. Записанное Евгением Замятиным житие блохи от дня чудесного её рождения и до дня прискорбной кончины, а также своеручное Б.М. Кустодиева изображение многих происшествий и лиц. Л., 1929. 37 с.
- 6/ Ильин В.Н. Стилизация и стиль: Лесков // Ильин В.Н. Эссе о русской культуре. СПб.: Акрополь, 1997. С. 142–169.
- 7/ Макуренкова С.А. Что общего между имажинизмом и Имодженой: О переводе пьесы «Цимбелин» В.Шекспиром // Шекспировские чтения. М.: Наука, 2010. С. 353–363.
- 8/ Меньшикова Е.Р. Апология гротеска: не так страшен черт, как его трактует дискурс // Вопросы философии. 2009. № 2. С. 50–67.
- 9/ Самойлова Е.П. Изобразительный потенциал «искажённых слов»: «Левша» Лескова – «Блоха» Замятина-Кустодиева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2015. № 178. С. 44–48.
- 10/ Самойлова Е.П. От «Левши» к «Блохе»: пути трансформации пьесы Е.И. Замятина «Блоха» (1926–1929 гг.) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 6–1 (60). С. 46–49.

- 11/ Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Петроград: 18-я Гос. тип., 1919. Вып. [3]. С. 151–165.

REFERENCES

- 1/ Bratina (Shtayn), O.A. (2023), "Images of bouffons and holy fools in Russian cinema", Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series "Philosophy. Sociology. Art history", no. 3, pp. 135–146. (In Russ.)
- 2/ Golovchiner, V.Ye., Kutina, Ye.V. (2011), "Functions of the Khaldei in "The Flea" by E.Zamyatin", Bulletin of Tomsk State Pedagogical University, no. 7, pp. 129–133. (In Russ.)
- 3/ Zamyatin, E. (1926), Blokha [The Flea], Mysl Publ., Leningrad, Moscow, 84 p. (In Russ.)
- 4/ Zamyatin, E. et al. (1927), Blokha: Igra v 4 d. Yevg. Zamyatina. Sbornik statey: Yevg. Zamyatina, B.Eykhensbaum, N.F. Monakhova, B.M. Kustodiyeva i A.Leyferta. Oblozhka i risunki raboty khud. B.Kustodiyeva [The Flea: The Play in 4 sc. by Yevgeny Zamyatin. A collection of articles by Eug. Zamyatin, B.Eichenbaum, N.F. Monakhov, B.M. Kustodiev and A.Leifert. Cover and drawings by draw. B.Kustodiev], Academia, Leningrad, 28 c. (In Russ.)
- 5/ Zamyatin, E. (1929), Zapisannoye Yevgeniyem Zamyatinym zhitiye blokhi ot dnya chudesnogo yeye rozhdeniya i do dnya priskorbnoy konchiny a takzhe svoyeruchnoye B.M.Kustodiyeva izobrazheniye mnogikh proisshestviy ilits [Recorded by Evgeny Zamyatin life of a flea from the day of its miraculous birth and to the day of its unfortunate demise, as well as sveruchnoye B.M. Kustodiev image of many incidents and persons, Leningrad, 37 p. (In Russ.)
- 6/ Ilyin, V.N. (1997), "Stylization and style: Leskov", Esse o russkoy kul'ture [Essays on Russian culture], Acropolis Publ., St.Petersburg, pp. 142–169. (In Russ.)
- 7/ Makurenkova, S.A. (2010), "What is common between imagism and Imogene: On the translation of the play



“Cymbeline” by V.Shershenovich”, Shekspirovskiye chteniya [Shakespeare readings], Nauka Publ., Moscow, pp. 353–363. (In Russ.)

8/ Menshikova, Ye.R. “Apology of the grotesque: the devil is not as terrible as the discourse interprets him”, Voprosy filosofii, no 2, pp. 50–67. (In Russ.)

9/ Samoylova, Ye.P. (2015), “The visual potential of “distorted words”: “Levsha” by Leskova – “The Flea” by Zamyatin-Kustodiev”, Bulletin of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen, no. 178, pp. 44–48. (In Russ.)

10/ Samoylova, Ye.P. (2016), “From “Levsha” to “The Flea”: ways of transformation of E.I. Zamyatin’s play “The Flea” (1926–1929)”, Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki, no. 6–1 (60), pp. 46–49. (In Russ.)

11/ Eikhenbaum, B.M. (1919), “How Gogo’s “Overcoat” was made”, Poetika: Sborniki po teorii poeticheskogo yazyka [Poetics: Collections on the theory of poetic language], 18th State typography, Petrograd, Issue 3, pp. 151–165. (In Russ.)

Сведения об авторах

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва)

E-mail: markovius@gmail.com

Штайн Оксана Александровна, кандидат философских наук, доцент, Уральский федеральный университет (Екатеринбург)

E-mail: shtaynshtayn@gmail.com

Authors information

Alexander V. Markov, D.Sc. (Philology), Full Professor, Russian State University for the Humanities (Moscow)

E-mail: markovius@gmail.com

Oksana A. Shtayn, Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor, Ural Federal University (Yekaterinburg)

E-mail: shtaynshtayn@gmail.com