

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 821.161.1 (075.8)

К ВОПРОСУ О СЦЕНИЧНОСТИ ТЕАТРАЛЬНЫХ МИНИАТЮР ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Боева Г. Н.¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Б. Морская д. 18, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Статья посвящена проблеме сценичности театральных миниатюр Леонида Андреева. Анализируя их с помощью историко-культурного, интертекстуального и стилистического методов исследования в контексте культуры кабаре начала XX века, автор останавливается на приемах пародийности, источниках комизма, стратегиях театральной адаптации пьес, а также рецепции постановок критикой и рядовым зрителем. Причины сценического неуспеха андреевских миниатюр связываются с режиссурой, которая не в полной мере использовала заложенный в пьесах ресурс зрелищности, и изменением зрителя в новой социокультурной ситуации.

Ключевые слова: кабаре, театр, развлекательная культура, Леонид Андреев, театральные миниатюры, зрелищность, рецепция, режиссура, пародийность.

THEATRICAL EFFECTIVENESS OF LEONID ANDREEV'S MINIATURE PLAYS

Boeva G. N.¹

¹ St. Petersburg State University of industrial technologies and design, 18, B. Morskaya St., Saint Petersburg, 191186, Russian Federation.

The article is devoted to the problem of theatrical effectiveness of Leonid Andreev's miniature plays. Analyzing them while applying historico-cultural, intertextual, and stylistic methods of research in the context of the

cabaret culture of the beginning of the twentieth century, the author discusses the parodic devices, the sources of the comic, and the strategies of theatrical adaptation of the plays, as well as the reception of their staging by critics and ordinary spectators. Reasons for the lack of popularity of Andreev's miniature plays are attributed to poor stage directing, which did not fully employed the plays' entertaining properties, as well as to the changes of the audience in the new socio-cultural situation.

Keywords: cabaret, theatre, entertainment culture, Leonid Andreev, miniature plays, entertainment properties, reception, stage directing, parodic character.

В последние десятилетия объектом пристального внимания стала «кабаре-драматургия», причем исследуются она как в контексте культуры серебряного века, уже вполне освоенной наукой, так и в контексте культуры развлекательной, «индустрии наслаждений». Стали интересны имена (Чуж-Чуженин), идеологи (А. Р. Кугель), формат театров («капустники» МХТ, фарсы, варьете и пр.), особенности режиссуры, принципы сценичности. В настоящей статье мы остановимся на театральных миниатюрах Леонида Андреева 10-х гг. XX в., во-первых, с точки зрения их сценических возможностей в контексте развлекательной (массовой) культуры, а во-вторых, с точки зрения успеха / неуспеха у современников и причин этого.

«Роман с театром» начинался у Леонида Андреева как взаимный: его «Жизнь Человека» была сенсацией 1907 г., его дальнейшие пьесы имели если не бесспорный успех, то резонанс, а в 10-е гг. он выступил с «Письмами о театре» и декларировал свою теорию «панпсихического театра», которую тут же подкрепил практикой. Поэтому приход Андреева к театру миниатюр тоже был вполне логичным: возникший из театра кабаре формат театра миниатюр стал чрезвычайно актуальным к концу 10-х гг. [1, с. 247-454], когда писатель болезненно переживал спад своей популярности и пытался найти новые творческие стратегии.

«Дух Андреева» витал уже у истоков кабаре: в 1908 г. в «Кривом зеркале» была показана пародия А. Р. Кугеля и З. Д. Бухаровой на две андреевские пьесы — «Жизнь Человека» (1907) и «Дни нашей жизни» (1908) (комический эффект проистекал из совмещения стилистики и образного ряда этих двух столь различных текстов). Пародии на пьесы Андреева, популярные и узнаваемые, упрочатся и в репертуаре театров миниатюр: через год «Невский фарс» представит еще одну пародию

на «Дни нашей жизни», а чуть позже Н. Ф. Балиев покажет пародию на «Екатерину Ивановну» (1913) в московской «Летучей мыши».

Закономерен и приход Андреева-драматурга на сцену петербургского театра миниатюр «Кривое зеркало», который, в соответствии с его названием, был задуман А. Р. Кугелем как театр пародии и за недолгую историю своего существования спародировал почти все формы и виды искусства: традиционную оперу («Вампука, невеста африканская»), балет («Разочарованный лес»), а также различные направления и виды современного искусства (натурализм, футуризм, кинематограф). Первая же миниатюра Андреева для сцены, «Любовь к ближнему», написанная в 1909 г. для Александринского театра и «забракованная» Театрально-литературным комитетом, была воплощена в «Кривом зеркале» Н. Н. Евреиновым в 1911 г., когда театр уже избавился от столиков и трансформировался из кабаре в профессиональный театр миниатюр.

Однако несмотря на высокую оценку Кугеля, все три одноактные пьесы Андреева, поставленные Евреиновым в «Кривом зеркале», не задержались на сцене и были, скорее, неудачными (1911 — «Любовь к ближнему» и «Прекрасные сабинянки», 1916 — «Монумент»).

В чем заключались причины неуспеха? Евреинов, ставивший театральные миниатюры Андреева, в своих мемуарах назвал их «растянутыми» «злободневными анекдотами в лицах». Однако очевидно, что если перед нами и «анекдоты», как определяет их режиссер, то не «бытовые»: «серьезность» сатирического прицела в этих пьесках делает их «серьезными», критически заряженными. В первой подвергаются сомнению гуманные основы современного общества, делающего из самоубийства человека шоу, рекламу, коммерцию. Во второй агрессивные римляне умышляют у законопослушных сабинян их жен, и эта перипетия проецируется на политическую ситуацию: сабинянки уподобляются «свободам», которые «украдены» у кадетов правительством. В «Монументе» обнажается беспросветно лицемерная, невежественная, некультурная жизнь города Коклюшина — собирательного образа России.

Вопрос о сценичности андреевских миниатюр не столь однозначен. В посвященной театру начала XX века монографии Л. Тихвинская пишет, что они действительно «некривозеркальны» — они, скорее, «театральны» в традиционном смысле этого слова [2, с. 313]. Исследователь также справедливо замечает, что режиссер,

Евреинов, никак не украсил эти спектакли «находками», эксцентрикой, как, например, постановки пьес другого профессионального драматурга на подмостках «Кривого зеркала» — Ф. Сологуба (во «Всегдашних шашнях» (1913) по пьесе «Ванька-ключник и паж Жеан» этой эксцентрики было предостаточно). В самом деле, критика, скорее, не одобряла само сценическое воплощение андреевских миниатюр. Так, один из рецензентов, Э. Бескин, замечает, что Евреинов успешен с «кривозеркальными» авторами (т. е. средними), а в работе с драматургами, имеющими собственный стиль, он терпит фиаско [3]. Лестно отзываясь об андреевских миниатюрах А. Кугель, признающий в них своеобразную сценичность.

Так действительно ли сатирические миниатюры Андреева для сцены «написаны в манере традиционных театральных пьес» «старомодно-бытового театра»? И сценичны ли? А если да, то почему они не стали успешными у зрителя?

Во-первых, неуспех андреевского театра миниатюр на сцене во многом был связан с изменением вкусов публики. Театры миниатюр к середине 10-х гг. неуклонно вульгаризируются, и их идея, в основе своей крайне аристократическая, «идет в народ». Читатель 10-х гг., как констатирует К. Чуковский, расслоился на «этажи» и «подэтажи» — образовалась своя «ранжировка» и на развлекательных подмостках. Публика в театрах миниатюр была вообще особого сорта — перетекающая из одного мини-театра в другой, пресыщенная эффектами, «тронутая» гипервыразительной мелодраматической эстетикой раннего кинематографа и вовсе не стремящаяся к решению острых социальных задач. Это был обыватель, нуждавшийся в развлечении. Андреев же, при всей своей репутации «короля ужасов» и почти «порнографа» (после скандальной «Бездны»), приобрел эту славу в «серьезной» литературе и на «большой» сцене, а не на подмостках «а ля гиньоль». Напомним, что в 10-е гг. В. А. Казанский в театре на Литейном ставил «ужасные» пьесы, где врач-психиатр насиловал пациентку, где плескали в лицо кислотой, расчленили трупы и т. п. «Мода на ужасы» пошла в народ. И хотя «Кривое зеркало» не повинно в этом «огрубении вкусов», зритель диктовал свою моду. «Маруся отравилась» побеждала Эдгара По и леонидандреевщину.

Во-вторых, важнейшим фактором неуспеха действительно стала неудачная режиссура (в частности, Н. Евреинова). Андреев и Сологуб, при всей сложности их литературной репутации и сомнительным с точки зрения культурной традиции статусом «модного автора», все

же были слишком литературны — и их пьесы на сцене действительно нуждались в «трюках», в акцентуации приемов.

Тем не менее, в каждой сатирической мини-пьесе Андреева было заложено то, что могло бы принести успех постановке. Сошлемся на театральные мемуары жены Кугеля, актрисы «Кривого зеркала» З. Холмской, которая подробно воссоздает реакцию зала на «Прекрасных сабинянок». Из ее воспоминаний очевидно, что больше всего успехом у зрителей пользовались именно «трюки», сценические приемы воплощения пьесы: акцентированная фактура актеров и особый грим (римляне — брутальные актеры, «мачо», сабиняне — тщедушные, низкорослые, интеллигентски-субтильные), выразительная гротесковая пластика, музыкальное сопровождение (нарочитое изменение тональности исполнения «Марсельезы»). По свидетельству Холмской, особый восторг публики был вызван телодвижениями актеров под музыку (композитора Вл. Эренберга), совмещавшую два контрастирующих друг с другом мотива — «Марсельезу» и «Боже, царя храни», контаминация которых создавала комический эффект: «На первых двух тактах "Марсельезы" сабиняне бодро и решительно делали шаг вперед, но тут мелодия, внезапно оборвавшись, словно опрокидывалась в другую — "Боже, царя храни", заставляя наших трусливых героев робко и покорно пятиться на два шага назад. Этой походкой они маршировали по сцене туда и обратно» [4, с. 10]. В результате получался утомительный марш в духе «Шаг вперед, два шага назад». Политическая серьезность проблематики пьесы не отменяла ее комичности, явленной визуально и на слух. «Литературность» пьесы заменялась и дополнялась иной, зрелищной стилистикой театра миниатюр.

«Прекрасные сабинянки» открываются ремаркой: «Дикая, неблагоустроенная местность. Рассвет. Вооруженные римляне волокут из-за горы похищенных сабинянок, полуодетых красивых женщин. Они сопротивляются, визжат, царапаются; и только одна совершенно спокойна и, кажется, спит на руках несущего ее римлянина. Вскрикивая от боли при новых царапинах, похитители торопливо сваливают женщин в кучу, а сами поспешно отскакивают в сторону, оправляются, едва могут дышать. Визг стихает. Женщины тоже оправляются, недоверчиво следя за движениями похитителей, шепчутся, тихо щебечут» [5, с. 403]. Представим себе, как можно было «развернуть» эту сцену в духе «кабаре», в духе вейнингеринской пьесы Бенедикта «М» и «Ж», которую давали в том же «Кривом зеркале», или в духе шедших там же пьес «Сильный пол» и «Слабый пол». Пьеса идеально вписалась

бы в развлекательный дискурс начала века с его озабоченностью «вопросами пола».

Как видим, «серьезность» проблемы и политический подтекст пьесы не претили вкусам публики (Кугель тоже был «за» проблемный театр). Более того, именно политическая подоплека вызывала бурный смех в зале: смешное исполнение «Марсельезы» ничуть не менее ярко, чем текст, подчеркивало и выявляло политическую физиономию и трусливую половинчатую тактику так называемой «партии народной свободы». Вообще, «Кривое зеркало» никогда не отказывалось от политической сатиры. Проблема была как раз в недостатке пьес такого рода в репертуаре: Холмская сетует в своих мемуарах, что талантливых сатирических пьес было немного, да и цензурные препоны мешали их развитию, поэтому приходилось «брать форму пародии, форму достаточно гибкую, в которую можно было включить не только темы театральные и литературные, но и бытовые» [4, с. 10].

Вторая поставленная в «Кривом зеркале» пьеса Андреева развенчивает главную христианскую ценность — «любовь к ближнему»: незнакомец на скале становится коммерческой сенсацией для общественности (представлены все ее слои и «ячейки» — журналисты, пастор, семья, полиция, Армия спасения, светская общественность в лице дам). Впрочем, и сам факт самоубийства оказывается фикцией, обманом для выкачивания из публики денег. Евреинов пытался придать динамичность фигуре героя на скале, заставляя его корчиться от боли в животе. Вряд ли этот трюк был способен «спасти» постановку. Но в пьесе, помимо комичных диалогов, есть другие «ресурсы» для перевода текста в развлекательное зрелище — и они-то остались нереализованными на сцене. В частности, вся пьеса буквально пронизана музыкальными интермедиями — это и бродячая труппа итальянцев (тенор, баритон, бас, мандолинист, скрипачка), распеваящая «Санта Лючию», и оркестрик Армии спасения (барабан, скрипка и пискливая труба), и — в самом финале — шествие музыкантов с трубами и барабанами, пародирующими рекламу (один из идущих несет плакат с изображением отчаянно волосатого человека с надписью «Я был лысым»). Есть там и ресурсы для эксцентрики — например, дама на осле, который буквально материализуется после упоминания о нем («не возжелай осла ближнего своего»). Пьесу можно расценить как травестию жанра трагедии (по мысли Ю. Н. Тынянова пародия на трагедию — это комедия [6, с. 226]), что подчеркивается репликами о трагизме ситуации (молодой человек намеревается кончить жизнь самоубийством), отсылками к шекспировскому Гамлету.

Такой же двойной, пародийный и сатирический одновременно, посыл и у третьей поставленной «Кривым зеркалом» пьесы Андреева — «Монумент» (1916 г.). В качестве текста-оригинала здесь просвечивает и гоголевский «Ревизор» с его беспросветно затхлой провинциальной атмосферой и самой сюжетной ситуацией «гостя из столицы», и пространство русской литературы («Пушкин — это наше все») с ее мифологией (предложение жены Мухоморова, его «музы», «весь зад Пушкина обсадить деревьями» принимается как спасительное).

Если же говорить о собственно «зрелищном потенциале» этой «комедийки», то он вполне возможен при воплощении «проектов» монумента Пушкину двух скульпторов-конкурентов — Фракова (академиста, представляющего поэта в римской тунике с венком на голове) и Пиджакова (реалиста, у которого Пушкин изображен сморкающимся). Оба проекта по ходу действия демонстрируются авторами в виде рисунков, которые в роли декораций могли бы визуализировать действие и прибавить ему зрелищности.

В другой миниатюре Андреева, «Честь», с жанровым подзаголовком «драма-пародия» (она была поставлена в «Летучей мыши» в Москве в 1912 г.), тоже ощутима пародийная полинаправленность. Во-первых, это пародия на различные варианты трагедии. Это и отсылка к «Гамлету» (явление героя, Генриха, в роли «призрака с горячими губами» и его буквальное превращение в призрак после убийства). Ощутим намек на «трагедию ошибки», правда, в отличие от «Ромео и Джульетты», здесь остается непроясненным, что именно привело к «роковой развязке» (гибели влюбленных за полчаса до их официального воссоединения с позволения короля) — «роковая ошибка» или злонамеренность отца, не согласного с выбором дочери. Финал же пьесы вызывает в памяти «ужасные новеллы» Э. По (в частности, «Падение дома Ашероу»). Во-вторых, в «Чести» ощутимы пародийные отсылки к русскому театру — пушкинскому «Скупому рыцарю», чеховским пьесам. В героине, Эльзе, пародийно просвечивается чеховская героиня, расстающаяся со своим прошлым: Нина Заречная, Аня из «Вишневого сада». Сравним монологи Ани из «Вишневого сада» и Эльзы из пародийной драмы Андреева.

Аня: «... Отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучше места, как наш сад» [7, с. 345].

Эльза: «Но отчего мне так страшно сегодня? Я не люблю нашего старого заросшего, зеленого пруда; в нем так много лягушек, и они прыгают из воды... брр!» [8, с. 396].

Не эта ли отсылка к Чехову и привлекла мхатовцев, поставивших пьесу-пародию?

«Забракованными» для постановки осталось еще несколько сатирических миниатюр Андреева — «Кающийся» (1913), «Упрямый попугай» (1913) и «Конь в сенате» (1915). Первые две были показаны в Петрограде в Троицком театре соответственно в 1914 и 1915 гг.

Если «Конь в сенате» действительно представляет собой острополитическую сатиру и потому малопредставима на сцене (сам Андреев назвал ее в письме «одноактной нецензурностью для Кривого зеркала» [9, с. 117]), то «Кающийся», как и «Честь», полипародийна и апеллирует к ключевым концептам русской литературы — греху и покаянию. В образе кающегося купца Краснобрюхова, убившего двадцать лет назад девицу, травестируются и прозревший истину герой, и сама ситуация покаяния, знакомая по романам Толстого и Достоевского. В то же время комизм изображенной ситуации отсылает к чеховским рассказам («Хамелеон», «Смерть чиновника»): с точки зрения Лица, раскаяние героя чрезмерно, как раскаяние чеховского Червякова, а в Лице угадывается и современный унтер Пришибеев, и Очумелов (узнав о том, что преступник Краснобрюхов «торговец овощью» и купец первой гильдии, Лицо проникается к нему уважением).

Наконец, «Упрямый попугай» травестирует, как заявлено в подзаголовке, знаменитую «символическую поэму» Э. По (цитата «Ворон каркнул: никогда» вынесена в эпиграф). Зловещий ворон превращается в говорящего попугая, обученного только одному слову: «Дурак». По ходу комедии все ее героини один за другим избавляются от птицы, которая в конце концов оказывается насильно проданной за большие деньги еврею Менделю (в финале жена, вслед за попугаем, тоже называет его «дураком»). Перед нами пародия, и пародия с острым социальным прицелом: Мендель, персонаж, наделенный специфической национальной речевой характеристикой, изображен как самый безгласный и беззащитный человек, «маленький из маленьких»: он не может даже отказаться от навязываемого ему товара. Таким образом, Андреев и здесь, в развлекательной пьесе, рядящейся в анекдот, ставит острую социально-политическую проблему, связанную с бесправием евреев в российском обществе. Напомним, что в эти годы писатель

принимает активное участие в целом ряде акций в защиту прав евреев (издание сборника «Щит», направленного против дискриминации евреев, создание специального общества, подписание открытых писем и т. п.).

В то же время очевидно, что «Попугая», как и другие мини-комедии Андреева, нельзя рассматривать вне контекста его творчества. Будучи пародиями, театральные миниатюры Андреева еще и самопародийны. Впервые на это обратила внимание Ю. В. Бабичева, сравнившая Андреева с античным драматургом, который смеховым, травестийным вариантом («четвертой драмой») уравнивал высокую важность трагедийной трилогии — подобным образом Андреев «кривым зеркалом» иронии и самоиронии контролировал самого себя [10, с. 72-75]. Так, «Упрямый попугай» прочитывается в гипертекстуальном пространстве андреевского творчества как травестийная «Жизнь Человека», «Кающийся» идет в контрдансе с «Каиновой печатью», «Прекрасные сабинянки» — с «Екатериной Ивановной» и т. д. Добавим: в контексте «серьезного» творчества Андреева иначе воспринимаются почти все «комедийки» и «пародийные драмы» Андреева: на фоне его «серьезного» творчества получают пародийное осмысление и фальшивая попытка суицида в «Любви к ближнему», и тема женской неверности в «Чести», и все остальные сюжеты и конфликты андреевского мини-театра.

Итак, сатирические миниатюры для сцены Леонида Андреева 10-х гг. вполне могли бы вписаться в развлекательный театральный дискурс своего времени. Представляется, что они вполне адекватны стилистике «театра миниатюр» с его установкой на актуальные полемические темы современности, включая тему «мужского и женского», пародийность (в том числе по отношению к символизму), стилизаторство («римская тема» в «Прекрасных сабинянках» и «Коне в сенате», «собираательный образ» средневековья в «Чести»), «музыкальную составляющую» («Прекрасные сабинянки», «Любовь к ближнему»), анекдотальность («Упрямый попугай», «Конь в сенате»). Заметим, что автопародии тоже входили в жанровый арсенал театра миниатюр [11, с. 322]. Упрочиться в репертуаре и снискать хвалу рецензентов им помешал, с одной стороны, недостаток режиссуры, не в полной мере раскрывавшей заложенный в них сценический «потенциал зрелищности», а с другой — особенности рецепции (изменения аудитории, к встрече с которой драматург «опоздал»). Отдельного исследования заслуживает вопрос о связи мини-театра Андреева 10-х гг. с его же фельетонистикой —

там немало пересечений и в содержании (на уровне проблемы), и в стилистике (пародийность и самопародийность).

ЛИТЕРАТУРА

1. Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908-1918 / Э. Анори-Сафье, И. З. Белобровцева, Н. А. Богомолов и др.; сост. Н. Я. Брукс, Е. Н. Пенская; отв. ред. Е. Я. Курганов. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. 463 с.
2. Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.
3. Бескин Эм. «Кривое зеркало» // Раннее утро. 1912. 13 февр. С. 5.
4. Холмская З. Театр «Кривое зеркало» // Петербургский театральный журнал. 1994. № 5. С. 5-11.
5. Андреев Л. Н. Прекрасные сабинянки // Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1995. С. 403-427.
6. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198-226.
7. Чехов А. П. Вишневый сад // Собр. соч.: В 8 т. М.: Библиотека «Огонек». Изд-во «Правда», 1970. Т. 7. С. 317-370.
8. Андреев Л. Н. Честь (Старый граф) // Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1995. С. 392-402.
9. Реквием: Сборник памяти Леонида Андреева. М.: Федерация, 1930. 280 с.
10. Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века: Учебное пособие к спецкурсу. Вологда: Изд-во Вологодского гос. пед. ин-та, 1982. 127 с.
11. Букс Н. Феномен Чуж-Чуженина: юрист на кабарежной сцене // Русская развлекательная культура Серебряного века. С. 295-356.

REFERENCES

1. Russkaya razvlekatel'naya kul'tura Serebryanogo veka. 1908-1918 / E. Anori-Saf'e, I. Z. Belobrovceva, N. A. Bogomolov i dr.; sost. N. YA. Bruks,

E. N. Penskaya; otv. red. E. YA. Kurganov. M.: Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki, 2017. 463 p.

2. *Tihvinskaya L. I. Povsednevnyaya zhizn' teatral'noj bogemy serebryanogo veka.* M.: Molodaya Gvardiya, 2005. 527 p.

3. *Beskin Em. «Krivoe zerkalo»* // Rannee Utro. 1912. 13 Feb. P. 5.

4. *Holmskaya Z. Teatr «Krivoe zerkalo»* // Sankt-Peterburgskij Teatral'nyj Zhurnal. 1994. No. 5. Pp. 5-11.

5. *Andreyev L. N. Prekrasnye sabinyanki* // Andreev L. N. Col. works.: In 6 vol. V. 5. M.: Hud. Lit., 1995. Pp. 403-427.

6. *Tynyanov Yu. N. Dostoevskij i Gogol' (k teorii parodii)* // Tynyanov Yu. N. Poetik. History of Literature. Cinema. M.: Nauka, 1977. Pp. 198-226.

7. *Chekhov A. P. Vishnevyy sad* // Col. works.: In 8 vol. M.: Ogoniok library; Pravda, 1970. V. 7. Pp. 317-370.

8. *Andreyev L. N. CHest' (Staryj graf)* // Andreev L. N. Col. works.: In 6 vol. V. 5. M.: Hud. Lit., 1995. Pp. 392-402.

9. *Rekviem: Sbornik pamyati Leonida Andreeva.* M.: Federation, 1930. 280 p.

10. *Babicheva Yu. V. Evolyuciya zhanrov russkoj dramy XIX – nachala XX veka: Uchebnoe posobie k speckursu.* Vologda: Vologda State. Ped. In-t, 1982. 127 p.

11. *Buks N. Fenomen CHuzh-CHuzhenina: yurist na kabaretnoj scene* // Russian Entertaining Culture of the Silver Age. 1908-1918. Pp. 295-356.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Боева Г. Н. – д-р. филол. наук, доц.; g_boeva@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Boeva G. N. – Dr. Habil., Associate professor; g_boeva@rambler.ru