

ПОЭТИКА МЕТАМОРФОЗЫ В ДРАМЕ В.ХЛЕБНИКОВА «МАРКИЗА ДЭЗЕС»: ОТ СЛОВА-ОБОРОТНЯ К МИРУ-ОБОРОТНЮ

© 2009 Е.С.Шевченко

Самарский государственный университет

Статья поступила в редакцию 27.03.2009

Настоящая статья посвящена анализу одной из самых значительных ранних пьес В. Хлебникова «Маркиза Дэзес». В ней рассматривается принципиальная для Хлебникова каламбурная пара «смерть-смерти», а вместе с тем устанавливаются и общие законы хлебниковской драмы, отличные от законов предшествующей символистской драмы. В заключение делается вывод о том, что в призыве «смерть» для Хлебникова заложено единство мира; смерть – значит сделать мир единым, продлить его связи, объединить, в том числе и со смертью, проложив, тем самым, путь к бессмертию.

Ключевые слова: Поэтика драмы, Хлебников, мистерия, балаган, каламбур

° Становление теории театра и драмы в конце XIX – начале XX века в России связано с рецепцией идей западноевропейской философии и эстетики – А.Шопенгауэра, Ф.Ницше, Р.Вагнера, Р.Штайнера. В 1900-е годы острая полемика вокруг «театра будущего» развернулась в символистской среде. Пожалуй, наиболее стройно и развернуто свои взгляды на театр изложил Вяч. Иванов. В работе «Кризис театра» (1909) он писал: «Со времен Рихарда Вагнера мы, по видимому, не можем ни довольствоваться прежними формами сцены, ни успокоиться на какой-либо из найденных новых»¹. Одним из первых он связал *символ* с *мифом*, а через миф – с *трагедией* и *мистерией*. Уже в начале творческого пути отношение В.Хлебникова, бывшего какое-то время «насельником» ивановской «башни» (с середины 1909-го – по начало 1910-го гг.), к символистскому театру и драме характеризуется двойственностью, вполне ощутимой в таких его пьесах, как «Девий бог» (1904), «Чертик» (1909), «Маркиза Дэзес» (1909, 1911), «Аспарух» (1911). Однако сквозь очевидное сходство, обусловленное общим интересом к мифу и мистерии, как праистории человечества и древнему таинству, проступает внутреннее отличие хлебниковской драмы, демонстрирующее иное, чем в символизме, ее «устройство».

Пьеса «Маркиза Дэзес», как и «Чертик», представляет собой пародию на журнал «Аполлон» и его редактора и устроителя выставок С.К.Маковского. Действие разворачивается в художественном салоне: избранная утонченная публика

прибывает на открытие выставки. Съезжающиеся на выставку гости неспешно перетекают от одного полотна к другому, отпуская комментарии по поводу увиденного и одновременно с этим интересуясь, где можно выпить и закусить. Все это отдаленно напоминает «грибоедовский» сюжет – влияние на «Маркизу Дэзес» «Горя от ума» отмечал в свое время еще Р.Якобсон². Между тем, затаенная в искусство и отчужденная от самое себя природа стремится вырваться в жизнь, оживает на глазах у праздной публики: Лель протягивает руку и сходит с полотна, которое пожелал купить кто-то из посетителей. В его имени есть «эль» – мягкий звук, который есть в слове «любовь» и в именах самого Хлебникова («Велимир», «Любик») и который, по Хлебникову, как раз и означает «любовь». Но «в наш надменный век» Лель не нужен, и он покидает выставку. На его место заступает *Поэт, одетый лешим*, облик которого служит напоминанием о древних оргиях и мистериях. «Полулюд, полукозел, Я остаток древних зол», – говорит он о себе³. В этом персонаже Хлебников изобразил поэта эпохи модерн, сделав его объектом иронии. На глазах у публики Поэт-леший разыгрывает *символистскую мистерию*, долженствующую обратить всех и вся в соборное действо, и кажется, что за его *заклинанием-посвящением* («Взор веселый, вещей, древен, Будь как огонь сотлевших бревен»⁴) вот-вот последует желанное преобразование мира. Чтобы оно произошло, Распорядитель выставки (в его образе выведен сам Маковский) посылает слугу за вином.

И в этот значительный момент, когда символистская мистерия близка к осуществлению, для

° Шевченко Екатерина Сергеевна, кандидат филологических наук, докторант кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета.

E-mail: slash99@mail.ru

¹ Иванов Вяч. И. Собрание сочинений в 4-х т. – Т.2. – Брюссель: 1971 – 1987. – С. 214.

² Хлебников В. Неизданные произведения. – М.: 1940. – С. 398.

³ Хлебников В. Творения. – М.: 1986. – С. 406.

⁴ Там же.

чего не хватает сущей малости – вина, на сцене появляются главные герои пьесы – маркиза Дээс и ее Спутник, как можно догадаться из их же слов, тоже поэт. Но ни маркизе Дээс, ни ее Спутнику и вина не нужно – они и без того буквально опьянены представленными на выставке экспонатами, в особенности маркиза, которая не перестает восхищаться увиденным («Так здесь умно и истинно-изысканно»; «И здесь совсем, совсем все как в Париже!» и т.п.). Своим появлением они, как может показаться на первый взгляд, привносят в сложившуюся к тому моменту атмосферу *видимое оживление*, но именно *видимое*, поскольку буквально тут же в это оживление начинают вторгаться чуждые, враждебные ему знаки смерти. В эпизоде, где маркиза Дээс и ее Спутник рассуждают о пристрастии некоторых писателей к смерти, – их слова косвенно указывают на Ф.Сологуба. Хлебников пародийно обыгрывает эту черту сологубовского творчества в одном из монологов маркизы Дээс:

Обоев тонкая обшивка. В них умирает
муха?
Мило, мило. Под живописью в порядке
расставлены цвет-
ки?
Духов болотных котелки?
Собачки дикой коготки?
Не той ли, что, бродя и паки,
Утратила чутье в душе писателя с
происхождением
от собаки?⁵

Кроме того, в своей пародии на Сологуба он прибегает к известному каламбуру Г.Р.Державина «*бог рати он – Багратион*» (из стихотворной надписи «На Багратиона»), обыгрывая его в диалоге маркизы и Спутника, где он обретает новые значения, контрастирующие с теми, которые были в державинском источнике: Сологуб есть не кто иной, как *бог рати умерших*.

Сюжетом пьесы и далее движет *слово*, точнее – *игра слов*, которая замещает собою действие и даже на какое-то время приостанавливает его. Поскольку игра слов представляет мир не в абсолютной данности, а все его явления – друг относительно друга, в хлебниковском «игрословии» пародийное и серьезное, «отрицаемое» и «утверждаемое», «чужое» и «свое» лишаются четко очерченных границ, прорастая друг в друга неочевидными, подчас парадоксальными, смыслами. Когда Спутник маркизы Дээс вспоминает *свое* ратное прошлое, как в далекое героическое время он «искал, упорный, своей смерти»⁶, тогда пародийно-иронические коннотации каламбура «бог

рати он – Багратион», адресованные Сологубу и его героям, сменяются серьезными коннотациями, адресованными Спутнику и стоящему за ним идеальному образу Поэта – в хлебниковском понимании. Функция Спутника маркизы Дээс подобна функции миста в древней мистерии – быть посвященным в тайны мира:

Я слышу властный голос: «Смерьте», –
Просторы? Ужас? Радость? Рок?
Не знаю. Нестройный звук нарек развилок
двух дорог⁷.

Однако в разыгрывающееся и близкое к совершению *таинство мистерии* неожиданным образом вторгается балаганное происшествие: вместо заказанного вина с названием «Рафаэль» появляется живой художник, надеющийся встретить своих современников – «Анджело» и «папу Пия»⁸. Балаганное «игрословие», к которому прибегает Хлебников-драматург, оказывается отнюдь не праздным занятием, не пустословием, но *мерой (от «смерьте»)* жизни и мира, поскольку мистерия, в символистском ее понимании, стать таковой не способна. А еще – *зрелищем*, поскольку *вербальная эксцентрика* здесь преобразуется в *эксцентрику жеста и действия*: слово («Рафаэль») становится в буквальном смысле равно вещи («вину»), а вещь уже в свою очередь – человеку (художнику Рафаэлю). На этом же принципе основан и каламбур «герой Геркулес и каша «Геркулес» в пьесе «Чертик», где Черт, словно в насмешку над силачом Геркулесом, назвал его именем овсяную муку, тем самым «прославив» его. В самой же «Маркизе Дээс» выросший на почве каламбура микросюжет с Рафаэлем связан, очевидно, с «игрословием» другого хлебниковского произведения – драматической поэмы «Передо мной варился вар», а через нее укоренен и в «игрословии» предшественников-символистов. Так, один из самых значительных эпизодов поэмы – явление Богородицы на собрание поэтов – целиком построен на подобной омонимической игре:

– Вы Богородица?
– Да, я Богородица.
– Садитесь. Не хотите ли вина? <...>
– Извините – моя вина – я не знаю, в чем моя вина.
– Ах, вы не желаете вина?
Ну, тогда, может быть, вы хотите чаю?
– Я чаю воскресения мертвых⁹.

Возникшее между собравшимися на «башне» поэтами и Богородицей непонимание обусловле-

⁵ Там же. – С. 407.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же. – С. 408.

⁹ *Хлебников В.* Неизданные произведения. – М.: 1940. – С. 422.

но расхождением «прямого и символично-мистического плана слова»¹⁰. Любопытно, что иронизирует Хлебников над символистами и символистским дискурсом методами и средствами самого символизма: каламбур «вина-вина» восходит к «глупотворчеству» Вл. Соловьева, его строкам – «Отказаться от вина – В этом страшная вина»¹¹, а каламбур «чаю-чаю» приводится в воспоминаниях А.Белого как анекдотическое проявление проникнувших всюду, даже в быт, и изрядно надоевших к середине 1900-х годов мистических настроений. У Хлебникова символистский дискурс является одновременно и объектом иронии и материалом для его собственной словесной игры.

Приход «живого» Рафаэля – своего рода тревожное предвестие, сигнал дальнейших метаморфоз, которые вот-вот могут случиться с миром. Рафаэль уходит, так как ждали не его, а вино, – истинному искусству на выставке нет места (так же еще раньше покинул выставку Лель). Вслед за ним появляется другой персонаж – *Рыжий поэт*, то есть *клоун*, *Арлекин*, окончательно превращающий действие в балаган и цирк. Образующийся в этой сцене треугольник «Рыжий поэт – маркиза Дээс – ее Спутник» можно рассматривать как ироничную реминисценцию блоковского – «Арлекин – Коломбина – Пьеро» (с учетом всех возможных, в том числе и биографического, его «подтекстов»). Образ Рыжего поэта представляет своего рода шуточный комментарий к серьезному – размышлениям Спутника маркизы Дээс и выбору, на пороге которого он стоит:

Рыжий поэт

Я мечте кричу: пари же,
Предлагая чайку Шенье,
(Казненному в тот страшный год в Париже),
Когда глаза прочли: «чай, кушанье».
Подымаясь по лестнице
К прелестнице,
Говорю: пусть теснится
Звезда в реснице.
О Тютчев туч! какой загадке,
Плывешь один, вверху внемя?
Какой таинственной погадка
Тебе совы – моя земля?¹²

Монолог Поэта-клоуна, как видим, вырастает из словесной эквилибристики, разного рода каламбуров, зарифмованных друг с другом: «пари же – Париже», «чайку Шенье – чай, кушанье», «по лестнице – к прелестнице» и т.д. И во всех

случаях это манипулирование-варьирование одной темой – темой жизни и смерти. Парящая чайка-мечта после казни поэта Шенье превращается в «чай, кушанье», а весь мир – в «погадку совы», то есть комок костей и перьев, которые сплевывает эта хищная птица, но «таинственную погадку». *Балаган подхватывает посыл мистерии*; сменяя собою мистику, он, тем не менее, не отменяет ее, – об этом свидетельствуют последние строки монолога Рыжего поэта. Словесная эквилибристика Рыжего поэта заставляет маркизу Дээс и ее Спутника прозреть: она видит совершающиеся в мире таинственные метаморфозы – превращение всего живого в «погадку совы», с одной стороны, и высвобождение мертвой материи от прежде сковывавшей ее оболочки, «бунт вещей» – с другой (ср. с поэмой «Журавль»); а он – две дороги, по которым может пойти мир, и выбор одной из них остается за ним. Все судьбы мира даны в «Маркизе Дээс» в виде каламбура «смертьте – смерти», точно так же как в поздней полностью заумной его пьесе «Боги» (1921) гибель Богов представлена в виде исполинской считалки¹³. Каламбур «смертьте - смерти» и выстраивающийся вокруг него сюжет восходят к *гадательному обряду*. Мир предстает как загадка, образованная от «смертьте» или от «смерти», то есть от жизни или смерти, – загадка, которую Спутник маркизы Дээс должен разгадать, разрешить; и он делает свой выбор:

Спутник

<...> Убийца всех, я в сердце миру нож свой всуну!
Божество. Стать божеством. Завидовать
Перуну.
<...> Чертоги скрылись волшебные с утра
Развевали ветра. Над бездною стою. Не «ять» и «е»,
а «е» и «и»!
Не «ять» и «е», а «е» и «и»! Голос неумолкший
смерти.
Кого – себя? Себя для смерти! Себя,
взиравшего! О, верьте, мне поверьте!¹⁴

Жизнь и смерть заключены в сочетании букв: Спутник маркизы решает, что выбрать – «ять» и «е» или «е» и «и»? *Выбирая для мира смерть и убивая мир* («я в сердце миру нож свой всуну!»), Поэт и самому себе подписывает приговор: он и маркиза Дээс каменеют, превращаясь, как и все остальные персонажи, в статуи, или, по Хлебникову – в «*оснеженые тела*» (любопытная перекличка со «Снежимочкой»).

Заслуживает внимания образ самой маркизы Дээс: хотя пьеса и названа ее именем, но не ее личная судьба является предметом авторской

¹⁰ Шишкин А. Велимир Хлебников на «башне» Вячеслава Иванова // Новое литературное обозрение. – 1996. – 17. – М.: – С. 153.

¹¹ Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Л.: 1974. – С. 172.

¹² Хлебников В. Творения. – М.: 1986. – С. 409.

¹³ Гаспаров М.Л. Считалка богов. О пьесе В.Хлебникова «Боги» // Мир Велимира Хлебникова. Статьи. Исследования. 1911 – 1998 / Сост.: Вяч. Вс. Иванов, З.С.Паперный, А.Е.Парнис. – М.: 2000. – С.279 – 294.

¹⁴ Хлебников В. Творения... – С. 411.

рефлексии, – Хлебников не испытывал интереса к судьбе личности и к индивидууму, как таковому; в этой связи отсылка к Тютчеву в монологе Рыжего поэта («О Тютчев туч!») не случайна. По определению Р.Дуганова, «мир Хлебникова – внеличный энергийно-смысловой мир»¹⁵. Его интересовало нечто большее, чем индивидуальная судьба, и название «Маркиза Дээс» означает нечто большее, чем имя героини. В первую очередь обращает на себя небольшое количество личных имен, а также странность имени заглавной героини и затемненная его этимология, которая впоследствии не раз провоцировала исследователей на самые различные его интерпретации. Заглавие «Маркиза Дээс» – это не титул плюс имя собственное, в нем заключено столь характерное для Хлебникова «игрословие», или, как уточнял Р.Дуганов в отношении всей хлебниковской драматургии, «это не просто игра слов, это *игровое слово*, бесконечно изменяющееся и превращающееся слово-оборотень»¹⁶. Понять его можно, двигаясь от контекстуальных объяснений к объяснениям интекстуальным, через выяснение игрового потенциала слова в самом тексте. Возможными литературными и литературно-биографическими источниками хлебниковского игрословия в данном случае стали следующие имена собственные: Дез Эссент (Des Esseintes) из романа Гюисманса «Наоборот» («A rebours») и Черубина де Габриак – псевдоним поэтессы Е.Дмитриевой, придуманный для нее М. Волошиным, который, кстати сказать, на тот момент являлся штатным сотрудником журнала «Аполлон» (в пьесе выведен в фигуре *Писателя*)¹⁷. На наш взгляд, наиболее глубокая мотивировка имени, соотносимая как с сюжетом пьесы, так и с сюжетом всего творчества Хлебникова, представлена в одной из ранних работ В.П.Григорьева, где он рассматривает «Дээс» как русскую транскрипцию французского «Des S»¹⁸. Действительно, признание маркизы в кульминационный момент («Я не Дээс. Я русская, я русская, поверь!»¹⁹) наводит на мысль о том, что ее имя – производное от двух «С» «слово-оборотень» и что драматический конфликт, вырастающий из каламбура «смерьте – смерти», в свернутом виде дан в ее имени и в названии. Название пьесы заключает в себе загадку, а ее сюжет восходит к гадательному обряду. Герои «Маркизы Дээс» – поэт и его судьба, становящаяся смертью, – причем не толь-

ко для Поэта, но *для мира вообще*, так что отмеченное выше ее сходство с блоковской Коломбиной отнюдь не случайно. Смерть у Хлебникова внедряется в жизнь незаметно для самой жизни, становясь ее частью.

«Маркиза Дээс» создана «sub specie mortis», чем обусловлена и присущая ей *серьезность игры*. В адресованном Вяч. Иванову письме от 10 июня 1909 года есть строки, косвенно подтверждающие данное предположение: «Я знаю, что умру лет через 100, но если верно, что мы умираем, начиная с рождения, то я никогда так сильно не умирал, как эти дни. Точно вихрь отрывает корни меня от рождающей и нужной мне почвы. Вот почему ощущение смерти не как конечного действия, а как явления, сопутствующего жизни в течение всей жизни, всегда было слабее и менее ощутимо, чем теперь»²⁰. В.П.Григорьев справедливо полагает, что Хлебникову, предвосхитившему открытия Хейзинги, его «Номо ludens», кроме того, свойственен «взгляд на все мироздание, а не только на культуру, «sub specie ludi»²¹. Очевидно, эта позиция стала для Хлебникова экзистенциальным выбором и помогла ему преодолеть страх смерти, ужас физического уничтожения собственного «я», которые рано или поздно переживает любой человек. Следование ей не означало снятия или размывания границ между жизнью и смертью, скорее напротив – обостренное их чувствование и переживание, внешне вполне беспристрастное. «Вихрь» отрывает Хлебникова, по его же собственным словам, от «рождающей почвы» и заставляет заключить «брачные узы» со смертью. Возможно, не только сам *Велимир*, но и *мир* готов заключить «брачные узы» со смертью, так что жизнь справляет свое торжество посреди смерти, в ее окружении, или наоборот – смерть оказывается на территории жизни и внедряется в нее, скрепляя свой союз с нею едва ли не родственными узами. *Смерть* выступает у Хлебникова как *непременная спутница истинной жизни*. Эта позиция имеет глубокие философско-исторические и литературные корни, простирающиеся от античных времен до века XIX – от Платона и его «Пира» до Пушкина и его «Пира во время чумы». Вся история существования мира после его Творения есть не что иное, как *жизнь посреди смерти*, или *пир во время чумы*, в чем убеждали Хлебникова некоторые события его собственной жизни и тех, кто был ему близок, – события, которые в контексте этих идей обретали особый, *внелично-бытийный*, смысл. Именно в таком ключе была воспринята и осмыслена им в одном из писем

¹⁵ Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. – М.: 1990. – С. 150.

¹⁶ Там же. – С. 192.

¹⁷ См.: Хлебников В. Творения... – С. 689.

¹⁸ Григорьев В.П. Ономастика Велимира Хлебникова. Индивидуальная поэтическая норма // Ономастика и норма. – М.: 1976. – С. 193.

¹⁹ Хлебников В. Творения. – М.: 1986. – С. 412.

²⁰ Хлебников В. Неизданные произведения. – М.: 1940. – С. 355-356.

²¹ Григорьев В.П. Будетлянин. – М.: 2000. – С. 561.

1913-го года безвременная кончина Е.Гуро²². Художественный мир Хлебникова устроен таким образом, что личный выбор и личная ответственность в нем ничего не решают. События в «Маркизе Дээс» движутся к развязке как бы помимо воли персонажей или даже ей вопреки. Неслучайно здесь наблюдается довольно редкое для драматического рода, а в классической драме и попросту невозможное, явление: смена точки зрения, переключение с точки зрения одного персонажа на точку зрения другого (или других). Так, например, в «Маркизе Дээс» смена точки зрения происходит неоднократно, а в финале единственные в своем роде герои, на которых она «задерживается» надолго, – маркиза и сопровождающий ее Поэт – из *субъектов, воспринимающих мир*, превращаются в наблюдаемые другими посетителями выставки *статичные объекты – статуи*:

Голос из другого мира. Как прекрасны эти два изваяния, изображающие страсть, разделенную сердцами и неподвижностью.

– Да. Снежная глина безукоризненно передает очертания их тел.

– Ты прав. Идем в курительню.

– Идем. (*Идут*). Я то же предложить хотел²³.

Персонажи делают выбор в каламбурной паре «смертьте» – «смерти», причем в пользу последнего, то есть смерти, в то время как автор этого выбора не делает. Метаморфозы, совершающиеся на глазах маркизы и ее спутника и показанные через их восприятие, обретают характер зловещей игры и, в конце концов, перестают быть игрой, поскольку необратимы и влекут за собой смерть. Сердце превращается в «ком глины», потому что не может больше «смерить» доступные ему прежде «чувства длины». *Смерть наступает тогда, когда сделан однозначный выбор в ее пользу, когда мир больше нельзя «смерить» – продлить его связи, вернуть к первоначальному состоянию, объединив всё со всем.* Спутник маркизы делает выбор в пользу смерти от ощущения собственного бессилия собрать расползающуюся материю, вернуть мир к изначальному состоянию единства. Очевидно, последнее под силу только Будетлянину, а в недалеком будущем – еще и Предземшара Хлебникову. *В призыве «смертьте» для Хлебникова заложено единство мира; смерить – значит сделать мир единым целым, продлить его связи, объединить, в том числе и со смертью, проложив, тем самым, путь к бессмертию.*

Прямые столкновения персонажей, на которых театр и театральное действие держатся в

принципе, у Хлебникова всегда обретают «внеличный», то есть вне-положенный по отношению к личности, смысл. Человек у Хлебникова сталкивается не с другими людьми, но со стихией, роком, судьбой. Подобные столкновения в драматических мирах Хлебникова неминуемо ведут к *таинству*, поскольку драматургия Хлебникова тяготеет к *протеатральным* и *архаическим театральным формам*, но в отличном от символистской драматургии виде. Так внутри яркого зрелища, будь то балаган или клоунада, подспудно совершается *мистерия*. Хлебников стремится преодолеть разъедающий душу современного человека индивидуализм и преодолевает его, но в ином, в сравнении с соборностью Вяч. Иванова, собственном, смысле. Это мистерия, совершающаяся не в «горнем» мире, а в мире, как таковом. *Зрелище* Хлебников обращает в *фантастическое сверхзрелище*, сближаясь в своих устремлениях с театральным реформатором Н.Евреиновым, даже опережая и его самые смелые новации и время. *Сверхзрелище* Хлебникова требует *динамичной позиции* наблюдателя или зрителя²⁴, что в драматургии и театре невозможно или почти невозможно. Выдвигая лозунг «хоти невозможного», сам Хлебников следует ему в абсолютном большинстве своих текстов, причем не только драматических, и создает расширяющий границы театральности, подлинно футуристический театр – некую «Всемирную Космораму» людей и событий.

²² См.: Шшикин А. Велимир Хлебников на «башне» Вячеслава Иванова // Новое литературное обозрение. – 1996. – 17. – М.: – С.154.

²³ Хлебников В. Творения. – М.: 1986. – С. 412.

²⁴ Успенский Б.А. К поэтике Хлебникова: Проблемы композиций // Сб. статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту: 1973.

**POETICS OF METAMORPHOSIS IN THE DRAMA
BY V.KHLEBNIKOV «MARQUISE DEZES»: FROM WORD-WEREWOLF
TO WORLD-WEREWOLF**

© 2009 E.S.Shevchenko[°]

Samara State University

The paper is devoted to the analysis of one of the most significant plays by V. Khlebnikov «Marquise Dezes». It investigates the principal Khlebnikov's pun «smerte-smerti» («measure-death») as well as the general laws of Khlebnikov's drama differing from the laws of preceding symbolic drama. In conclusion, the author argues that the Khlebnikov's «smerte» appeal contains a unity of the world; «smerit» (to measure) is to make the world united, extend its links, unite it with death too, thus making way for immortality.

Keywords: poetics of drama, Khlebnikov, mystery, low farce, pun

[°] *Shevchenko Ekaterina Sergeevna, Cand. Sc. in Philology,
Doctoral student of Russian and foreign literature department,
Faculty of Philology. E-mail: slash99@mail.ru*