



DOI 10.22363/2312-9220-2018-23-1-50-58

УДК 82(091)

О ТЕАТРАЛИЗАЦИИ ПРОЗЫ ПОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭПОХИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Е. ЗАМЯТИНА И А. ГРИНА)

Н.З. Кольцова, И.В. Монисова

МГУ им. Ломоносова

Ленинские горы, 1, стр. 51, Москва, Россия, 119991

В основе статьи доклад авторов на Международной научной конференции «Театр революции» (Бахрушинские чтения — 2017). Речь идет о специфической театрализации действительности, характерной как для революционной, так и для тоталитарной эпох, а также об отражении и прогнозировании этих процессов в ранней советской прозе. Обнаруживается «мистериальный код» и «балетный код» как жанровые доминанты отдельных эпизодов или текста в целом в произведениях Е. Замятина и А. Грина. Театрализация по тому или иному типу определяет формы выражения авторской позиции и в целом художественный язык анализируемых эпических текстов.

Ключевые слова: театрализация, революция и театр, революционный и тоталитарный, мистерия, балет, поэтика, художественный синтез

Тандем театра и революции рассматривается в юбилейный год с самых разных точек зрения: это и новые формы театра, спровоцированные временем социальных перемен, и роль самого театра в утверждении новых форм жизни, и творчество выдающихся театральных деятелей революционной эпохи, и забытые имена и факты из мира театра, и, наконец, театральная политика. Авторы хотели бы последовать за Николаем Евреиновым, который первым вывел театральность за пределы театра как такового, и коснуться процесса театрализации самой жизни революционной и постреволюционной эпох, отмеченных разными по формам реализации, но одинаково интенсивно выраженными жизнетворческими устремлениями. Причем увидим этот процесс глазами выдающихся прозаиков — современников революционных событий, в произведениях которых еще на заре нового мира не только отразился дух театральности, присущий эпохе перемен, но и спрогнозированы, угаданы черты подступающей тоталитарной культуры, которая присвоит и подчинит себе многие жанровые формы театра.

Представляется, что театрализация — неотъемлемое свойство революции на всех ее стадиях. Первая — революционный подъем в обществе — это бахтинский карнавал, «не знающий разделения на исполнителей и зрителей» и «рампы даже в зачаточной ее форме» [2. С. 13]: здесь каждый чувствует себя участником событий — толпа, пьянеющая от громких речей оратора и реагирующая на зрелище — будь то митинг или казнь (самосуд). Эшафот, гильотина, появляющиеся уже на следующей стадии революции, также имеют театральную (зрелищную)

природу и «вписаны» в революционный «сценарий». Вторая стадия — революция свершилась, враг повержен, но восторги еще не улеглись, и одержанная победа еще воспринимается как праздник, который длится и не должен заканчиваться (вспомним платоновского героя, который спит в латах на груди оружия, стремясь сохранить революцию в «нетронутой героической категории»). Именно так можно охарактеризовать атмосферу начала 1920-х гг.: время Культуры Два еще не пришло, ритуализация и регламентация всех сфер новой действительности еще впереди, и вскоре будет востребован иной театр — уже не карнавальное действо, не дионисийство, но академическое искусство, в разряд которого попадут и новые жанры. В том числе те, что недавно воспринимались как искусство революционное, например, площадной театр, который в Культуре Два обретает новые черты (забегая вперед, скажем, что это так называемые культурно-массовые мероприятия, выражающие «свободный порыв участников социалистического строительства»). Победившая революция не только присвоит себе уже существующую «классику», но и канонизирует новые жанры.

Театр — классический, академический — с четким разделением сфер актеров и зрителей — постепенно приходит на смену дионисийству, свободе. Где бы ни разворачивалось действо — на площади или в здании театра — оно заранее спланировано, «срежессировано»: действо превращается в спектакль, жанры которого, конечно, могут варьироваться. Театрализация, по словам Г. Гюнтера, становится «способом гармонизации жизни в тоталитарном государстве» [5].

Авторы выбрали для анализа два эпических текста, написанные в начале 1920-х гг., в каждом из них представлена попытка доказать, что свершившаяся революция увиденна сквозь призму театральной эстетики. Это роман Е. Замятина «Мы» и рассказ А. Грина «Крысолов». В первом из них, напомним, действие перенесено в далекое будущее — так писатель получает возможность смоделировать ту действительность, которая в 1920-е гг. еще только угадывалась наиболее проницательными художниками. Во втором тексте перед нами осмысление собственно послереволюционной атмосферы Петрограда. Отметим то общее в произведениях двух разных авторов и разных жанров, что просматривается сразу же: выход за пределы реалистической традиции и обращение к языку театральной условности. У Замятина выделим эпизод праздника Дня Единогласия (символических «выборов» неизменного главы государства), у Грина — спектакль, который должен состояться в странном заколдованном месте — разросшейся до масштабов театра квартире, где оказался рассказчик. Напомним, что на самом деле обстановка этого загадочного места, куда попал голодный, болевающий герой, воссоздает интерьер оставленного хозяевами особняка Елисеева, того здания, в котором располагался Диск (Петербургский Дом искусств той поры). Жанровая доминанта эпизода в романе Замятина — это мистерия, сакральное действо, в рассказе Грина, как доказывают авторы, — искусство балета.

Заметим, что основой для сопоставления двух произведений стало не только время, но и место их создания, зарождения замысла — начало 1920-х гг. и Диск. Замятин тогда руководит литературной студией, читает лекции по технике художественной прозы участникам группы «Серрапионовы братья»; Грин занимает одну из комнат Диска и наводит страх на обитателей этого дома своим мрачным

видом. Так что театральное правило единства места и времени авторами при выборе текстов соблюдено. Сложно ответить на вопрос, знаком ли был Грин с замятинскими воззрениями на искусство, но некоторые совпадения во взглядах писателей не могут не привлечь внимание. В качестве небольшого примера и коротенького отступления от главной темы разговора приведем пассаж из замятинской лекции об авангарде и фрагмент из рассказа Грина «Серый автомобиль». Герой Грина рассуждает о футуристической живописи, словно бы предназначенной не для людей, а для машин. При этом он обнаруживает тонкое понимание самой природы авангардного искусства: «сплошная эпилепсия рисунка», «я стал на точку зрения автомобиля, предположив, что он обладает сознанием... Человеческое смешение треугольников с квадратами или полукругами, украшенное одним глазом, — зрительное впечатление Машины от Человека. Она уподобляет себе все» [4. С. 239]. Суждения гриновского героя перекликаются со словами Е. Замятина — автора теоретических работ, посвященных искусству современников. Так, в статье «О синтетизме» Замятин пишет: «Вчера — вы ехали по степной дороге в покойном дормезе. Навстречу — медленная сельская колокольня... И сегодня — на авто — мимо той же колокольни. Миг, выросла — сверкнула. И осталось только: повисшая в воздухе молния с крестом на конце; ниже — три резких, черных — один над другим — выреза в небе... Ни одной второстепенной черты, ни одного слова, какое можно зачеркнуть: только суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую секунды, когда собраны в фокусе, спрессованы, заострены все чувства» [7. С. 107]. Не соглашаясь с Замятиным в оценке новой культуры (тот считает футуристов первопроходцами, без которых не было бы поступательного движения в искусстве), герой Грина, которого это культура пугает, удивительным образом совпадает с Замятиным в способах оформления мыслей (подробнее об этом — см. работу [9]). Однако вопрос сейчас заключается не в том, был ли Грин знаком с замятинской концепцией нового искусства, а в том, что сама революция «внушает» художникам слова подход к ее осмыслению.

День Единогласия в описании Замятинане может не вызывать у современных читателей ассоциаций с древними мистериями, религиозными праздниками, неким сакральным действием, постановщиками и участниками которого были священнослужители (вспомним: «ангелы-хранители», «Бог-отец» — метафоры, живущие в сознании героя-повествователя). «Вот — о Дне Единогласия, об этом великом дне... Мне кажется, для нас — это нечто вроде того, что для древних была их “Пасха”... Завтра я увижу все то же, из года в год повторяющееся и каждый раз по-новому волнующее зрелище: могучую Чашу Согласия, благоговейно поднятые руки. Завтра — день ежегодных выборов Благодетеля. Завтра мы снова вручим Благодетелю ключи от незыблемой твердыни нашего счастья... самые выборы имеют значение скорее символическое: напомнить, что мы единый, могучий миллионклеточный организм, что мы — говоря словами “Евангелия” древних — единая Церковь... Я вижу, как голосуют за Благодетеля все; все видят, как голосую за Благодетеля я — и может ли быть иначе, раз “все” и “я” — это единое “Мы”... Когда перед началом все встали и торжественным медленным пологом заколыхался над головами гимн — сотни труб Музыкального Завода и миллионы человеческих голосов... Все глаза были подняты туда, вверх: в утренней, непорочной...

синеве... с небес нисходил к нам Он — новый Иегова на аэро, такой же мудрый и любяще-жестокый, как Иегова древних. С каждой минутой Он все ближе, — и все выше навстречу ему миллионы сердец, — и вот уже Он видит нас... На эстраде поэт читал предвыборную оду» [6. С. 230—233].

Не менее очевидной кажется не только ретроспективная, но и проспективная адресация романного действия у Замятина — набирающие популярность в 1920—1930-е гг. парады физкультурников и другие массовые действия, столь похожие на праздники любого другого тоталитарного государства и укорененные в почве народного искусства. Исторически в народных праздниках «начало художественно-образное сливается с началом утилитарным (трудовым, обрядовым)», а в новых действиях — «с дидактическим, агитационным, пропагандистским, и ему подчиняется» [11. С. 7]. От первых демонстраций и театрализованных маевок, митингов-концертов, массовых представлений типа «Свержения самодержавия» (1919 г.), «Мистерии освобожденного труда» (1920 г.) и т.п., которые энергично поддерживались и инициировались властями, был проложен путь к тематическим массовым гуляньям, праздникам профессий, физкультурным парадам 1930-х гг. В работах Г. Гюнтера, М. Блока, В. Паперного, Е. Добренко, И. Есаулова и других исследователей отмечается тот факт, что театральность становится важной составляющей языка тоталитарной культуры, обслуживающей режим, который режиссирует и берет под контроль все общественные процессы. Он требует для внедрения своей идеомифологии эффектных, гипнотизирующих внешних форм, за которыми обращается, в частности, к театру. Впоследствии эти «марши» и демонстрации, приуроченные к праздничным датам, выливаются в дежурные, казенные праздники с обязательной программой, учитывающей «достижения» деятелей различных сфер искусства — от танца до поэзии (образ придворного, или государственного поэта у Замятина совмещен с образом актера-декламатора (чтеца) — напомним, что этот жанр был весьма популярен в СССР). Замятин предвидел и пути развития государственной культуры и театра: классический академический театр будет потеснен именно культмассовыми мероприятиями (можно, правда, высказать сожаление, что писатель не предугадал появление телевидения, которому предстояло обеспечить смычку массового и элитарного сегментов культуры. Для сравнения — О. Хаксли и Р. Бредбери уже откликаются на достижения техники). Итак, День Единогласия в романе Замятина — спектакль, в котором прозреваются формы будущего тоталитарного искусства, Культуры Два, в терминах Паперного [10].

В рассказе Грина театральная атмосфера нагнетается постепенно: более того, сюжетная мотивировка образа театра отсутствует — онирическое (сновидческое) пространство как бы втягивает в себя театральную атмосферу, отражая подсознательную тревогу, страхи героя в охваченном «красным террором», голодном, морозном Петербурге. На первый взгляд, тема театра заявляет о себе лишь в сцене прозрения героя, обнаружившего себя после погони за невидимой обольстительницей где-то под колосниками или над зрительным залом странного театра (по сюжету это здание заброшенного банка причудливой архитектуры, которое во сне героя трансформируется). Позже, как помним, герой узнает, что был окружен крысами. Метафора настолько прозрачна, что даже кажется не метафорой,

но аллегорией: подобные мысли об одичании людей в послереволюционном мире высказывал и Замятин в «Пещере» — можно вспомнить и мандельштамовского Ламарка, и Лунца («Обезьяны идут»), и Пильняка, и Булгакова. И дело не только в этой устойчивой параллели, но и в самой природе данной метафоры — она театральна уже потому, что образы мышеловки и крыс, преследующих протагониста, со времен «Гамлета» служат своеобразным маркером некоего зловещего театра, в котором оказался герой. У Грина крысы, с которыми сражается романтически настроенный персонаж-рассказчик (романтический код текста задан эпиграфом из Байрона, упоминанием Дон Кихота — прецедентных имен), — это воплощение самого бесчеловечного мира. Тема поединка с крысами выводит читателя за пределы немецкой легенды о Гамельнском крысолове и актуализирует другой сюжет, один из наиболее популярных в русской гофманиане, — сюжет Шелкунчика, имеющий в отечественной культуре богатую театральную традицию, связанную прежде всего с балетом П.И. Чайковского. Для справки, балеты Чайковского «Шелкунчик» и «Спящая красавица» были поставлены в Мариинском театре в 1892 и 1890 гг. соответственно — во втором, кстати, злая фея появляется на сцене в сопровождении танцовщиков в костюмах крыс. В начале 1920-х гг. оба балета возобновлялись: в 1919 г. «Спящая красавица» в Большом театре, в 1922 г. — в Мариинском, «Шелкунчик» здесь же в 1923 г. (Грин вполне мог что-то из этого видеть). Как авторам кажется, именно язык балета становится одним из проводников авторской идеи в рассказе — тем шифром-кодом или поэтикой мифологизирования, благодаря которой читатель погружается в особую чарующую и одновременно зловещую атмосферу страшного сна, сказочного гротеска. Тема театра и — беремся утверждать — балета заявлена еще до появления прекрасной, но невидимой незнакомки с балетной поступью: сама обстановка помещения, которое видит во сне герой, напоминает о театральных декорациях. «Мне казалось, что я иду по дну аквариума, из которого выпущена вода.... Здесь виднелись стеклянные матовые шары, абажуры тюльпанами и колоколами, змеевидные бронзовые люстры, свертки проводов, кучи фаянса и меди. Перила алебастровых хор тянулись по высотам черных колонн громадным четырехугольником... Посредине стоял фонтан, и его маски, с насмешливо или трагически раскрытыми ртами, казались кучей голов... На всем лежала печать тлена и тишины.

Матовые шары и люстры блистали под потолками, сея ночной день среди черных окон... показалось мне, что тени зеркальной глубины полны согнутых, крадущихся одна за другой женщин в мантильях или покрывалах, которые они прижимали к лицу» [3. С. 921—922]. Постепенно тема набирает силу: движения невидимой обольстительницы напоминают балетные па, ее легкая поступь, изящество невидимых, но угадываемых движений, загадочность, лукавство и разлитая вокруг атмосфера колдовства — все это пробуждает ассоциации с предвосхищением театрального представления; далее слышатся шорохи, возгласы — зрители собираются в зале — так едва уловимыми, но точными штрихами автор подводит читателя если не к мысли, то к ощущению, что он вместе с героем оказывается в пространстве театра. Театральное и онирическое, сопроникая, создают атмосферу макабрического карнавала, вакханалии безумия, зловещего бреда, внутри которого и оказался герой. Заметим, что Грин виртуозно играет на взаи-

мообратимости понятий «извне» и «изнутри». Сцены преследования героя, бегства от тварей, а потом и поединок с ними, получая реалистическую мотивировку в виде бреда, болезни героя, тем не менее выводят за пределы «заколдованного» дома и более того — позволяют Грину так же изменять пропорции и масштаб миров зверей и людей, как это происходит в Щелкунчике. Гротески в том, и в другом случае основан не только на совмещении реальности и фантастики, но и на пространственном сдвиге — совмещении координат человеческого и нечеловеческого миров.

Как неожиданное подтверждение догадки авторов статьи о «балетном коде» «Крысолова» приведем фрагмент из интервью Дж. Баланчина, выдающегося танцовщика и хореографа, постановщика знаменитого спектакля «Щелкунчик» 1954 г. в *New York City Ballet*. В детстве Баланчин танцевал в «Щелкунчике» в Мариинском театре, а вообще за свою балетную карьеру исполнил несколько партий в этом балете. «Дети всегда в восторге от сцены сражения Щелкунчика с мышами. Чайковский очень боялся мышей. Я их не боюсь. Правда, я, наверное, видел больше мышей на сцене, чем в жизни. Считается, что мыши злые. Гофман описал мышей как коварных и мстительных. Я не думаю, что мыши злые, но они, видимо, людям неприятны. Когда меня взяли в балетную школу и остригли наголо, то другие дети называли меня «Крыса», но недолго. Александр Грин написал рассказ «Крысолов»; он нафантазировал, будто после революции крысы завладели Петербургом. Пустынный, брошенный город, а по нему бегают злые крысы, волшебством превращенные в маленьких хулиганов. Это правда, в Петербурге тогда таких беспризорных были тысячи и тысячи. Они могли ограбить, убить. Их все боялись...» [1]. Несложно заметить, что воспоминания Баланчина рифмуются с фрагментом рассказа Грина: «Едва я повернул за угол, как принужден был остановиться, увидев плачущего хорошенького мальчика лет семи (...) он крепко уцепился за мою руку (...) «Кто ты?» — угрожающе закричал я. Он хихикнул и, ускоряя шаги, скрылся за углом, но я еще смотрел некоторое время по тому направлению, с чувством укушенного...» [3. С. 942–943].

Писатели, о которых говорим, по-разному относились к миру театра: Замятин любил театральное искусство, работал с режиссером МХАТа 2-го А. Диким (здесь была поставлена его пьеса «Блоха»), дружил с театральным художником Ю. Анненковым. Грин, напротив, чувствовал себя дискомфортно в театральной атмосфере, по воспоминаниям его первой жены В. Калицкой: «...в первом действии Александр Степанович стал ворчать, что, по-видимому, автор не на стороне героини и что это — противно (*речь идет о посещении спектакля по пьесе К. Гамсуна «У царских врат» — Н.К., И.М.*);

«...на балете «Дон-Кихот»... Грину показалось, что благородный Дон-Кихот осмеян, и он начал громко делать замечания, вызывая этим неудовольствие и шиканье публики» [8. С. 201]. И все же оба писателя уже в 1920-е гг., кажется, предчувствовали, что общество победившей революции сделает ставку на пластический театр — мимика, жест, пластика, балет — невербальное искусство в СССР достигнет особых высот («...в области балета впереди планеты всей», как пелось в песенке Ю. Визбора). Громкие речи, театр слова, как и карнавал, останется в прошлом или уйдет в область собственно партийных ритуалов — съездов,

юбилейных торжеств и др. Театр, как и классическое искусство в целом, станет для многих на продолжительное время символом несвободы (по Замятину, красота танца состоит «именно в абсолютной, эстетической подчиненности, идеальной несвободе» [7. С. 141—142]), воплощением подневольного праздника, радости по приказу, разрешенным, а потому казенным развлечением. Толстовское недоверие к театру как лицедейству и фальши сменяется в новых условиях неприятием театра как символа насилия над человеком.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Баланчин Дж.* С. Волков. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. URL: http://plie.ru/?vpath=/news/data/ic_news/1253/ (дата обращения: 15.11.2017).
- [2] *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса: монография. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
- [3] *Грин А.С.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. Алые Паруса. Блистающий мир. Рассказы. М.: Правда, 1965. 448 с.
- [4] *Грин А.* Фанданго. СПб.: Кристалл, 2000. 1215 с.
- [5] *Гюнтер Г.* О красоте, которая не смогла спасти социализм. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/101/gu2.html> (дата обращения: 15.11.2017).
- [6] *Замятин Е.* Мы. Текст и материалы к творческой истории романа. СПб.: Мирь, 2011. 628 с.
- [7] *Замятин Е.И.* О синтетизме / Замятин Е.И. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Русская книга, 2004. Т. 3. 608 с.
- [8] *Калицкая В.* Из воспоминаний / Воспоминания об Александре Грине. Л.: Лениздат, 1972. С. 153—203.
- [9] *Кольцова Н., Монисова И.* От стихии кино к стихии театра: язык культуры в рассказе А. Грина «Серый автомобиль» и фильме О. Тепцова и Ю. Арапова «Господин оформитель». М.: Дом Бурганова. Пространство культуры, 2016. № 4. С. 141—152.
- [10] *Паперный В.* Культура Два. 4-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 416 с.
- [11] *Чечетин. А.* Основы драматургии театрализованных представлений. М.: Просвещение, 1981. 193 с.

© Кольцова Н.З., Монисова И.В., 2018

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 2 декабря 2017

Дата принятия к печати: 28 декабря 2017

Для цитирования:

Кольцова Н.З., Монисова И.В. О театрализации прозы пореволюционной эпохи (на материале произведений Е. Замятина и А. Грина) // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика.* 2018. Т. 23. № 1. С. 50—58. DOI 10.22363/2312-9220-2018-23-1-50-58

Сведения об авторах:

Кольцова Наталья Зиновьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ им. Ломоносова. *Контактная информация:* e-mail: koltsovaru@rambler.ru

Монисова Ирина Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ им. Ломоносова. *Контактная информация:* e-mail: monisova2008@yandex.ru

ABOUT THEATRICAL PROSE OF THE POST-REVOLUTIONARY ERA (ON THE WORKS BY E. ZAMYATIN AND A. GREEN)

N.Z. Koltsova, I.V. Monisova

MSU Lomonosov
Leninskie Gory, 1/51 Moscow, Russia, 119991

In article the report at the International scientific conference “the Theatre of revolution” (Cold read — 2017). We are talking about specific theatricalisation of reality, characteristic for the revolutionary and totalitarian era, as well as on the reflection and prediction of these processes in early Soviet prose. Found a “mystery code” and “code ballet” as a genre Dominante individual scenes or the text as a whole in the works of E. Zamyatin and A. Green. The staging of a particular type determines the form of expression of author’s position and overall artistic language epic of the analyzed texts.

Key words: theatricality, the revolution and the theater, revolutionary and totalitarian, mystery, ballet, poetics, artistic synthesis

REFERENCES

- [1] Balanchine George. S. Volkov. The passion of Tchaikovsky. Conversations with George Balanchine. Available at: http://plie.ru/?vpath=/news/data/ic_news/1253/ (accessed: 15 November 2017).
- [2] Bakhtin M. Creativity Francois Rabelais and folk culture of the middle ages and Renaissance. M.: Hudozhestvennaja literatura [Artistic Literature], 1965. 543 p.
- [3] Green A. Sobraniye sochinenii: v 6 t. [Collected works]. T. 3. Scarlet Sails. Glittering world. Stories. M.: Pravda [Truth], 1965. 448 p.
- [4] Green A. Fandango. SPb.: Cristal, 2000. 1215 p.
- [5] Gunther G. Of the beauty that could not save socialism. Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/101/gu2.html> (accessed: 15 November 2017).
- [6] Zamyatin E. We. Text and materials for the creative history of the novel. SPb.: Myr [World], 2011. 628 p.
- [7] Zamyatin E. On the synthetism. Zamyatin E.I. Sobraniye sochinenii [Collected works]: In 5 V. M.: Russkaya kniga [Russian book], 2004. Vol. 3. 608 p.
- [8] Kalitzckaja V. From the memoirs. Memories of Alexander Green. L.: Lenizdat, 1972. P. 153–203.
- [9] Koltsova N., Monisova I. From the disaster movie to the elements of theatre: language culture in the story by Alexander Grin “Grey car” and the movie of O. Tiptsov and Y. Arabov “Gospodin oformitel”. M.: Burganovskii dom. Prostranstvo kulture [Bourganov’s House. The space of culture], 2016. No. 4. Pp. 141–152.
- [10] Paperny V. Culture Two. 4-e izd. M.: Novoye literaturnoye obozreniye [New literature review], 2016. 416 p.
- [11] Chechetin. A. Fundamentals of drama pageants. M.: Prosvesheniye [Education], 1981. 193 p.

Article history:

Received: 2 December 2017

Revised: 22 December 2017

Accepted: 28 December 2017

For citation:

Koltsova N.Z., Monisova I.V. (2018). About theatrical prose of the post-revolution era (on the works be E. Zamyatin and A. Green). *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 23 (1), 50–58. DOI 10.22363/2312-9220-2018-23-1-50-58

Bio Note:

Koltsova Nataliya Zinovjevna, PHD of Philology, associate professor of the department of history of the newest Russian literature and modern literary process of philological faculty MSU Lomonosov. *Contacts:* e-mail: koltsovaru@rambler.ru

Monisova Irina Vladimirovna, PHD of Philology, associate professor of the department of history of the newest Russian literature and modern literary process of philological faculty MSU Lomonosov. *Contacts:* e-mail: monisova2008@yandex.ru