

A  
K 63

*На правах рукописи*

**КОМАРОВ Сергей Анатольевич**

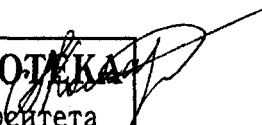
**А. ЧЕХОВ-В. МАЯКОВСКИЙ:  
КОМЕДИОГРАФ В ДИАЛОГЕ  
С РУССКОЙ КУЛЬТУРОЙ  
КОНЦА XIX-ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

**Специальность 10.01.01 — русская литература**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание ученой степени  
доктора филологических наук**

**НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА**  
Уральского Государственного  
университета  
г.Екатеринбург



**Екатеринбург 2002**

Работа выполнена на кафедре русской литературы Тюменского государственного университета

**Официальные оппоненты:** доктор филологических наук,  
профессор **Ю. В. Бабичева**

доктор филологических наук,  
профессор **А. В. Кубасов**

доктор филологических наук,  
профессор **А. С. Собенников**

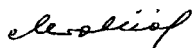
**Ведущая организация:** Томский государственный университет

Защита состоится «11» июня 2002 года в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.03 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук в Уральском государственном университете им. А. М. Горького (620083, г. Екатеринбург, К-83, пр. Ленина, 51, ком. 248).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Уральского государственного университета.

Автореферат разослан «10» апреля 2002 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
доктор филологических наук,  
профессор

 М. А. Литовская

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность и степень изученности вопроса.** Отдавая отчет в том, что XX век был прожит по новым правилам и в соответствии с новыми (неклассическими) ценностями, сознание обращается к тому моменту, где переоценка ценностей была провозглашена и, возможно, произведена. Наука века минувшего эту веку постепенно сместила с 1910-х годов в конец девятнадцатого столетия, в 1880-е годы. Осознание радикальной перемены, вышедшей уже на поверхность процесса в 1890-е годы, пока может быть доказательно прослежено на судьбе отдельных генных цепочек культуры, каковыми являются жанровые ряды. Выбор такой генной цепочки должен быть репрезентативен для процесса в целом и иметь авторитетную, достаточно детализированную базу описания, чтобы снять по возможности соблазны отвлечения от решения заявленной стратегической задачи в пользу важных, но частных открытий.

Жанровый ряд комедии вполне отвечает этим условиям (требованиям). Комедия по своей природе обращена к массовому сознанию современников, вступает в непосредственный и плотный контакт со стандартами мышления неэлитарного читателя (зрителя). Она пытается в рамках этого процесса созидать коллективную эмоцию и реализовывать по возможности смеховую установку с опорой на базовую событийную схему: жизнь — смерть — воскрешение — жизнь. Как это делает комедия в момент глобальной и радикальной переоценки ценностей, какую стратегию избирают комедиографы в данных условиях — ясного ответа пока не существует, и сами вопросы к жанру в таком повороте не были обращены, не были поставлены во всей остроте, проблемности, с чувством историко-культурной перспективы. Очевидно, что они (вопросы) направлены не только к поэтике комедий, а прежде всего к сознанию их создателей. Как формируется стратегия работы в данном жанре, как она вписывается в общую стратегию творчества художника, как иницируется, порождается и материализуется в текстовые ходы комедиографом поле его диалога с культурными адресатами эпохи, избираемыми в качестве духовных спутников при разговоре с читателем (зрителем), — вот лишь некоторые аспекты, обойти которые невозможно при рефлексии заявленной проблемы.

Стержневое положение комедии в системе жанров русской драматургии XVIII и XIX веков сегодня авторитетно установлено (П. Н. Берков, А. И. Журавлева, О. Б. Лебедева, В. Е. Хализов). Зафиксирован и убедительно описан инвариант русской высокой комедии на данном временном промежутке, манифестирована ее способность «исчерпывающе воспроизводить всю целостность национального бытия, истории и характера», открыт и проблемно сформулирован феномен взаимосвязи (взаимозависимости) жанра комедии и личности художника, обращающегося к этому жанру, тем более создающего его национально и всемирно значимые образцы (О. Б. Лебедева). Не случайно в отечественной филологии наметилась в последние десятилетия линия монографических обращений, во-первых, к художнику как собственно комедиографу (И. Л. Вишневская, А. И. Журавлева) и, во-вторых, к комедийному классическому тексту как феномену национального масштаба (Ю. Н. Борисов, С. А. Фомичев, Т. Г. Свербилова).

Перу Чехова принадлежит, как известно, четыре крупноформатных комедии («Иванов», «Леший», «Чайка», «Вишневый сад»), перу Маяковского — два крупноформатных жанровых опыта («Клоп», «Баня»). Создавались эти тексты авторами на разных, но узловых отрезках жизненного пути, в этом смысле комедийные опыты являются метами стратегии творчества каждого из них. Характерно, что комедии венчают жизненный поиск Чехова и Маяковского, выступают в роли духовного «завещания» современникам и потомкам. Сближение имен Чехова и Маяковского, хотя и кажется парадоксальным на первый взгляд, уже имеет в литературоведении определенную традицию, идет и со стороны маяковсковедения и со стороны чеховедения. Специалисты по наследию автора «Клопа» и «Бани», зафиксировав связь творческих поисков художников еще в 1960-1970-е годы (З. С. Паперный, М. Д. Бочаров), практически не возвращались к этой перспективной идее, хотя косвенно она наличествовала в форме упоминаний о полемичности отношений Маяковского с Художественным театром. Чеховеды же, параллельно с коллегами по цеху обозначив проблему (М. Л. Семанова), в 1980-1990-е годы пусть не целенаправленно, но все же обговаривали ее аспекты (В. Б. Катаев, Э. А. Полоцкая, И. Н. Сухих). Суммарно

феномен «Чехов–Маяковский» сегодня видится так. Во-первых, художники принадлежат к разным историческим эпохам. Во-вторых, Маяковский как никто почувствовал в Чехове новое понимание красоты и предметности урбанистической цивилизации, родственное XX веку, и справедливо поэтому обозначил грань между Чеховым и его предшественниками. В-третьих, статья «Два Чехова» является программной для Маяковского, ведь в ней обсуждается природа слова, и знаково, что именно к опыту Чехова он обращается в самом начале творческого пути. В-четвертых, мышление Маяковского в его рефлексии наследия Чехова парадоксально, оно изменчиво в перспективе 1920-х годов. В-пятых, есть комплекс проблем мирозерцательного масштаба, общий для художников, в рамках которого очевидно сходство в постановке и даже решении ряда вопросов (соотношение бытия и быта, оппозиция «пошлость» — «любовь», свобода и демократичность в словоупотреблении при лаконизме и «сжатости» речи).

Чехов и Маяковский принадлежат к поколениям, возрастные параметры которых позволяют говорить о них как об отношениях «отцов» и «детей». Отец автора «Клопа» и «Бани» Владимир Константинович Маяковский был всего на три года старше Чехова, и прожил он немногим больше его. Отношения «отцов» и «детей» не идилличны, но их ценностные ряды обычно сопряжены. Есть чувство взаимозависимости и обоюдного знания при разности и полемичности задаваемых вопросов, при постановке задач и поиске их решений. Для поколения Маяковского имя Чехова было важнейшим личностным ориентиром. Специалисты по проблеме поколений в России XX века (М. О. Чудакова) однозначно это фиксируют (из письма 1924 года): «Нашему с Вами поколению ничего хорошего не видать, потому что <...> мы органически не можем уйти от того, что я решил бы назвать любовью к Чехову».

Осознание Чехова как величайшего русского стилизатора неизбежно приводит к признанию важнейшими двух особенностей его творчества — повышенной меры условности и диалогизма (А. В. Кубасов). Если для сегодняшнего чеховедения это достаточная новость, то для маяковсковедов повышенная мера условности и диалогизм творчества художника (М. Д. Бочаров,

Н. Н. Киселев, Б. Л. Милявский, В. А. Сарычев, Ю. А. Смирнов-Несвицкий) были аксиоматичны с 1920-х до 1990-х годов, хотя автора «Человека» и «Клопа» не числили в последовательных стилизаторах. О стилизации у Маяковского говорили, но весьма редко (А. В. Скобелев). Аксиоматичность же условности и диалогизма чаще «закрывала» проблему, чем проясняла ее. В последнее десятилетие Маяковского уже мыслят как художника монологического типа, в качестве монологаиста противопоставляют иным фигурам поколения, например, Булгакову (В. В. Химич). В середине 1980-х годов был непродолжительный всплеск интереса к природе условности в пьесах поэта. Однако гибель «советской цивилизации» и поиск новой идентичности в России неизбежно уводили разговор об авторе «Человека» и «Клопа» из сферы филологии. Поэтому повышенная мера условности и диалогизм не только общие сущностные черты творческого наследия Чехова и Маяковского, но и актуальное проблемное поле для исследования.

В работах последних лет логика уточнения сущностных сторон мирозерцания Чехова неизбежно приводит к анализу конкретных жанров в художественной системе автора (святочный, рождественский и пасхальный рассказ), к осознанию его «стремления «модернизировать» жанр» (А. С. Собенников). То же можно сказать и о создателе «Человека» и «Клопа». После известной монографии А. С. Субботина нет сомнений, что «в применении к поэзии Маяковского жанровая «мера» совершенно необходима». Столь же необходима она и в применении к его драматургии. Показательно, что разговор о жанре был увязан А. С. Субботинным с «творческими диалогами» Маяковского. Связь эта структурно закреплялась однопорядковостью разделов его монографии (два — о жанрах, третий — о «диалогах»). Для чеховедения изучение творческих диалогов в качестве программы на десятилетия было обозначено этапной работой В. Б. Катаева. Им точно сформулированы и критерии оценки поисков в данном направлении: «важно, чтобы устанавливаемые связи были действительными, не мнимыми», и чтобы «открывали что-то новое в произведении и его авторе». Связывает феномены произведения и диалога проблема языка. Ю. М. Лотман, размышляя о театре, обозначил это четче других: «Нужна языковая общность,

некоторый общий объем культурной памяти. Только он позволяет окружить текст затекстовой смысловой атмосферой»; «Первый вопрос всякого диалога: на каком языке?»; «всякий подлинно художественный текст является своего рода «обучающей машиной», то есть, заключая в себе новый художественный язык, содержит и «самоучитель» этого языка». Поэтому произведение и способно выразить стратегию творчества конкретного художника, его искусство планомерно руководить собственным творчеством, основываясь на исторически перспективных далекоидущих прогнозах. В рамках такой стратегии может формироваться своеобразный диалогический жест автора. Он подразумевает знаковую, публичность, направленность диалогических отношений к культурным адресатам, определенность и общепонятность их (отношений) смысла.

Восприятие европейских феноменов проясняет внутренние механизмы именно русской культуры и потому мыслится в данной работе как ее «литературный факт».

**Цель** данного диссертационного исследования — прояснить системность диалогических отношений Чехова и Маяковского в качестве комедиографов с русской культурой конца XIX – первой трети XX века и показать закономерный характер этой системности.

Для достижения цели в диссертации решается ряд **задач**.

1. Доказать наличие христианской доминанты в дочеховской рефлексии комедии, показать предпосылки, факторы и симптоматику парадигматического «смещения» в развитии русской комедии.

2. Выявить основные звенья логики перехода Чехова-комедиографа от «смещения» жанра к его модернизации и роль диалогических схождений драматурга в этом процессе.

3. Доказать наличие установки Чехова на интеграцию с авторитетными для эпохи «голосами» постхристианской ориентации, принадлежащими преимущественно художникам его поколения, и полемичность автора «Чайки» и «Вишневого сада» в диалоге с художниками предыдущего поколения, исповедующими христианские ценности, продемонстрировать стратегию Чехова, направленную на актуализацию ресурсов национальной мифообразности.

4. Очертить платформу диалогического схождения Чехова-комедиографа с мифологической линией отечественной филологической мысли второй половины XIX века и обозначить перспективу диалога автора «Чайки» и «Вишневого сада» с последующим развитием русского модернизма XX века.

5. Выявить программный механизм диалога Маяковского с эпохой в рамках его стратегии творчества и показать, как данный механизм подводит поэта к необходимости работы в жанре комедии.

6. Продемонстрировать жизнетворческую направленность русской комедиографии с конца XIX до середины XX века в качестве ее структурной особенности, указать и охарактеризовать фазы существования данного явления, их сопряженность с природой жанра.

7. Доказать целостность и относительную завершенность процесса модернизации русской комедии на историческом отрезке с конца XIX до середины XX века, обозначить его постхристианскую основу и статус диалога, связанный с ней.

Между фамилиями «Чехов» и «Маяковский» в **названии** работ стоит «тире», а не традиционный в таких случаях союз «и». Это сделано по ряду причин. Во-первых, отношения между комедиографами могли носить только заочный характер и быть человечески активными лишь со стороны «младшего» — Маяковского. Во-вторых, при всей персонификации Чехова и Маяковского в замысле работы основополагающим было стремление расслышать их «голоса» как «голоса» эпохи, причем эпохи единой. Тире должно зримо воплотить, выразить эту связь «голосов» поколений в рамках единого способа ставить и решать культурно-эстетические задачи, называемого вслед за Т. Куном парадигмой. Тире показывает, что преемственность Чехова и Маяковского выстраивается опосредованно, то есть через личный диалог каждого из них с авторитетными адресатами эпохи.

Временные рамки продиктованы пределами творческой активности и физического существования изучаемых комедиографов — с 1880-х по 1930-е годы. Критерием **отбора материала** и естественным ограничителем хронологии является инициативность, исходящая от Чехова и Маяковского к конкретным адресатам. Исследуются только те связи, которые иницируются



Чеховым и Маяковским и которые существенны для их стратегии творчества в качестве комедиографов. Важно и то, что они (связи) так или иначе оставили след в переписке или в текстах художников. В творчестве Чехова анализируются именно крупноформатные комедии, в этом также опора на сложившуюся в отечественном чеховедении традицию, отделяющую водевили или малоформатные пьесы в специальный раздел исследования (З. С. Паперный, Б. И. Зингерман).

В качестве стержневого понятия используется «диалог» в бахтинском понимании данного феномена. В силу того, что работа посвящена феноменальности сознания двух комедиографов и их речевой практике, в ней освещаются преимущественно мотивация Чехова и Маяковского, исходящая из их стратегии творчества и избирательно направляемая к различным адресатам — «голосам», а также то поле согласия Чехова и Маяковского с ними, которое служит косвенно или прямо созидательным, строительным материалом их комедиографии. Диалог исследуется и по соображениям более общего характера. В силу того, что нарастание свободы на различных уровнях функционирования искусства слова — несомненная макротенденция мировой литературы (Д. С. Лихачев), диалогичность не может не быть его существенной составляющей (особенно в вершинных явлениях).

**Новизна** исследования заключается:

- 1) в постановке проблемы системности диалогических отношений Чехова и Маяковского в качестве комедиографов с русской культурой конца XIX — первой трети XX века;
- 2) в доказательстве через конкретную генную цепочку (жанровый ряд) единства эпохи конца XIX — первой трети XX века;
- 3) в обнаружении закономерности и фазности процесса модернизации русской комедии, в открытии важности поколенческого механизма для развития жанра;
- 4) в выдвижении идеи о модернистской природе комедий «Чайка» и «Вишневый сад» и открытии индивидуального чеховского мифа в них;
- 5) в существенном уточнении стратегий творчества Чехова и Маяковского и статуса диалога в них;
- 6) в установлении ряда новых диалогических «сюжетов» (Чехов — Соловьев, Чехов — Даль, Чехов — Афанасьев, Чехов —

Потебня, Маяковский — Соловьев, Маяковский — Бергсон), в превращении ряда «литературных связей» комедиографов в знаковые духовно-событийные «сюжеты» их творческого пути (Чехов — Ницше, Чехов — Розанов, Маяковский — Шварц, Шварц — Ницше), в обновленном прочтении известных «сюжетов» (Чехов — Толстой, Чехов — Мережковский, Чехов — Мопассан, Маяковский — Булгаков, Маяковский — Эрдман, Маяковский — Безыменский, Маяковский — Асеев, Маяковский — Вампилов и др.);

7) в обнаружении связи между структурой неклассической комедии и философией жизнетворчества, в показе актуализации архаической схемы жизнь — смерть — воскрешение — жизнь и изменения соотношений «носителей» жанра новой русской комедии конца XIX — середины XX века;

8) в новом прочтении ряда пьес, являющихся основой жанрового репертуара русского театра.

**Методы** исследования связаны с целью и задачами диссертации, ее материалом и предметом. Работа строится на сочетании элементов историко-генетического и типологического, культурологического и семиотического подходов к анализу литературных явлений. Она ориентирована на традиции отечественной филологии, на широкое современное толкование исторической поэтики. Вместе с тем учитываются достижения зарубежной славистики, направленные на глубину понимания конкретного текста и авторского послания читателю, на воссоздание реальных контекстных связей в «малом времени».

**Теоретическая значимость** диссертационного исследования заключается 1) в показе механизмов неклассического миромоделирования и коммуникации на примере высших образцов одного из жанров драматургии на более чем полувековом отрезке его исторического функционирования; 2) в развитии парадигматического подхода к литературному процессу в аксиологическом аспекте (христианская / постхристианская парадигмы); 3) в пересмотре состава русского классического реализма и границы между реализмом и модернизмом в отечественной драме (Чехов — комедиограф 1890-1900 годов как модернист); 4) в анализе диалога как важнейшего элемента стратегии творчества художника; 5) в установлении сопряженности духовных феноменов эпо-

хи (жизнетворчество) со структурой жанра и роли смены поколений в развитии жанрового ряда.

**Практическое использование** результатов работы возможно в процессе чтения общих и специальных курсов, посвященных истории русской литературы XIX и XX столетий, в школьном преподавании отечественной словесности (ряд анализируемых в диссертации пьес входит в стандарт литературного образования россиян). Кроме того, итоговые материалы исследования могут быть интересны практикам театра, широкому кругу филологов-славистов, культурологов, всем, кому дороги такие имена русской культуры, как Чехов, Соловьев, Маяковский, Булгаков, Шварц, Эрдман, Вампилов, Шукшин.

**Апробация результатов исследования.** Основные положения работы послужили основой выступлений на международных и всероссийских научных конференциях в Москве (МГУ — 1991), Томске (ТГУ — 1982, 1985, 1988, 1992, 1995, 2001), Иркутске (ИГУ — 1987), Екатеринбурге (УрГУ — 1994, 1996; УрПГУ — 2002), Тюмени.

Содержание диссертации изложено в монографии «А. Чехов — В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX — первой трети XX века» (Тюмень, 2002. 21,7 п. л.), учебном пособии по спецкурсу «В. В. Маяковский и проблемы комедии» (Тюмень, 1996. 5п. л.), а также в серии (более тридцати) публикаций.

Диссертация обсуждалась на кафедре русской литературы Тюменского государственного университета, было сделано сообщение по теме на кафедре русской литературы XX века Уральского государственного университета.

Отдельные разделы работы используются автором при чтении специальных курсов в Тюменском государственном университете: «Творческая индивидуальность писателя и развитие жанра (на материале русской комедии 1920-1930-х годов)», «Чайка» А. П. Чехова и русская гуманитарная мысль второй половины XIX века», «Драматургия А. П. Чехова в контексте русской комедии».

**Структура и объем работы.** Диссертация состоит из введения, шести глав, заключения, примечаний и списка использованной литературы. Объем диссертации — 474 стр.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

В первой главе анализируются проблема «нового слова» и ситуация «смещения» в динамике русской комедии. Отмечая знаковый характер для отечественной культуры текстов, в которых формула «новое слово» прозвучала (А. Григорьев, Ф. Достоевский, В. Соловьев), автор фиксирует парадоксальность ее наполнения. С одной стороны, в ней удерживаются и проговариваются значения вполне традиционные, с другой стороны, они утверждаются как новые. Это обнаруживает необходимость уже специальных усилий деятелей культуры для сохранения данных классических значений в составе художественной и эстетической мысли, а значит, и наличие черты, за которой реально возможны и иные решения задач.

Анализируя нехудожественные тексты, принадлежащие В. Белинскому, П. Вяземскому, А. Гончарову, А. Григорьеву, А. Островскому, Л. Толстому, Д. Аверкиеву, в которых запечатлена дочеховская рефлексия опыта русской и европейской комедии, автор обнаруживает наличие христианской доминанты в качестве стержневого аксиологического параметра, объединяющего их. Он показывает соотносительность этой доминанты с рефлексией жанра комедии в Европе (Гегель, Шеллинг и др.). Опорой и «нервом» классических решений в пределах аристотелевой драмы является полное соответствие внутреннего внешнему. В качестве образца (ориентира) для художника и человека мыслится предзаданное единство (со-ответ-ствие) замысла, смысла, слова, действия и результата в акте божественного творения мира, а также послание к людям сына божьего (Христос: человек — словодействие).

Распад мифориторического синтеза, произошедший в Европе на рубеже XVIII – XIX веков (А. В. Михайлов), как опасность ощущался и в России. Первым его стал проговаривать и заговаривать сверхтворческими усилиями Н. Гоголь, за ним эту миссию приняло на себя поколение Л. Толстого (Ф. Достоевский, Н. Некрасов, А. Островский, А. Григорьев и др.). Именно с этим связана кристаллизация христианского субстрата в мышлении данного поколения и сопряженность его (поколения) поиска (от апологетизации до полемики, пародирования) с автором «Ревизора» и «Выбранных мест». Кризис христианского гу-

манизма, лежащего в основании русской литературной классики, заставил художников рефлексировать то и доказывать современникам силу того, что ранее было аксиоматичным и вообще не подлежало обсуждению, а сейчас в реальности представляло лишь одной из ценностей, которую уже надо не автоматически принять, а выбрать. В выполнении этой миссии поколение Толстого было едино, что свидетельствует при всех вариантах о рамочности классической (христианской) парадигмы для его представителей.

Факторы и симптомы «смещения» были множественны и разнообразны. Появляется новый перевод Библии на русский язык (1875 г.), а значит, демонстрируется сама возможность соотнесения современного языкового и духовного опыта с опытом сакральным. Очевиден кризис романа (1880-е годы). Он связан с невозможностью для автора занять прежнюю авторитетную позицию, принимаемую читателем, и убедительно прописать «главные», определяющие ходы жизни. В повествовательных формах «увеличивается роль точки зрения персонажа или персонажей», «расширяется круг точек зрения», «возникают сложные пересечения разных взглядов на один и тот же предмет речи» (Н. А. Кожевникова), формируется «поэтика преображения», в составе которой «антропологические гротески», связанные с антиномией «реальная история» — «идеальная история» (А. П. Ауэр). Появляется сопряженность самых казалось бы несоединимых эстетических регистров в рамках целого и его элементов. Кризис веры оборачивается постановкой вопроса о самой вере и ее природе. Известный демократизм литературы, соравность автора и читателя, стандартизация концепции человека, интерес к очерковым формам и одновременно к жанрам с «твердыми» значениями (И. А. Дергачев) обнаруживают предельность прежнего ценностного и эстетического развития. Сверхопытные мастера Островский и Толстой как бы заново проблемно проговаривают связь, соответствие слова и действия в драматургии. Автор «Талантов и поклонников» (1881 г.) впервые разводит внешнее и внутреннее в построении произведения (М. С. Макеев). Алексей Жемчужников в «Сродстве мировых сил» главным предметом «мистерии» делает антихристианский сюжет самоубийства творца, использующего как инструмент атрибутику высшей природной

мудрости (дуб). Комедии 1880-х годов («Белая лилия, или Сон в ночь на Покрова» В. С. Соловьева, «Первый винокур» и «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого) свидетельствуют о необходимости перестройки сложившегося жанрового стандарта. Для них характерны а) ревизия классического опыта отечественной литературы, начиная с Гоголя; б) обострение вопроса о прозе и стихе, их семантике в комедии; в) разрыв слова и действия, новые функции слова, его объемность и проективность; г) изменение хронотопа, выход в четвертое измерение, объективация потустороннего мира; д) поиск новых связей с отстоявшимися народными ценностями, со знаковой системой народного опыта.

Приход в русскую литературу нового поколения вполне осознавался во второй половине 1880-х годов. Назовем его условно поколением Чехова. Из наиболее крупных фигур русского общественно-литературного движения в него входят В. С. Соловьев (1853), В. Г. Короленко (1853), Н. А. Морозов (1854), И. Ф. Анненский (1855), А. И. Введенский (1856), В. В. Розанов (1856), Г. В. Плеханов (1856), А. П. Чехов (1860). Общеизвестные прорывы во всех областях словесного творчества (лирика, эпос, драма, публицистика, эссеистика, критика, эстетика, философия) были сделаны представителями именно этого поколения.

Двадцатитрехлетний Чехов был увлечен созданием универсальной макроконцепции пути достижения природой, устремленной к равенству, совершенного организма. Для этого он собирался изучить зоологию, статистику, антропологию, «историю вообще и историю знаний», историю женских университетов, «нравственность», «статистику преступлений», историю проституции и т. д. Иначе говоря, Чехов собирался выработать на протяжении жизни некое синтетическое знание, к какому были устремлены лучшие представители его поколения. Думая об успехе своего театра, своей комедии, Чехов почти рефлекторно соотносит собственные поиски с исканиями ровесников по искусству, потому что давно и интимно мыслит в категориях поколений. Чехов раньше и последовательнее других объективирует в пьесах проблему понимания-непонимания: в «Безотцовщине» она формально выражена в 82 словоформах, в «Чайке» — в 38, в «Дяде Ване» — в 33, в «Трех сестрах» — в 28, в «Вишневом саде» — в 33. Эта объективированная автором активность

личностного сознания персонажей фиксирует не просто последовательное несовпадение внутреннего и внешнего в герое, а новую — постхристианскую — онтологию человека. Она очевидно соотносима с перечнем конститутивных черт модернизма, в частности, с изображением жизни сознания как главного предмета искусства, божественной непредзаданности, субъективности взгляда как бытийной нормы. На этом пути Чехов «встречается» с розановской рефлексией проблемы понимания (трактат «О понимании», 1884 г.). Судя по «Безотцовщине», он вступает на этот путь раньше и потому столь потрясен совпадением направления рефлексии с мыслителем из Ельца. Наиважнейшим для него будет восприятие сакрального только сквозь мир, в его чувственности и плотскости, а значит, сходно с правилами «кроткого демонизма» Розанова. Человечество мыслится всеединным, начинающим осознавать свое духовно-космическое предназначение (В. С. Соловьев). Потому миссия поколения Чехова — осуществить или хотя бы начать «переход» с одного «берега» на другой «берег», пройти над «бездной» к другому «миру», «почувствовать первый трепет Новой жизни», сознательно осуществляя «огромную, так сказать переходную и подготовительную работу» (Д. С. Мережковский). Чехов, как и лучшие представители его поколения, является миссионером, выстраивающим стратегию творчества в рамках определенного мифа. Этот миф наиболее полно реализован в его комедиях, ведь сама природа данного жанра, согласно Шеллингу, требует «мифологизации современности».

Во второй главе освещается путь Чехова-комедиографа от «смещения» жанра к его модернизации. В ней оспаривается распространенная в отечественном чеховедении идея о сознательном игнорировании драматургом «правил», восстанавливается контекст чеховских рассуждений о «правилах» и устанавливаются источники этих рассуждений (чтение «Гамбургской драматургии» Лессинга). Подчеркивается, что проблема «правил» возникла в связи с работой в жанре комедии, а также то, что Чехов хорошо знает о существовании «правил» и утверждает их, искренне переживает, что ему не удастся им последовать. Анализ переписки драматурга, развернутый в главе, доказывает, что Чехов пристально изучает как минимум отечественный комедийный опыт, имеет

пристрастия и предпочтения в нем, отлично ориентируется в классических текстах, зная многие из них почти наизусть. Внимательное чтение переписки позволяет реконструировать направленность, фазовость, границы и черты «встречи» художника с предшественниками и современниками, работавшими в сфере комедии. Само слово «комедия» — код и ключ к национальному успеху для него. Поэтому столь болезненно Чехов переживал непонимание своих пьес данного жанра и их театральный неуспех. Поэтому — с другой стороны — он же вопреки всем обстоятельствам настойчиво искал свой образ комедии. Это был самый верный путь стать общенациональной, уже неотменяемой фигурой, сказать личное слово и слово поколения.

Автору «Иванова» и «Лешего» было технологически удобно создавать комедийное целое, ориентируясь на определенный индивидуально маркированный пласт отечественной культуры. В первой пьесе таковым выступало наследие Некрасова, во второй — творческий опыт Толстого. В «Иванове» было намечено «отслоение» финального события и даже последнего действия от предыдущего хода пьесы (поворот в судьбе, свадьба). В «Лешем» закрепится эта особенность чеховских комедий. Она приобретет структурный характер, определит качество новой ситуации в пьесе (мир после войны). Так откроется перспектива для «Чайки» — новая встреча Треплева и Заречной после большого временного промежутка. При всей неповторимости — это предсказуемый элемент алгоритма чеховской комедии. В «Лешем» драматург попытается только обозначить возможность микросюжетов у Хрущова и Елены. У него в постановочный период мелькнет идея увязать темы «лешего» и «русалки». Это будет пристройка к иначе задуманной и написанной пьесе. Микросюжеты — это качественно новая форма выражения субъективизма героя как предмета неклассической комедии. Они являются вариантами именно творческого отношения героя к собственной жизни. В силу того, что объективно изменяется статус субъективного (из греховой сферы переходит в онтологическую норму), комедия получает возможность исследовать пределы и готовности жизне-творческой идеи, носителями которой становятся герой или группа героев. Но комедия всегда так или иначе пользовалась действенным испытанием субъективизма персонажа, хотя специально и



не проявляла интерес к этому феномену. Русская комедия XX века получила возможность внедрять в сознание героя различные социально-культурные доктрины и их испытывать. Герой комедии обнаружил свою природу жизнотворца.

Развито и развернуто это впервые в чеховской «Чайке», в зачаточном виде есть уже в «Иванове», где окружающие создают из обыкновенного человека миф о нем как о необыкновенном, а затем распинают героя за несоответствие коллективному проекту-мифу. В данном смысле «Иванов» — жанровая транскрипция гоголевского «Ревизора», но уже с постхристианским трагикомическим заданием. Ситуация «безотцовщины» здесь мыслится как всеобщая. Это создает свободу игрового использования некрасовского и гамлетовского контекстов, их сопряжения.

Вторая крупноформатная комедия ввела «язык» природы, категорий природного ряда в сферу драматургического мышления Чехова. Она дала опыт выстраивания многолинейной пьесы с повышенной мерой условности, где каждый герой по-своему оказывается «лешим» в «лесу» жизни, хотя риторически мысль о «лешем» ищет в другом, поддерживая общий миф. Так в творчестве Чехова открылся путь к свободной полемике с христианством Толстого и к диалогическому согласию с постхристианскими моделями человека и мира.

Реформа драмы не объяснима «девальвацией» всех элементов художественного целого (действие, сюжет, герой, жанр), а тем более девальвацией такого родового первоэлемента, как слово. Данную концепцию «девальвации» отстаивают Н. И. Ищук-Фадеева, Л. М. Борисова. Наоборот, именно активизация внутренних ресурсов слова, расширение зоны его действия позволили заместить несоответствие внутреннего и внешнего, ввести новые стандарты миромоделирования и коммуникации в жанр, перейти от классической к неклассической комедии. Эта ставка на ресурсы слова именуется вслед за самим Чеховым литературностью. Формула «литературность» возникает в рассуждениях драматурга в связи с комедией: «Если бы я писал комедию «Леший», то имел бы на первом плане не актеров и не сцену, а литературность. Если бы пьеса имела литературное значение, то и на том спасибо» (П. III; 41). Настаивая на включении в репертуар Художественного театра комедий «Плоды просвеще-

ния» и «Месяц в деревне», в качестве главного аргумента Чехов укажет: «Ведь пьесы хорошие, литературные» (П. XI; 111). То, что именно культурный код выступает языком общения персонажей в «Чайке», автор открыто демонстрирует в самом начале комедии — в диалоге Аркадиной и Треплева. Единственный язык взаимопонимания, адекватного общения матери и сына — язык театра, язык Шекспира («Гамлет»). Герои четко и свободно воспроизводят его и только на нем могут друг с другом говорить без затруднений.

В главе приводится система доказательств, указывающая на наличие нескольких культурных кодов, каждый из которых в комедии Чехова сегментирован, имеет внутреннюю логику, относительно замкнут и сконцентрирован вокруг определенного персонажа. При этом данный персонаж в пределах собственной субъективности способен распространять семантику «своего» кода на среду, входящую в круг его влияния. В результате «среда», событийный ряд, персонаж получают четвертое измерение. Отправным для понимания пьесы становится «встреча» героя с этим четвертым измерением, ведь оно определяет житнетворческий проект, осуществляемый каждым из персонажей. А если читатель (зритель) не знает данного кода, не дешифрует его для себя, то останется «глухим» ко всему происходящему, а значит, и к авторскому посланию. Чехов тем самым делает мир пьесы дискретным, полиморфным, несводимым, допускающим методологический плюрализм — а это важнейшие параметры неклассического мышления. Автор «Чайки» данные параметры уже в качестве правил коммуникации предъявляет воспринимающему сознанию, требует от него соответствия столь не привычному и высокому уровню. Этот уровень подразумевает широту и точечность культурного знания, гибкость при совмещении различных логик и путей прочтения жизни, вкусовой и ценностной терпимости и т. п.

Так, тургеневский код концентрируется вокруг Тригорина и Аркадиной, и они же в рамках своего кода «формируют» ряд черт Заречной, Треплева, Маши Шамраевой и др. Этот сегмент жизни являет особый минитеатр, живущий по своим законам и имеющий своего лидера — драматурга (Тригорин). В «Чайке» есть соловьевский код, который концентрируется вокруг Треп-

лева и «формирует» ряд черт Заречной, Тригорина и Аркадиной. Описание данного кода развернуто в главе. Подробно демонстрируется, как материал сборников «Стихотворений» В. С. Соловьева 1891 и 1895 годов организует всю сюжетную линию Треплева в пьесе, театр его отношений с другими персонажами. При этом выделена роль таких соловьевских текстов, как «Ночное плавание» (из «Романцero» Гейне), «Три подвига», переложение четвертой эклоги Вергилия «Поллион», а также «мистерии-шутки» «Белая лилия» (впервые напечатана в 1893 г.). Линия Мортемира сопоставима с линией Треплева, а цепочка последовательного несовпадения любовных привязанностей (Халдей любит Галактею, Галактея любит Мортемира, Мортемир любит Белую лилию) — с аналогичной цепочкой у Чехова (Медведенко любит Машу, Маша любит Треплева, Треплев любит Заречную, Заречная любит Тригорина). Код Островского концентрируется вокруг Заречной, ее отношений с Тригориним, но является лишь отправным звеном в построении линии Нины, с которой связан главный миф пьесы.

**В третьей главе** этот чеховский миф о русской душе, реализованный в структуре комедии «Чайка», подробно реконструируется.

На протяжении всего периода созревания замысла комедии «Чайка» и написания пьесы автор ее располагал прочным и актуальным знанием «Рождения трагедии». Так как вопрос о красоте, исходящей из природы, был для Чехова близким, интимным, то и ницшевское оправдание жизни как не этического, а эстетического феномена должно было привлекать его.

Автор «Рождения трагедии» выделяет в истории культурного человечества два начала — аполлоническое и дионисическое. Параметры аполлонического начала — стремление к покою, самоограничение, ощущение мира как сновидения, солнечная (дневная) эмблематика, христианская ориентированность, этическая доминанта. Параметры дионисического начала — стремление к движению (антипокой), нарушение границ и правил, опьяненность жизнью, лунная (ночная) эмблематика, антихристианская ориентированность, эстетическая доминанта. В «Чайке» носителями аполлонического начала являются Тригорин и Аркадина. Дионисическое начало в комедии Чехова олицетворяют Заречная (отчасти) и Треплев.

История Нины — история души человека, прошедшего через искус аполлонизма, преодолевшего его благодаря дионисическому началу и ощущающего себя в качестве артиста — если следовать Ницше, человека будущего. Именно потому, что Константин на деле примет, дотягиваясь до Нины, «оценку жизни, чисто артистическую, антихристианскую», он сможет спокойно завершить свой путь самоубийством. Нина не просто проходит сквозь горнило, череду чужих воздействий (аполлонист Тригорин, дионисиец Треплев). У нее изначально есть свой образ театра. Три составляющие ее театра — живость лиц, очевидность действия, любовь — будут определяющими при последней встрече Нины и Константина. Чехов демонстрирует здесь новый театр, он построен по «законам» Заречной, а не Треплева, по законам свободной «артистической метафизики». Константин в высшей степени ярко проявит в финале свою любовь — и в форме экспромтных монологов (сравните «читка»), и в форме неотменяемого действия (самоубийство), то есть предстанет максимально «живым лицом» в театре Заречной, к тому же осознавая недостаточность собственного дионисичества.

Аполлоническое и дионисическое начала, по Ницше, взаимодополнительны и одновременно оппозиционны. Столкновение «драматургов» призвано смягчить Аркадина (причем не только сюжетно — увозит Тригорина). Не случайно Чехов избирает для героини такую фамилию, в которой содержатся значения «связь» и «дистанцирование». Он явно ориентируется на толкования, данные в словаре Даля. Проекцией Тригорина на Агамемнона Чехов закрепляет треугольник Заречная — Треплев — Тригорин в мифологическом пространстве. Он показывает, что за героями могут стоять могущественные (божественные) силы, но личностное сознание, опыт культуры аполлонического художника должны подсказать ему необходимость уклониться от столкновения с противоположной стороной, уйти от возможного и в конечном счете катастрофического развития современной истории. Тригорин помнит печальный опыт Агамемнона, как бы отдает себе отчет в параллели Треплев — Ахилл.

Первые апостолы Христа были именно рыбаками. Увлечение Тригорина рыбной ловлей проецируется не только на контексты Евангелия и «Рождение трагедии». В словаре Даля чай-

ка обозначена как рыболов. Тригорин через увлечение рыбной ловлей увязывается автором с названием пьесы, ее центральным символом. Даль в статье о чайке приводит русские поговорки «Прилетела бы чайка, а весна будет. Чай примечай, куда чайки летят» и дает им толкование: «вестницы весны и хода рыбы». Через Дalia Чеховым задается ассоциативная параллель: Христос направляет ход рыбы в сети своих будущих семи учеников (от Иоанна, Гл. 21), чайка указывает душе человеческой на источник веры, на вектор духовного движения, на неизбежность обновления (приход весны). Приход весны является звеном комедийного алгоритма умирания — возрождения. В этой логике чайка может рассматриваться как иноформа жанра комедии, как указание на неистребимость и динамичность жизни.

Важно понять не только фазы, но философию изменения Нины Заречной от начала к финалу пьесы, ведь на эту динамику «завязана» конструкция комедии, а значит, ее «главный миф». Механизм духовного существования героини выстраивается Чеховым по схеме: самоотдача чему-либо, освоение чужого — переход к иному при удержании освоенного и уважении — любви к даровавшему опыт — новая фаза самоотдачи иному (до самозабвения) — вновь переход при сохранении освоенного и уважении — любви к даровавшему. При этом автором подчеркивается все большее ощущение личностной свободы Заречной по мере насыщения чужим опытом. Существенно и то, что осваиваемые ею духовные пласты различны до противоположности, каждый из них концентрированно выражает некую масштабную знаковую традицию (систему). Отнесенность героини в начале пьесы к знакам мира Островского, а также финальная проекция ее общения с Треплевым на «Грозу» недвусмысленно указывают читателю — зрителю на общеизвестный (традиционный) русский контекст, адресуют к нему.

Саму способность и необходимость для русской души вбирать, осваивать, синтезировать различные мировой опыт и на этой основе самоосуществляться, реализовываться последовательно отстаивал в работах рубежа 1880–1890-х годов В. С. Соловьев. Полемизируя с Аксаковым, Страховым, Толстым, Данилевским, он писал о необходимости для «лучших сил нашего национального направления» «сосредоточиться на высших ду-

ховных задачах России — на том новом слове, которое Россия несет миру, на том великом всемирном деле, которое она должна совершить». Для этого нужен «нравственный подвиг национального самоотречения». Соловьев масштабно, исторически обосновывает свою формулу: «Не национальное самолюбие, а национальное самоотречение в призвании варягов создало русское государство; не национальное самолюбие, а национальное самоотречение в реформе Петра Великого дало этому государству образовательные средства для свершения его всемирно-исторической задачи. И неужели приступая к этой задаче, мы должны изменить этому плодотворному пути самоотречения и стать на явно негодную, явно бесплодную почву национального самолюбия и сомнения?»; «А плоды нашего национального самоотречения (в способности к которому и заключается наша истинная самобытность) — эти плоды налицо: во-первых, наша государственная сила, без которой мы и не существовали бы как самостоятельный народ, а во-вторых, наше какое ни на есть просвещение от Кантемира и Ломоносова через Жуковского, Пушкина и Гоголя до Достоевского и Тургенева». Условием, при котором самобытность как сила («великая земная») может стать и «творческой», Соловьев считает ее оплодотворенность «воздействиями извне», а значит, и открытость таким воздействиям. Закрытость же (затворенность) — это рецепт бесплодности. Философ развешивает сравнение народа с растением, подчеркивая, что растение «должно не только держаться корнями в почве, но и подниматься над почвой, должно быть открыто для внешних чужих влияний, для росы и дождя, для свободного ветра и солнечных лучей». Вот почему и России «необходим некоторый акт национального самоотречения, необходима готовность принимать просвещающие и оживляющие воздействия, через кого бы они не шли, не дожидаясь, чтобы родная и близкая почва дала нам то, что может дать только далекое солнце и чужая атмосфера». Способность терпеть и веровать, чувствовать себя свободной и прекрасной, открытой любви и жизни, удерживая весь разноплановый культурный опыт своих учителей, но сохраняя линию личностного самостояния и динамику самосуществования, воплощена Чеховым в Нине Заречной. История ее души — это мистерия, это блуждание души по мукам, это

прохождение огромного поля между «есть Бог» и «нет Бога», но это и подвиг опьянения жизнью, ее сущностной радостью, а значит, и развернутый комедийный алгоритм от жизни к смерти и через воскрешение к жизни. Иначе говоря, в «Чайке» чеховский миф о русской душе создан в программном диалогическом согласии с устремлениями Соловьева.

В главе подробно демонстрируется закреплённость всех фамилий персонажей (Треплев, Тригорин, Сорин, Шамраев, Дорн, Медведенко, Заречная) за природными стихиями (первоисточник — словарь Даля). Эта закреплённость (фамилии как родовой признак) рассматривается в качестве способа выражения автором идеи природно-космической сущности человека. Кроме того, устанавливается связь набора сем, заключённых в фамилии, с событийным функционированием персонажей в комедии, показывается действенная природа словесных формул в пьесе (например, *девичий бор*, *пахнет гелиотропом* и т. д.).

Использование слова в комедии «Чайка» свидетельствует о диалогическом согласии Чехова с концептуальными подходами к языку Афанасьева и Потебни, о сознательной и последовательной ориентации художника на этнолингвистические труды отечественных ученых. При этом комедиограф открыто демонстрирует читателю эту двигательную природу слова, сцепляя на равных ее с иными знаками — источниками событийности.

Ницше провозглашал необходимость и закономерность возвращения современной немецкой культуры в лице Вагнера к мифологическим истокам. Он утверждал этот путь в качестве естественного развития каждой национальной культуры. Чехов рубежа 1880-1890-х годов рефлектирует в данном направлении. Вот почему он вовлекает в структуру пьесы культурные реалии новой континентальной мифологии (Мопассан, Андерсен), противопоставляя их как общность идейному традиционализму Толстого (см. его «Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана») и программно мысля себя в этом общеевропейском ряду. Для Чехова важна природно-космическая красота человека, уходящая от футлярности социальной жизни и духовной предзаданности пути. Вот почему он оказался столь открыт диалогу с Ницше. Русский художник был готов к сближению с логикой немецкого философа, так как понимал, что языковая, а значит, и мифот-

ворческая база у него иная. То, что зафиксировано в толще языка и реконструировано Далем, Афанасьевым, Потебней (именно здесь исходный и «единственный» материал национального творца), уже охраняет автора от вторичности поисков по отношению к западноевропейскому движению.

Соотнесение фактов и идей открывает для истории отечественной культуры прямой диалог автора «Чайки» с наследием А. А. Потебни, а через него очевидна перспектива диалога и со всей литературной культурой символизма и постсимволизма, идейно ориентирующихся, как известно, на потебнианское учение о слове. Существенно, что Чехов сам инициировал в переписке разговор о природе языка. Время письма (октябрь 1892 г.) хронологически совпадает с моментом переиздания фундаментального труда славянского лингвиста и этнографа. Горячность и развернутость высказывания драматурга, его понятийный аппарат также косвенно подтверждают данную логику событий.

Система воззрений Потебни вполне может быть адаптирована в новую стратегию и технологию творчества. Во-первых, замысел произведения должен опираться на определенный «главный образ». Этот «главный образ» подсказывает работа со словарями и иными фундаментальными источниками, через которые может быть реконструирована «внутренняя форма слова». Во-вторых, «внутренняя форма» «главного образа» может быть приписана ему, сконструирована за счет окружения «главного образа» словами с богатой, но пересекающейся по смыслам «внутренней формой». В-третьих, «главный образ» выносится в название произведения. Он является проблемным для читательского понимания. Читатель приближается к задуманному автором через процедуру реконструкции «внутренней формы». Так сам процесс творчества и его восприятия филологизируется, окультурируется. Творчество отдельного художника как бы встраивается в общую стратегию механизма понимания человеком себя и природы, что возможно только через слово. Творчество автора перестает быть процессом личного самовыражения и самоутверждения. Оно становится гранью выражения «общих идей», гуманитарного прогресса нации. Реалии комедии «Чайка» вполне отвечают изложенной стратегии и технологии творчества. Так



через слово открываются основания и пределы мифологического психологизма персонажей Чехова-комедиографа, его адекватности гуманитарной культуре эпохи.

Комедия «Вишневый сад» фиксирует углубление Чеховым концепции «человека-стихии», развернутой в пьесе «Чайка», и вписывает ее в миф о современной России. Этот миф базируется на ряде элементов. Первый: мифема «моста» — «перехода» с одного исторического берега на другой. Ее источник — эссеистика Мережковского, который осваивает и «преодолеывает» ницшевский концепт. Второй: мифема «детской» и «взрослой» фаз жизни человека, включая специфику этих фаз в России. Здесь источник — эссеистика Розанова («Несколько замечаний по поводу студенческих беспорядков», 1898 г.). Третий элемент исходит из этого же адреса: мифема «кроткого демонизма». Утверждается нормальность подхода к человеку с данной меркой, как следствие — доказываются значимость новозаветного опыта для современности, допустимость художественной игры с ним. Поэтому так свободно и оригинально Чехов смыкает в пьесе «Вишневый сад» ницшевские концепты аполлонического и дионисического начал с пародированием новозаветных «Деяний апостолов». Здесь же он программно полемизирует с толстовской мифологией «хозяина» и «работника», с рецептурностью притчи о виноградарях в «Воскресении» и в целом с мифопоэтикой данного романа.

Направление развития страны, задаваемое реформами Витте, Чехов начала XX века воспринимает в логике постхристианского пессимизма соловьевских «Трех разговоров» — как реальность выбора «пустоты» Антихриста, уничтожающего сакральное пространство. Цветовая гамма (вишневый), избираемая для названия пьесы комедиографом, подчеркивает итоговость, завершенность (ситуация плодоношения) фазы духовно-исторического развития, кровавость пути обретения «новой веры» в России и в то же время возможность утверждения позитивных начал и качеств (например, пылкости и небесной мудрости, нежности и чистоты чувств, дружелюбия и бескорыстия, доброты нравов) в конечном счете. Позитивную перспективу закрепляют генетическая схема комедии (жизнь — смерть — воскрешение — жизнь), а также циклическая открытость природной хронологии пьесы (весна — осень — весна).

**Глава четвертая** посвящена «циклу идей» как механизму диалога и закономерности пути В. Маяковского к «Клопу» и «Бане». Культура символизма превратила мистериальность из странности в норму. Она воспитала поколение художников, издателей, читателей, зрителей. Оппонирование ей было и формой зависимости от нее, тем знанием и опытом, пренебречь которым нельзя. К середине 1920-х годов мистерия не утратит миромоделирующий потенциал и как жанрово-стилевое качество войдет в состав неклассической комедии художников нового поколения. Это целое созвездие комедиографов, родившихся в 1890-е годы: М. Булгаков (1891), В. Маяковский (1893), Е. Шварц (1896), Л. Леонов (1899), Н. Эрдман (1900). Художником, заявившим о себе ранее других, ставшим несомненным символом эпохи, был Владимир Маяковский. Не случайно именно его смерть заставила Романа Jakobson написать известную статью «О поколении, растратившем своих поэтов». Именно Маяковский наиболее открыто теоретически определится в статье, посвященной автору «Чайки» и «Вишневого сада», а затем на протяжении десятилетия будет публично агрессивно полемизировать с театром, принесшим всемирную славу Чехову, а также с авторами, пишущими для данного театра. В главе доказывается, что категория «цикл идей» является центральной для практической эстетики Маяковского и потому для художника возможен только диалогический путь поиска истины, иначе он просто не осуществит свою миссию в мире, свое предназначение.

Изнутри ценностный комплекс Маяковского «держит» соловьевство (идеи связи конкретного человека со всеми, со всеобщим, пресуществления себя, выход за свои границы через любовь, через вечное духовное движение, сквозь рамки времени — в связь эпох, к бессмертию). Оно является центром, стержнем. Иные идеи, концептуальные звенья, связки, ходы встраиваются в него и пристраиваются к нему. Марксизм детализирует способы и логику перехода от одной эпохи к другой, его неотвратимость и закономерность. Философия Ницше акцентирует «пафос творческого всеислия и неприятие потребительской мещанской морали» (Р. С. Спивак), подход к человеку как единице, возможность личного выбора и личной философии, личностной воли, радикализм обновления, пересмотр все-

го, синтез философии, религии и поэзии. Европейский футуризм (Маринетти) прописывает социально-психологический аспект связи личности с поколением, с биоэнергетикой жизни, адаптирует «общие идеи» к реальностям Европы XX века. Бергсон усиливает идею динамики как не индивидуального, а всеобщего творчества жизни, как норму существования, показывает опасности рационализма и творческий потенциал интуитивного ощущения мира, актуализируя многоуровневость человеческого сознания, ища мостики между художником и человеком толпы. Однако в данном ряду Маркс и Ницше занимают особое место. Сами их «расхождения» с Маяковским и между собой, их полюсность «сделали возможным соединение в роли источников» (Р. С. Спивак). И чтобы это сочленение действительно было (было качественным и оригинальным), необходима сильная синтезирующая доктрина (учение Соловьева), имеющая глубокие корни и влияние в культурной ситуации рубежа веков, вариативно, пропагандистски проводящаяся в жизнь авторитетными культурными слоями (символисты), важны сомасштабность «полюсов» и «середины», важен пафос этической тенденции, существующей в национальной традиции. Именно «полюсность» и сочленимость, с одной стороны, исторического детерминизма, внесубъективного «объективизма», заключенности человека в «клетку времени», с другой стороны, крайнего личностного субъективизма как нормы, неконтролируемого никем и неподвластного никому, создавали рамочность условий формирования эстетики комедийного жанра. Соловьевство давало возможность автору подняться над этими крайностями, обрести спокойную «избыточную» позицию, поставив крайностям пределы. Более того, Соловьев предлагал саму формулу комизма, которая учитывает и снимает эти крайности: «Комедия усиливает и углубляет чувство идеала тем, что, во-первых, подчеркивает сторону действительности, которая ни в каком смысле не может быть названа прекрасною, а во-вторых, представляет лиц, живущих этой действительностью, как вполне довольных ею, чем углубляет их противоречие с идеалом. Это самодовольство, а никак не внешние свойства сюжета составляет существенный признак комического в отличие от трагического элемента». В логике этой формулы и будет создавать комедии Маяковский.

Изначальный приоритет национально-государственных интересов, заявленный как позитивная платформа и связанный через опорную для Маяковского нравственную философию оправдания добра Владимира Соловьева с категориальным комплексом «человек—война—любовь—будущее—бессмертие—человечество», позволил ему сформировать широкую и многообразную по наличию антиномий мироотношенческую систему, поражающую сочетанием острого драматизма и устойчивого структурно закрепленного оптимизма. Это же не позволило Маяковскому встать в политическую и личную оппозицию по отношению к большевистскому режиму, выстраивавшему идеологию на аналогичных параметрах, программно сопряженных между собой: национально-государственный культ и всемирная миссия, устремленная в будущее переделка человеческой природы, гарантирующая в результате свободу, многообразие и творчество, не противоречащие коллективистским началам жизни. Маяковский органично и глубоко сочленил поэтические, во многом мифологемные, основы учений Соловьева и Маркса—Ленина—Троцкого, удержав идею личности. В этом одно из глобальных и всемирно значимых завоеваний Маяковского, ведь здесь сошлись две глубоко национальные линии, давшие относительную устойчивость коммунистическому режиму, который вырос во многом из специфики русской идеи, что верно прописано Н. А. Бердяевым и рядом других острых аналитиков.

Бергсон, размышляя о границах искусства и жизни, выделял комедию как пограничный феномен, полностью не вписывающийся ни в одну из этих сфер и потому столь важный для функционирования общества. Комедия для него — это наиболее эффективное цивилизованное средство предохранения жизненной среды от угрожающей ей механизации уже на самых ранних стадиях данной болезни, это средство поддержания естественной динамичности общества. По Бергсону, порок, делающий нас смешными, приходит извне, как уже готовое обрамление, и мы переносимся в него. Этот порок навязывает нам свою косность и упрощает нас, стирая личностные черты. Но в комедии данный порок специфически поверхностен, так как он не затрагивает ядро личности, ее структуру, ее душу, что характерно в отличие от комедии для жанра драмы. Смех

комедии — средство и показатель преодоления одиночества. Эта логика была близка В. Маяковскому. Она подтверждала убежденность поэта в необходимости изменения внешних обстоятельств для изменения внутреннего бытия человека, обязательность и непрерывность революционного преобразования жизни. Она обосновывала обращение к комедии как к самому актуальному жанру в коллективном жизнетворчестве новой России: комедия — «единственное из всех искусств, ставящее себе целью общее» (Бергсон). Этика Маяковского подразумевала «несплетничество» о человеке, его психологических мотивах, тайнах и комплексах, а обнаружение и исследование социальной функциональности героя в механизме жизни. Все остальное является как бы личным делом индивида и может быть им лишь персонально и по доброй воле открыто, доверено миру. Этим объясняются последовательная и достаточно агрессивная борьба поэта с «психоложеством» в искусстве, его стремление именно самому рассказать не только о времени, но и о себе.

Поражает та очевидно «гибельная логика», которая внутренне руководила действиями Маяковского. Так, он всю жизнь соотносил себя с Пушкиным, соревновался, мерил себя им. Для него важно, чтобы эта мера была зрима и почти физически ощутима для всех. И это тоже, может быть, подтолкнуло его уйти из жизни, как и Пушкин, в 37 лет. Маяковский создает оригинальную концепцию классика литературы. Суть ее: художник должен найти адекватную форму выражения циклу идей именно своего времени, и как только завершается эта эпоха, перестает работать выражаемый художником цикл идей, он должен уйти, ибо дальше дороги нет. Тем самым даже минимальные сигналы непонимания поиска поэта и драматурга на рубеже 1920–1930-х годов, попадавшие на «почву» этой логики, были способны давать самые разрушительные всходы. А сигналы, подаваемые художнику, по резкости и организованности были, как известно, не безобидны. И если эту «гибельную логику» Маяковский спокойно применял к Блоку, то, как человек принципов, человек искренний и верующий в законы искусства, он не мог не применять ее к себе. *«С хвостом годов /я становлюсь подобием/ чудовищ /ископаемо-хвостатых»* — сказано им явно не для красного словца, сказано незадолго до ухода в вечность.

И, конечно, не случайно, а символически Маяковский произвел выстрел в себя именно в день Пасхи. Это был публичный акт художника постхристианского мироощущения.

Налиествовавшее в большинстве «крупных вещей» Маяковского построение (переход смерти в воскресение) открывает единство конструктивных устремлений поэта с генетическим нервом жанра комедии, где умирание естественно переходит в возрождение. Так «Клоп» и «Баня» жанрово проявили, усилили и оформили событийное ядро системы Маяковского. Цирковое начало пьес акцентировало его концепцию праздничности, сделало ее интенсивно переживаемой, понятной и доступной каждому. Видовая аксиология цирка («безусловность трудностей», победа над страхом, над невозможностью, уже лишенной смертельного исхода, образ человека, решающего сверхзадачу, ищущего и находящего в вещах их сверхмерность, творящего их по своим законам, игра творческими силами) соответствовала мироотношенческим идеям Маяковского. Поэтому цирковое начало органично вошло в феноменологию его комедий.

В пятой главе «Клоп» и «Баня» и русская комедиография 1920–1930-х годов постчеховского поколения рассматриваются в аспекте жизнотворческой идеи. Жизнотворческая идея понимается как наличие некоего духовного проекта, иницируемого субъектом в качестве программы собственной и общей жизни, и порождение действенной активности субъекта по внедрению логики своего проекта в первичную реальность вплоть до подмены живой реальности своим проектом.

Структура «Клопа» представляет иносформу символистской модели мира. Параллельность настоящего и будущего, а также наличие существенной зонной границы между ними, не развернутой в жизнь персонажей, не приписанной их сознанию, а отданной волеизъявлению автора — демиурга, — все это соответствует взаимодействию данной (видимой) и иной (высшей, невидимой) реальностей, граница между которыми преодолима только в артакте личностью творца-демиурга. Он должен представить перед людьми обыкновенными красоту пока недоступного им возможного зрелища и действия. Маяковский подобную возможность у обывателя пародирует и как бы отбирает.

Двойное имя героя — Пьер Скрипкин и Присыпкин — указывает на разные смысловые потенции персонажа. Пьер-Петр — камень веры, Скрипкин — участник «мирового оркестра». Однако героем осуществляется лишь сниженный (человекообразный) вариант звукового восприятия имени — иностранность, красивость, «изячность». Кроме того, герой отказался от своего имени (русского имени Иван). Он выкроил себе новое имя — нерусское, из фамилии, тем самым разрушил и фамилию. Так герой знаково уничтожил все родовые связи, ушел как бы от «неизячного» наследия самым революционным путем. Для Маяковского подобная революционность, не имеющая дела с революцией Духа, компрометируема. Жизнетворческая энергия автора, объективируясь в действие и текст пьесы, становится публичным, общедоступным актом — зрелищем, в котором личностно-субъективное Маяковского сливается с «понятым временем», с Историей и воплощает ее поступательный ход, приобщает всех к нему. Символистский иной мир становится зримым, доступным, незлитарным, игровым, возможным для соотнесения себя каждым сидящим в зале с данной реальностью. При этом сниженный вариант поведения зрителя сразу отбрасывается за счет компрометации присыпкинского поведения. Иной мир отождествлен автором в творческом акте с коммунистическим будущим и выведен в театральную реальность современного зала. Тем самым достигается высший вариант жизнетворчества, принятого Маяковским как программа, выполняется его личный художнический долг перед миром, людьми и собой.

Автор «Клопа» не случайно в качестве альтернативы браку Присыпкина с Ренесанс рассматривает отношение персонажа с Зоей Березкиной. «Зоя» означает жизнь, «Березкина» акцентирует русскость героини. Присыпкин тем самым, отказываясь от Зои Березкиной, уклоняется от русской жизни, от русского пути. В логике Маяковского русский путь — путь для всех, для всего человечества, путь общей жизни. Время всеильно, и оно должно подтвердить его (пути) правильность. Вот почему именно Зоя Березкина (в качестве знакового воплощения русской жизни, русского пути) переносится Маяковским из настоящего в будущее. Присыпкин, покидая общежитие, отрывается от всех, от общей жизни. Ведь общежитие (в одном из значений) — метафо-

ра общей жизни. В будущее, по Маяковскому, можно шагнуть лишь коллективно. И присутствие Березкиной в будущем — аналог преемственности, связи времен. Присыпкину дается шанс после воскрешения — на чудо, на слово, как Христу, но он не пророк, и будущее не нуждается в пророках. Маяковский сознательно снижает, стирает возможные пророческие христианские функции Присыпкина, так как это реанимировало бы от противного христианскую логику, а в задачу Маяковского входит ее максимальное снятие. Он оставляет лишь след этой логики, создает новый миф. Суть мифа: любящий по-русски и социалистически ориентированный человек (Березкина) способен переместиться в будущее, он для будущего ценность. *«От любви надо мосты строить и детей рожать»*, а не стреляться — утверждает Профессор. Любовь созидательна и плодотворна (*«строить»*, *«рожать»*). Мост — метафора связи времен (как в *«Про это»* Человек на мосту). Метафора связи и перспективы — дети. Ни любовь, ни культура на Присыпкина в качестве человеческих стимулов не действуют, зато срабатывают звериные инстинкты (рефлекс Павлова). В *«Бане»* Маяковским однозначно высвечены роль будущего в качестве исключительно социалистическом (проекция на революцию 1917 года), а также роль женского начала в мистерии преобразования мира. Последнее — аналог соловьевской идеи вечной женственности и одновременно спор с его фосфорисцирующим Антихристом в *«Трех разговорах»*.

Если *«Баня»* ориентирована Маяковским на синтезирование мифосхемы Соловьева и мифосхемы *«октябрьской революции»*, то в *«Клопе»* логика многочисленных *«сцен»* ориентирована на модернизацию стандарта античной комедии. То, что Маяковский был читателем античной комедии, свидетельствует наличие сборника пьес Аристофана в его личной библиотеке. В античной комедии элементами служили а) двучастность действия, подразумевавшая переход от жизни к смерти и от смерти к возрождению; б) наличие шествий (маршей) — как минимум на сюжетном входе и выходе; в) страстей; г) агона — спора героя с антагонистом, ведущего к рукопашной; д) ситуации еды (пира, свадьбы и т. п.); е) инвективные партии (О. М. Фрейденберг). Комедия *«Клоп»* содержит практически все перечисленные элементы. Присыпкин проходит путь от жизни к смерти и от смерти к воз-



рождению. Сцену оживления героя можно рассматривать как «производительный акт». В качестве агона следует толковать сцену в общежитии. Линия страстей реализуется через отношения Зои Березкиной, Присыпкина и семьи Ренесанс. Ситуация еды (пира) дана в сцене свадьбы, закончившейся пожаром. Потасовки (рукопашные) или их угроза возникают в «Клопе» неоднократно (Березкина — Розалия Павловна в первой картине, Баян — Шафер, Бухгалтер — Присыпкин в третьей картине). Инвективные партии Профессора, Директора Зоосада, Слесаря являются симметричным пародийным отыгрышем инвектив Присыпкина, Баяна, Ренесанс. В качестве маршей (шествий) можно трактовать проход из универсама Присыпкина с семьей Ренесанс и Баяном в первой картине, тушение пожара и голосование за жизнь героя в четвертой и пятой картинах, а также вход зрителей в зоосад на демонстрацию Присыпкина в финальной (девятой) картине. Для Маяковского обращение к античному опыту было естественным по многим причинам. Во-первых, это был дохристианский (языческий) театр, что важно для автора «Клопа» в полемике с традиционной христианской религиозностью XIX века. Во-вторых, это был удаленный от ближайшего прошлого опыт, что позволяло с ним свободно, избирательно экспериментировать, обращаясь как бы к первоосновам искусства, подчеркивая небывалось социалистической эпохи, ее первородность. В-третьих, модернизированное восприятие античности было освящено именем Ницше, авторитетность радикализма которого для Маяковского несомненна. К тому же это создавало удобную площадку для полемики с символистами (Вяч. Иванов, А. Блок, А. Белый) — с их рецепцией античности, хотя в конце 1920-х годов для автора «Клопа» данная полемика — скорее, уже автоматизировавшийся стимул. В-четвертых, обращенность к античности находилась в русле творческих соработничеств с Мейерхольдом, что для Маяковского в свете его программы работы в театре как социальном институте являлось существенным фактором.

Показательно, что ницшевские концепты музыки и воли действительно используются автором «Клопа». Наставник Присыпкина изменяет свою фамилию Бочкин на «музыкальную» Баян. Не случайно дионисическая категория опьянения будет использована

персонажем в качестве первого аргумента своих новых возможностей при обретении музыкального имени (*«от счастья пьян»*). Вторым аргументом для него будет возможность разговаривать как древние греки и получать отклик хора, что также адресует к ницшевскому дионисичеству: *«выразаться я не могу, но могу разговаривать, хотя бы как древние греки: «Эльзевира Скрипкина, передайте рыбки (ср. апостолы — рыбаки, не случаен и торг на рынке именно вокруг рыбы) нам»*. Иван Присыпкин, сменив имя и фамилию на Пьер Скрипкин, также не случайно сделал выбор с музыкальной ориентацией. Понятен ницшевский контекст этой линии. Заратустра в «Рождении трагедии» — танцор, вот почему сцена обучения Баяном Скрипкина танцу именно на территории общежития, данная в стык агону Слесаря с *«бывшим рабочим»*, ныне женихом Ренесанс, знакова в «Клопе». Вот почему и общежитие в пьесе находится по адресу: *«Средний Козий, 16»*, ведь комедия — это песнь козла, дионисичество немыслимо без сатира, человекокозла.

Появление настоящей делегатки будущего в окончательном варианте «Бани» позволило автору предложить современникам иное концептуальное решение не только по сравнению с Безыменским, но и с Эрдманом. Драматургом переосмыслены самоубийство комсомольца Корчагина в пьесе Безыменского и Феди Петунина в финале «Самоубийцы», а также пародийно сближены Подсекальников и Победоносиков. Главначпупс в отличие от героя Эрдмана открыто противостоит ходу исторического развития и потому выступает в качестве заведомого самоубийцы, как и все другие отрицательные персонажи комедии. У Маяковского Фосфорическая женщина появляется с мандатом, выданным ей историей: *«Горит слово «Мандат». Общее остолбенение»*. Это не фиктивный мандат Павла Гулячкина, подписанный им самим. Маяковский вступил в диалог с комедиями, поставленными именно мейерхольдовским театром. Он противопоставлял аргументам сторонников «метода психологического реализма» единый фронт комедий как практический аргумент рефовской программы и «метода непосредственного показа». В рамках логики Маяковского творческая корректировка решений Эрдмана и Безыменского, диалог с ними были направлены в их поддержку.

Кроме того, в аспекте жизнетворческой идеи анализируются комедии драматургов так называемого «правого театра». Это пьесы М. А. Булгакова «Зойкина квартира», «Багровый остров», «Иван Васильевич» и Л. М. Леонова «Усмирение Бададошкина».

**В шестой главе** демонстрируется неорефлексия жизнетворческой идеи в комедиях середины XX века. Это опыты Е. Л. Шварца «Голый король», «Дракон», «Обыкновенное чудо», А. В. Вампилова «Старший сын» и «Утиная охота», В. М. Шукшина «Энергичные люди».

В восприятии Шварцем Маяковского и Ницше явственна и важна мера отстраненности их опыта от личной позиции автора «Обыкновенного чуда». В ней сокрыты основания «твердого» эстетического завершения фигуры Хозяина в комедии, соположенности Хозяина в качестве персонажа с другими героями пьесы в речи человека перед занавесом. Шварц видит в Маяковском хозяйское / хозяйственное отношение к жизни, проистекающее, на его взгляд, от определенного недоверия к ее вечности, бесконечности, таинству. Поэтому он акцентирует в личности автора «Облака в штанах» стремление управлять процессом, направлять и планировать его, а также тенденцию верить в правоту оценок тенденциозных, ограниченных пределами эпохи, и не верить (а точнее — не доверять) завтрашнему несобственному суждению о наличном состоянии дел. Очевидно, что восприятие Маяковского Шварцем весьма субъективно, но это и подчеркивает его собственную концепцию, выявляет ее для читателя. Чудо жизни в мире Шварца возникает на границах взаимодействия субъектов через взаимную активность их воли и чувства. Оно не может быть подчинено одному субъекту, не может иметь хозяйина, не может быть спланировано. При этом чудо жизни все-таки, всепроникающее, всепобеждающее. Оно опирается на игру творческих сил в человеке. Высшим выражением ее является любовь. В Маяковском и Ницше Шварц ценит игру творческих сил, их «избыток». Для него в этом плане данные личности соразмерны и культурно-исторически знаковы. Поэтому закономерны двойственность отношения к ним и двойственность «подключения» их опыта к тексту пьесы.

Новое языковое — ценностное сознание в русской комедии выразит поколение, отстоящее по срокам рождения на тридца-

тилетие от поколения Маяковского, — поколение Шукшина — Вампилова. Вместе с тем мир постшварцевской комедии будет строиться вокруг тех концептов, которые уже системно обозначены у поколения Маяковского: слово — чудо (тайна) жизни — семья, концептов, откристаллизовавшихся в качестве изнанки диалога с житнетворческой идеей, с советской и литературной (христиански ориентированной) мифологиями.

Маяковский как никто глубоко уловил и сформулировал (статья «Два Чехова») этот новый подход к слову в качестве эпохального открытия и достижения, делающего автора «Черного монаха» и «Чайки» главным современником XX века. Время подтвердило пророчество поэта. Не случайно отношение к наследию Чехова, его личности и слову станет главной линией ценностного (идейного) напряжения и размежевания в 1920-1930-е годы у художников поколения Маяковского и шире — в русской культуре этих десятилетий. Не случайно художники театра поколения Вампилова вступят в предметный диалог опять же с мистериально-буффонадным наследием автора «Иванова», «Чайки», «Вишневого сада», с его мифом о русском человеке и судьбах России. Но делают они это не в обход постчеховского поколения, чей «городсад» станет трагикомической реальностью времен Бусыгина, Зилова, Наконечникова. При всей неорефлексии исторического опыта житнетворческая идея будет оставаться стержнем комедии середины века. Остранение ее (идеи) в качестве темы обозначит перспективу трансформации русского модернизма в постмодернизм (особенно если учесть весь объем драматургии Г. Горина). Однако постмодернистские реалии в русской комедии — это уже опыт иного поколения авторов, идущего вслед за генерацией Вампилова — Шукшина — Горина.

Мистериально-буффонный синтез, открытый как парадигмально значимое явление для малоформатной комедии Соловьевым и крупноформатной — Чеховым, в поколении Маяковского получит развернутую реализацию, станет типологическим жанрово-стилевым качеством. Данное качество будет эстафетно унаследовано постмаяковским поколением русских комедиографов. Произойдет это в силу общности способа постановки и решения задач поколениями, а не просто в силу индивидуальных предпочтений авторов пьес.

Новая русская комедия конца XIX–первой половины XX века, имея предметом изображения жизнь сознания, его онтологичность, перспективно продвигая в центр рефлексии феномен языка, не может осуществить своего жанрового предназначения без использования диалогической стратегии творчества. На начальном этапе модернизации жанра адресный спектр диалога был объяснимо широк, адреса имели именные персонализированные обозначения. Радикальность перемены (христианство — постхристианство), переходность эпохи, значительное зашагивание автором за возможности массового сознания читателя (зрителя) вызывали необходимость открытого, жестового диалога. Очевидно, что завершение процесса модернизации жанра в середине XX века чаще вводит в диалог неперсонализированные идеологические адреса, макрофеномены, объективируя их, говоря языком Маяковского, в «оживленные тенденции». Мифологизация современности, будучи, согласно Шеллингу, приметой комедии, должна опираться на какой-то фонд твердых значений. Идеологическое разноязычие, разноголосие XX века становится для жанра таким фондом. Обретая новый способ постановки и решения задач, авторы неизбежно обращаются к «памяти жанра», актуализируют его генетические потенции, заново ре-визуют его далекий и ближний опыт.

**Основное содержание диссертации отражено в следующих работах:**

1. А. Чехов – В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX-первой трети XX века. Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 2002. 248 с. 21,7 п. л.
2. В. В. Маяковский и проблемы комедии: Учебное пособие по спецкурсу. Тюмень: Тюменский ун-т, 1996. 100 с. 5 п. л.
3. О художественной структуре романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Художественное творчество и литературный процесс. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1983. С. 25-34.
4. «Баня» В. Маяковского и «Гольф-король» Е. Шварца (о природе драматического начала в сатирической комедии конца 20-х – середины 30-х годов) // Проблемы литературных жанров: Материалы IV межвузовской конференции. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1983. С. 241-242.
5. Условность в сатирических комедиях В. Маяковского «Клоп» и «Баня» // Художественное творчество и литературный процесс. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1985. С.161-178.

6. Историко-литературная концепция В. В. Маяковского (к проблеме творческого пути художника) // Проблемы литературно-критического анализа. Тюмень: Тюменский ун-т, 1985. С. 83-89.

7. Жанровое своеобразие русской советской сатирической комедии середины 20-х годов // Проблемы литературных жанров: Материалы V межвузовской конференции. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1987. С. 144-145.

8. Русская советская сатирическая комедия середины 20-х годов (проблема типологии) // Художественное творчество и литературный процесс. Вып. 9. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1988. С. 82-91.

9. «Багровый остров» в идейно-эстетических исканиях М. А. Булгакова 20-х годов // Поэтика писателя и литературный процесс. Тюмень: Тюменский ун-т, 1988. С. 88-96.

10. Сатирическая комедия В. В. Маяковского «Клоп» (герой и жанр) // Проблемы литературных жанров: Материалы VI межвузовской конференции. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1990. С. 194-196.

11. «Клоп» и «Баня» В. В. Маяковского в развитии русской советской сатирической комедии 20-х годов // Творческая индивидуальность писателя и духовные искания времени. Тюмень: Тюменский ун-т, 1990. С. 19-27.

12. Природа комизма в пьесе М. Булгакова «Зойкина квартира» // Проблемы литературных жанров: Материалы VI межвузовской конференции. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1992. С. 132-133.

13. В. В. Маяковский и В. С. Соловьев (постановка проблемы) // Русская литературная и философская мысль XIX-XX вв. Тюмень: Тюменский ун-т, 1993. С. 124-135.

14. Внутрисистемные закономерности обращения В. В. Маяковского к комедийному жанру // Дергачевские чтения-1994: Материалы Всероссийской научной конференции. Екатеринбург: Уральский ун-т, 1994. С. 49-51.

15. В. В. Маяковский и концепция смеха Анри Бергсона // Культура. Разум. Искусство. Тюмень: ТГИИиК, 1994. С. 188-192.

16. «Грядущие перспективы» М. А. Булгакова (опыт анализа) // Традиции: культура, образование. Т.2. Ч.1. Тюмень: ТГИИиК, 1995. С. 133-137.

17. Комедия в традиционалистском художественном сознании // Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 1996. С. 41-52.

18. Пьеса Е. Шварца «Дракон» (к проблеме художественного мышления писателя) // Проблемы литературных жанров: Материалы VIII межвузовской конференции. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1996. С. 50-51.

19. Н. Р. Эрдман в диалоге с В. В. Маяковским — комедиографом // Дергачевские чтения-96: Материалы Всероссийской научной конференции. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1996. С. 42-44.

20. Проблема человека в структуре комедии А. П. Чехова «Иванов» // Литература как фактор культуры: Материалы Всероссийской конференции. Тюмень: ТГИИиК, 1996. С. 5-8.

21. Слово божье и слово бесовское в киноповести «Калина красная» В.М.Шукшина // В.М.Шукшин. Жизнь и творчество: Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции. Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 1997. С. 50-53.

22. Рефлексия комедии и индивидуально-творческий тип художественного сознания // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Вып. 3. Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 1997. С. 22-28.

23. Новая русская комедия (опыт обоснования понятия) // Вестник Тюменского госуниверситета. 1998. №1. Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 1998. С. 159-164.

24. «Рождение трагедии» Ф. Ницше как один из источников мифопоэтики комедии А. П. Чехова «Чайка» // Вестник Тюменского госуниверситета. 2000. №4. Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 2000. С. 34-40.

25. «Квартирант»; «Несравненный Наконечников»; Персонажи драматургических произведений А. Вампилова («Квартирант», «Несравненный Наконечников») // Мир Александра Вампилова: Жизнь. Творчество. Судьба. Материалы к путеводителю. Иркутск: Иркутский обл. Фонд А. Вампилова, 2000. С. 143-149, 168-170.

26. «Сродство мировых сил» А. Жемчужникова как выражение кризиса традиционных ценностей в русской литературе 1880-х годов // Традиции славяно-русской словесности в Тюмени. Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 2000. С. 133-136.

27. Неорефлексия жизнетворческой идеи в комедии А. Вампилова «Старший сын» // Славянские истоки словесности и культуры в Западной Сибири: В 2 ч. Ч.2. Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 2001. С. 79-87.

28. «Человек-стихия» в комедии «Чайка» (к вопросу о чеховской концепции личности) // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Вып.5. Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 2001. С. 31-34.

29. Соловьевский слой в комедии А. П. Чехова «Чайка» // Славянские духовные традиции на рубеже веков. Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 2001. С. 97-102.

30. Комедии Л. Н. Толстого и В.С. Соловьева 1880-х годов (проблема типологии) // Дергачевские чтения – 2000: Материалы Всероссийской научной конференции. В 2 ч. Ч. 1. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2001. С. 107-109.

31. «Обыкновенное чудо» Е. Л. Шварца в проективном аспекте // Вестник Тюменского госуниверситета. 2001. № 4. Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 2002. С. 189-194.

ЛР 020405 от 14.05.97

Подписано в печать 24.01.2002. Тираж 100 экз.

Объем 2,0 п. л. Формат 60х84/16. Заказ 234.

---

Издательство Тюменского государственного университета  
625000, г. Тюмень, ул. Семакова, 10.