

891.71

А 64

На правах рукописи

Ан Бен Ен

**ЖАНР САТИРИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ В РУССКОЙ
ДРАМАТУРГИИ 1920-х годов**

специальность 10.01.01 - русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва 1998

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы XX века
филологического факультета Московского государственного университета им.
М.В. Ломоносова.

Научный руководитель: доктор филологических наук,
профессор Б.С. Бугров

Официальные оппоненты: Заслуженный деятель искусств РФ, доктор
искусствоведения, профессор
И.Л. Вишневецкая;

ГОС. НАУЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА
ИМЕНИ
К. Д. УШИНСКОГО

ОМХ

кандидат филологических наук
И.П. Артемьева

98 - 11623

Ведущая организация:

Московский государственный педагогический
университет

Защита диссертации состоится 29 января 1998 г. на заседании
диссертационного совета Д.053.05.12 при Московском государственном
университете им. М.В. Ломоносова по адресу: 119899, г. Москва, Воробьевы
горы, 1-й корпус гуманитарных факультетов, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке филологического
факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Автореферат разослан "___" _____ 199 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

В.А. Зайцев

доктор филологических
наук, профессор
В.А. Зайцев

891.71

3 А64

До недавнего времени считалось, что русская сатирическая комедиография советского периода исследована более или менее основательно¹. Однако радикальные изменения, перевернувшие общественно-политическую судьбу России "перестроечных" и "постперестроечных" лет, привели к пересмотру привычных представлений в сфере накопленных знаний об истории отечественной культуры XX века. Многие труды компетентных и профессиональных авторов предыдущих лет, не утратив своей источниковедческой значимости, ценности в определенных аспектах анализа литературного материала, тем не менее концептуально устарели - как в связи с появлением новых литературных материалов и фактов, так и в связи с переоценкой прежних точек зрения и позиций.

В последние годы оживилась издательская и театральная деятельность, в результате чего были опубликованы и поставлены на сцене пьесы, десятилетиями находившиеся под цензурным запретом, существенно изменилась оценка вклада того или иного конкретного драматурга в сокровищницу русского театрального искусства. Появилась возможность ознакомления с множеством "спецхрановских" документов, по-новому освещающих недавнее историко-культурное прошлое России. Можно сказать, что сейчас практически заново переписывается хроника развития русской драматургии за последние восемьдесят с лишним лет.

Очевидно, создание исследовательских работ, в которых бы воссоздавалась объективная, гораздо более многоцветная картина состояния русской драматургии советского времени, с учетом новых материалов о жизни и творчестве драматургов, незаслуженно забытых или же замалчиваемых, является одной из актуальных задач современной науки о литературе и искусстве. Тем более, что речь идет о жанре сатирической комедии, которая в силу своей специфики подвергалась наибольшим гонениям. Особенно

¹ См., напр.: Очерки истории русской советской драматургии: В 3-х т.: Т. 1: 1917-1934. - М.-Л.-1963; Богуславский А.О., Днев В.А. Русская советская драматургия: Основные проблемы развития. 1917-1935. - М.-1963; Киссель Н. Проблемы советской комедии. - Томск. - 1973; Фролов В. Муза пламенной сатиры: Очерки советской комедиографии (1918-1986) - М.- 1988 и др.

значителен начальный период формирования советской сатирической комедии - 1920-е годы, когда закладывались основы жанра. Этот период очень важен для понимания всей дальнейшей истории развития жанра, а также для решения практических задач современного театра.

Сказанным определяется актуальность темы, избранной для диссертационного исследования.

Предмет настоящей работы - жанр сатирической комедии в русской драматургии 20-х годов, представленный в лучших его образцах. На первый план здесь закономерно выдвинуты пьесы М. Булгакова, Н. Эрдмана, В. Маяковского. Выбор этих имен обусловлен той объективной ролью, которую названные художники сыграли в становлении и движении сатирической комедии, несмотря на запреты пьес и отсутствие у них длительной и плодотворной сценической истории. В советской драматургии культивировался иной тип сатирической комедии - с "отмерсными" дозами осмеяния лишь "отдельных недостатков". Такая драматургия довольствовалась по большей части привычными "жизнеподобными" формами и редко использовала гротеск, балаган, фарс - подобные попытки расценивались как уступки "упадническим" модернистским тенденциям, враждебным духу и букве искусства социалистического реализма.

Научная новизна исследования заключается в попытке рассмотрения созданных в 20-е годы сатирических комедий не по отдельности, а в совокупности и взаимодействии, с акцентом на нетрадиционных аспектах жанрообразующих форм, на оригинальных приемах и средствах художественной типизации. Сатирическая комедиография рассматривается в историко-культурном контексте времени, с учетом ее общественно-исторического восприятия в наше время.

Методологическую основу диссертации составляют труды классиков философской эстетической мысли (Аристотеля, Лессинга, Гегеля), русских и зарубежных теоретиков драмы, современных исследователей, затрагивавших в

той или иной мере проблемы развития русской драматургии 20-х годов (см. библиографию).

Цели и задачи исследования. Целью работы является изучение русской сатирической комедии 1920-х годов как определенного жанра, продолжившего классические традиции и вместе с тем в значительной мере обновившего привычные эстетические нормы и каноны.

Задачи работы:

- выявить в анализируемых произведениях специфику авторской позиции в отношении осмысляемого жизненного материала и героев;
- раскрыть жанровую природу пьес;
- выявить особенности взаимодействия комического и трагического как нового качества данного драматического жанра;
- на основе конкретного анализа материала сделать выводы об особенностях формирования жанра сатирической комедии 20-х годов, наметить ведущие художественные тенденции его развития.

Результаты исследования могут быть использованы в дальнейшем изучении жанра русской сатирической комедии, а также в педагогической деятельности как материал для лекций и практических занятий в корейских и российских вузах.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, основных положений которого были изложены выше, пяти глав, заключения и списка литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

В первой главе, носящей теоретический характер, делается попытка выявить специфику сатирической комедии в отличие от иных комедийных жанров, рассматриваются художественные традиции русской классической сатирической драматургии, развитые в лучших произведениях данного жанра в 1920-е годы. Есть жанры, внутренне между собой связанные и бытующие в

определенном соотношении друг с другом. Это, в частности, относится к комедии и трагедии. По определению они прямые противоположности и как таковые, естественно, существуют, однако на практике часто переплетаются друг с другом (жанр трагикомедии). Сложность однозначного определения жанра комедии связана с его внутренней подвижностью и гибкостью. Есть комедия сугубо сатирическая, обличительная, есть утверждающая красоту жизни, утопию прекрасного существования. Процесс взаимопроникновения различных жанров и внутреннее разнообразие комедии приводят к необходимости более гибких и сложных формул для определения этого жанра, чем те, что содержатся в справочной литературе ("Краткая литературная энциклопедия", "Литературный энциклопедический словарь" и др.). Так, А. Богданов полагает, что "все разновидности комедии объединяет положенное в их основу осмеяние недостатков в характерах героев и счастливая для положительных персонажей развязка центрального конфликта"¹ Под определения такого рода можно подвести любое драматическое произведение, содержащее элементы комизма и завершающееся благополучной развязкой. Мы склонны разделять точку зрения тех исследователей, которые считают важнейшим (и, возможно, даже доминирующим) жанрообразующим признаком в драматургии тип конфликта (еще Гегель классифицировал основные драматургические жанры по типу конфликтов). Соответственно основой комедии можно считать конфликт, который "не только воплощает в себе комические явления действительности, но и подвергнут комедийной художественной обработке"².

Русская классическая комедия была по существу комедией сатирической. Она всегда занимала ярко выраженную общественную позицию, сохраняя гражданскую обличительную направленность, неизменно преследовала цель социального оздоровления и улучшения общества. Любовные коллизии носили в ней, как правило, второстепенный характер. "Предметом сатирической

¹ Гуляев Н.А., Богданов А.Н., Юдесвич А.Г. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. М., 1970. С. 397.

² Киселев П.Н. Проблемы советской комедии. Томск, 1973, С. 33

комедии являются комически безобразные явления и характеры... Ее цель - провонять в царство теней все отживающее"¹. Великим реформатором комедийного жанра явился Н. Гоголь. Продолжая традиции общественной комедии, он остро ощутил "алогизм, призрачность, миражность" современной ему жизни в век меркантильности, делавшей существование человечества неустойчивым, подверженным внезапным кризисам и катастрофам"². Это тяготение гоголевской сатиры к трагедии почувствовал Пушкин, реакцией которого на чтение "Мертвых душ" была фраза: "Боже, как грустна наша Россия!".

Существенным качеством русской сатирической комедиографии является трагикомическая ситуация, преодоление которой происходит в гротескно-комической форме. Серьезный и смеховой аспекты настолько сближаются, что приводят к формированию "смешанного" жанра, не имеющего четких критериев и именуемого обычно трагикомедией. В сатирических комедиях Гоголя, Сухова-Кобылина, Салтыкова-Щедрина преобладает гротескный тип образности, названный П. Пави "скрежещущим комизмом"³. В гротескной форме доводится до предела алогизм действительности, высвечивающий трагедию человеческой личности. Существуют разные формы гротеска: фарсовый, с шутством, грубой буффонадой; сатирический, который М. Бахтин определил как "несмеющийся риторический смех, серьезный и поучительный"⁴.

Под влиянием традиций русской комедиографии XIX века создавались лучшие образцы сатирической драматургии 1920-х годов, формировалась и претерпевала значительные перемены эстетика этого жанра. Гротеск в этих произведениях активно взаимодействует с негротескными формами - иронией, пародией, которые, в отличие от гротеска, не нарушают грани правдоподобия, не предполагают выход за пределы вероятного.

¹ Н. Киселев. Проблемы советской комедии. Томск. 1973. С. 72.

² Маян Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 240-241.

³ Пави П. Словарь театра. М., 1997. С. 58 - Гротеск.

⁴ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле. и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 60

Известно, что сатирические жанры являются своеобразными индикаторами состояния общества. Особенно активизируются они в переходные периоды. Очевидно, поэтому жанр сатирической комедии получил такое распространение в России именно в 1920-е годы, в период сложнейшей общественной и историко-культурной ситуации, политических столкновений и жестоких гонений на свободу мысли и творчества. Как и у классиков, содержание сатирических комедий 1920-х годов имеет общественную значимость. Форма же развивается дальше, особенно у Маяковского, использовавшего футуристические атрибуты, фантастику. Вслед за предшественниками сатирическая комедиография 20-х годов еще интенсивнее развивает приемы сатирической типизации образов (гиперболу и особенно гротеск). Жанр существенно обновляется, обогащается на мощном фундаменте русской сатирической комедии XIX в.

Во второй главе "Бытовая сатирическая комедиография 20-х годов. Сатирические комедии Б. Ромашова" характеризуются общие тенденции развития этого жанра в той его разновидности, которую можно назвать "официальным", "разрешенным" направлением, устраивавшим власть и его одобрявшимся.

В годы революции и гражданской войны литература и театр стремились обрести свое место в борьбе двух противостоящих сил. Менялась сама тактика художественной пропаганды: "от митинговой агитации к массовой пропаганде"¹. Массовая условно-плакатная драматургия, преобладавшая в первые послереволюционные годы, не могла полностью соответствовать требованиям историко-культурного момента. Пришло время более жизнеподобных форм и "очеловеченных" характеров вместо отвлеченных условных "субстанций".

Партийные документы, декларировавшие свободное художественное соревнование, в процессе которого должен выработаться "стиль, соответствующий эпохе", и "благоприятный нейтралитет ко всякому

¹ КПСС в резолюциях и решениях. Ч.1. М., 1954. С. 740.

добросовестному художественному усилию"¹, в действительности нацеливали искусство на отображение только позитивных изменений в общественной жизни и "причесывание" творческого разнobia в принципах художественного творчества. Соответственно и задачи театральной критики состояли в борьбе с "вредными произведениями", культивирующими чуждые социализму настроения и идеалы. Естественно, особые опасения у властей вызывало сатирическое направление в драматургии. Само существование сатирической комедии в советском театре ставилось под сомнение. "Искусство теперь должно отказаться от сатирической миссии... При диктатуре пролетариата сатира не может иметь места", - заявлял критик В. Блюм². Его единомышленники считали, что сатира, основанная на обобщении, неминуемо ведет к потрясению устоев пролетарского государства. Допускалась лишь "ручная" сатира, не касающаяся принципиальных остросоциальных и политических тем.

"В противоречиях наша лежит богатейший материал для драматурга комедии", - писал С. Городецкий³. На самом деле объект для сатиры был значительно шире, но власти не требовалось выход за рамки "нэпмановской" тематики. Поэтому основным объектом бытовых сатирических комедий 1920-х годов стало мещанство. На театральных инсценированных судах обвинялись уже не очевидные классовые враги - Чемберлен, Врангель или Деникин, а враги затаившиеся - спекулянт, мошенник, мещанин, и даже просто растерявшийся перед революцией безобидный обыватель. Таковы персонажи пьес Б. Ромашова "Воздушный пирог" (1925) и "Конец Криворыльска" (1926), В. Шкваркина "Вредный элемент" (1927), Л. Леонова "Унтиловск" (1925) и "Усмирение Бададошкина" (1928), А. Безыменского "Выстрел" (1929) и др. Эти персонажи погружены в выморочный мир, нередко представляемый авторами пьес гротескным, фантазмагорическим. Им обязательно противопоставлены образы молодых людей с "новой", не обывательско-собственнической, а

¹ Пути развития театра. М.-Л., 1927. С. 29.

² Блюм В. Может ли у нас быть сатира? // Рабочий и театр, 1930. С. 14.

³ Городецкий С. Красная комедия // Рабочий зритель, 1924. № 3.

коллективистской психологией. Эти герои, воплощающие новый строй, и борются с пережитками прошлого. Сатирическая бытовая комедия с положительными героями представлялась многим критикам ведущим типом новой комедиографии, развитие которого пролегло через "преодоление гоголевских традиций в комедии"¹.

Глубоко социологизированная и политизированная эпоха 1920-х годов побуждала большинство художников и критиков мыслить исключительно социальными категориями. Поэтому, на наш взгляд, о сатирической антимещанской комедии того времени можно говорить скорее как о феномене идеологическом, чем о художественном. "Идейно сильные", они были в художественном отношении весьма слабыми. Как правило, положительные герои, с которыми в комедиях связана тема социального оптимизма, выглядели схематичными и безжизненными, много бледнее своих антагонистов.

В качестве типичного образца такого рода произведений для театра, весьма банальных и вторичных по художественным решениям, ограничивавших свои задачи критикой мещанских пережитков прошлого и не посягавших на основы нового строя, в настоящей работе взята комедиография 20-х годов Б. Ромашова, который оказался в центре внимания публики и критики после комедии 1925 года "Воздушный пирог". Однако еще раньше в статьях и рецензиях он заявил о себе как убежденный сторонник традиций сценического реализма, резко осуждал мейерхольдовские инсценировки классики.

Комедия "Воздушный пирог", где воссоздается атмосфера нэпа, сделала очевидным факт действительности и оперативности этого жанра, ее постановка на сцене театра Революции (1925) вызвала большой интерес. "В ней бьет ключом современность... наша недавняя волнующая действительность, советский быт ... претворенный в искусство, художественно сконденсированный и углубленный", - писал В. Масс². Драматургический стержень пьесы, по

¹ Алперс Б. Жанр советской комедии // В его кн.: Театральные очерки в 2-х томах. Т.2. М., 1977. С. 188.

² Новый зритель. 1925. № 6, 10 февраля.

определению самого автора, состоял “в борьбе нэпманов, спекулянтов с новой общественностью и победе последней”¹. Сатирический заряд был нацелен на личность, а не на систему.

Героем комедии выступал коммунист Илья Коромыслов, человек со славным революционным прошлым, который в мирное время стал “красным директором”, но попал под воздействие крупных и мелких жуликов и утратил политическое чутье и бдительность. Однако образ центрального персонажа, психологически неразработанный, получился очень бледным: драматург слабо представлял себе характер положительного героя (последнее обстоятельство стало общим “больным” местом сатирической драматургии 20-х годов). Более удались Ромашову сатирически обрисованные фигуры дельцов нэпа, в особенности образ Семена Рака, ближайшего предшественника “великого комбинатора” Бендера из романов И. Ильфа и Е. Петрова: он собрал в себе сгущенные до гротеска черты веселого авантюриста. Этот изобретательный спекулянт, создающий дутые акционерные общества и втягивающий в свои аферы “красного директора”, находчивый, острый на язык, представал в то же время безнадежно обреченным на неудачу. В роли сатирика-обличителя Ромашов умело обыгрывал фамилию своего героя, тянущего других назад, и символику названия пьесы: Раку и его компаньонам не суждено было вкушать от лакомого “коллективного” пирога. В пьесе почти дословно повторялись скандальные подробности нашумевших тогда судебных процессов над “аферистами от коммерции”.

“Воздушный пирог” был чужд абстрактно-революционной манере примитивно-агитационного, плакатного жанра. Ряд театральных деятелей и критиков оценил пьесу Ромашова как поворотную на пути создания современного бытового спектакля. Ему, первому из комедиографов 20-х годов, удалось положить в основу комедии центральный конфликт эпохи, отразивший классовую борьбу в условиях нэпа, и наметить движение советской сатирической комедии к реализму, быту. В стилистическом отношении это

¹ Новый зритель. 1925. № 6, 10 февраля.

была пьеса с доминирующим конкретно-бытовым началом. Единственной сценой, прерывавшей реалистически-бытовую ткань комедии, была сцена с гигантским "воздушным пирогом" - сатирической эмблемой фантастичности, призрачности нэповского сверхпредпринимательства.

В другой комедии Ромашова "Конец Криворыльска" движется к своей гибели старый, захолустный Криворыльск и на его руинах подымается новый Ленинск. Как и в "Воздушном пироге", Ромашов изображает "старый мир" с бойким комедийным темпераментом. Сцена суда над миром Корзинкиных и Отченашей прозвучала закономерной фабульной и идейной развязкой. В этой пьесе смех уже выступает союзником положительных героев Ромашова. События и лица Криворыльска показаны новым, свежим взглядом жителей Ленинска, что явилось принципиальным сдвигом по сравнению с фельетонными зарисовками "Воздушного пирога". Здесь сатира приобретает новое качество: она не только битующая, но и ориентированная на новое, для того времени революционное.

Более разработан в пьесе и психологический план. Выразителем нового быта и новой морали выступает Роза Бергман, резкая и угловатая, утверждающая, что стоит за свободную любовь, но всерьез любящая только партработу. Среди героев пьесы наиболее зрелый, духовно богатый человек - военком Мехоношев. Его образ - один из первых образов большевика в советской драматургии.

Верный своим художественным принципам, Ромашов показывает героев через быт. Он намеренно противопоставляет героям схематизированных пьес с их "космическими" заботами людей простых, обыкновенных, прочно стоящих на земле.

Сатирическая комедия 20-х годов в целом формировалась прежде всего как комедия бытовая. Она погружала зрителя в узнаваемый и понятный быт, через который пыталась выйти к социально детерминированным обобщениям. Однако следование социальному заказу, недостаток мастерства часто вели к безликости персонажей и произведений в целом, из них уходила сложность

сюжета, неоднозначность характеров, они становились скорее продуктом идеологии, чем искусства. Можно сказать, что в известном смысле бытовые антимещанские комедии 20-х годов являлись слепком, точной копией идеологии и государственной политики тех лет.

На этом фоне и в скрытом противоборстве с ним отчетливее проявляются выдающиеся художественные открытия, принадлежащие М. Булгакову, Н. Эрдману, В. Маяковскому. С включением их произведений в литературно-театральный процесс эпохи картина развития сатирической комедии 20-х годов меняется кардинальным образом.

Драматургическое наследие М. Булгакова стало за последние годы предметом анализа в фундаментальных исследованиях о жизни и творчестве писателя (М. Чудаковой, Л. Яновской, В. Петелина и др.), в специальных работах о театре Булгакова (В. Гудковой, Т. Ермаковой, В. Смирновой), в ряде публикаций о литературном процессе 20-х–30-х годов (А. Нинова, М. Микулашека и др.).

В третьей главе работы исследуется жанровая специфика комедий Булгакова 20-х годов “Зойкина квартира” и “Багровый остров”.

Сатирический талант Булгакова формировался и воплощался в условиях острых критических споров 1920-30-х годов, когда дискутировалась сама возможность существования сатиры в искусстве нового советского общества. Между тем действительность предоставляла богатый материал для сатиры. Склонность к юмору и сатире отличает творческую индивидуальность Булгакова и проявляется во многих его произведениях: от ранних фельетонов и “фантастических” повестей до романов.

Заметное место в творчестве писателя занимают сатирические комедии “Зойкина квартира” (1926) и “Багровый остров” (1927), имевшие очень короткую сценическую жизнь и оцененные тогдашней критикой как произведения “идейно порочные”. Современные исследователи драматургии Булгакова единодушно отмечают “странность”, неопределенность жанра его пьес, подчеркивают парадоксальное соединение трагического начала и

фарсового финала ("Бег"), развитие комического сюжета, вдруг дающего всплеск трагизма ("Багровый остров"). Сам Булгаков не раз говорил о синтетической природе своих пьес и отмечал это в подзаголовках: например, "Зойкина квартира" названа им трагическим фарсом.

В комедии "Зойкина квартира" раскрывается драма людей, не нашедших себя в новой жизни. Разрушена их вера, идеалы, весь их мир, и они стараются приспособиться, мимикрировать в новых жизненных обстоятельствах. Драматург не скрывает драматизма и даже трагичности положения многих своих персонажей, но сами персонажи написаны с широким использованием острокомических, гротесковых художественных приемов. Пьеса построена как цепь бесконечных трансформаций героев и пространства: пошивочная мастерская Зои Пельц с портретом Маркса на стене вечером превращается в дом свиданий (на месте Маркса появляется обнаженная нимфа); китайская прачечная - в притон торговли наркотиками. Председатель домкома, на словах рдеющий за порядок, оказывается заурядным взяточником, высокий чиновник Гусь - постоянным клиентом публичного дома и т.д. Метаморфозы в пьесе вызывают ощущение наваждения, дьяволиады (лейтмотив многих произведений Булгакова), они отражают реальную зыбкость жизни "бывших", призрачность их попыток приспособиться к изменившейся действительности. Этому впечатлению способствует и целая система звуковых, музыкальных лейтмотивов. Можно сказать, что сквозной музыкальный образ пьесы - какофония.

Неоднозначность авторской оценки многих персонажей пьесы связана с тем, что Булгаков отходит от схематизации и "голового" обличительства, характерных для советской бытовой комедиографии 20-х годов. Он скорее выбирает роль насмешливого летописца, чуждого однозначной политической ориентации, и размышляет не столько над поступками героев, сколько над причинами, их вызвавшими. Самая коренная из них выражена в пьесе словами Обольянинова убийственно смело: "Потому что эта власть создала такие

условия жизни, при которых порядочному человеку существовать невозможно”.

Сочетание в пьесе смешного и страшного, фарсового и лирико-трагического роднит ее не только с циклом сатирических рассказов и повестей Булгакова, но и с произведениями его талантливых современников, в частности - с “Самоубийцей” Н. Эрмана, где сатирически обрисованные, гротескные персонажи действуют в ситуации по сути трагической. Эти же жанровые особенности сатирических пьес Булгакова отсылают к гоголевским традициям в русской литературе, на что одним из первых проинициально указал Вс. Мейерхольд, говоря о том, что кое-кому из современных ему драматургов “уже наброшена на плечи эта драматургическая гоголевская система”¹.

В комедии-памфлете “Багровый остров” достигнуто предельное сгущение комедийных красок, большая экспрессия сатирического рисунка, а историческая узнаваемость объекта осмеяния в “Зойкиной квартире” дополняется здесь новыми элементами: пародией, публицистической заостренностью. Вместе с тем в пьесе продолжают звучать, хоть и более приглушенно, трагические мотивы, о чем один из критиков писал: “Фарсовый “Багровый остров” дает в финале неожиданный всплеск трагизма”².

“Багровый остров” - пародия на определенного рода советские пьесы, “красная идейность” которых часто подменяла художественную несостоятельность. Используя усложненную композицию, прием “сюжет в сюжете”, Булгаков показывает превращение пьесы недостаточно революционной в “совершенно революционную”. Герой “рамочного” сюжета молодой драматург Дымогацкий под давлением театрального начальства и в угоду всесильному чиновнику из Главреперткома переделывает слабую, но безобидную романтическую пьесу в духе романов Жюль Верна в чудовищный “агитспектакль” с восстанием английских матросов против жестокого капитана Гаттераса и революцией туземцев на острове. У пьесы были две мишени: во-

¹ Мейерхольд В. Статья. Ч.2, М., 1967. С. 131.

² Бачелус И. Пьесы М. Булгакова // Молодая гвардия. 1929. № 1, С. 108.

первых, идейное приспособленчество в искусстве и возникшая вследствие этого театральная рутина; во-вторых, опыты “левого театра” (агитспектакль, политобозрение), лишённые психологизма, упрощённые, приспособленные к “пролетарской культуре”, творческим оппонентом которых был Булгаков. Добавим к этому постоянный объект сатиры писателя и его современников - новую бюрократию, диктовавшую свою волю в разных сферах искусств, в том числе и в театре. Тягостная зависимость судьбы произведения и его автора от высокой воли часто невежественного чиновника - основа трагической линии пьесы и один из лейтмотивов творчества Булгакова вообще.

Пародийно-сатирический пласт “Багрового острова” разработан автором очень изобретательно. Он использует характерные штампы ультрареволюционных спектаклей, шедших в то время в московских театрах, комически интерпретирует тенденцию многих авторов привлекать мотивы фантастической, детективной литературы, придавая им “нужную” идеологическую направленность, совмещает в пьесе реальность и фантастику, настоящее и прошлое, жизнь и театрализованное представление. Исполняя роли во вставной пьесе, артисты и сам драматург Дымогацкий как бы надевают маски, сквозь которые в гротескном виде просвечивают их собственные - гиперболизированные - черты. Реальная закулисная жизнь, взаимоотношения актеров, директора и цензора и фантастические события вставной пьесы с восставшими туземцами, Гаттерасом и Паганелем, делящими остров на сферы влияния Англии и Франции, сливаются и отражаются одно в другом. А в прологе и эпилоге пьесы представлено сатирически изображённое чиновничье-бюрократическое руководство искусством в лице Саввы Лукича - могущественного цензора, требующего в финале пьесы неперменного представления на сцене “международной революции”.

Однако содержание пьесы не сводится к сатирическому осмеянию и пародированию, как не сводится к пародии или памфлету ее жанровая природа. “Борьба белых арапов и красных туземцев на Багровом острове - это только кружево... а сущность пьесы... в судьбе молодого писателя, в его творческой

зависимости от ... цензора", - писала в своих воспоминаниях Л. Белозерская-Булгакова¹. Действительно, при всем комизме внешнего рисунка Савва Лукич страшен: за ним сила, убивающая идею развития искусства, а нередко и его деятелей. Жалкий и беспринципный Дымогацкий в финале пьесы выступает как фигура трагикомическая, как художник, вынужденный приспособляться, как автор изуродованного цензурой произведения. И в этом смысле герой "Багрового острова" - трагестийный вариант Мольера, Пушкина и Мастера - трагических персонажей булгаковских произведений.

Многие темы, поднятые в сатирических пьесах, и художественные приемы, найденные и опробованные в них, были развиты и обогащены в более поздней драматургии и прозе писателя. Его трагикомизм 20-х годов, безусловно, обогатил русскую сценическую традицию. Это было особенно очевидно на фоне многих пьес - однодневок и агитпостановок в России переходного периода.

В отличие от М. Булгакова и тем более В. Маяковского, драматургическое творчество Н. Эрдмана, которому посвящена четвертая глава, изучено очень слабо. Лишь в 1990 г. была издана книга "Н. Эрдман. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников". Фундаментальные труды о его творчестве еще не созданы, есть лишь немногочисленные статьи в периодике, главы в работах обобщающего характера (например, в книге В. Фролова "Муза пламенной сатиры", М., 1988 и др.). Писатель еще не оценен по достоинству ни театром, ни наукой. А между тем без двух эрдмановских пьес "Мандат" (1924) и "Самоубийца" (1929) "история нашей драматургии попросту невозможна"².

До появления пьес Эрдман работал в так называемых "малых" комедийных жанрах. Его скетчи, пародии, песни, интермедии звучали со сцен многих театров. Кроме того, он начинал как поэт-имажинист, которого высоко ценил С. Есенин. "Он писал великолепные лирические стихи и обладал

¹ Белозерская-Булгакова Л. Воспоминания. М., 1989. С. 153.

² Свободкин А. О Николае Робертовиче Эрдмане // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Документы. Письма. Воспоминания современников. М., 1990. С. 7.

мощным сатирическим даром. Это соединение придавало необыкновенную силу его таланту¹. Разнообразие комических форм (элементы репризы, буффонады, пародии) отразилось в “Мандате” и “Самоубийце”. Большое влияние на Эрдмана оказал Маяковский. Их связывало многое: склонность к гротеску, поиски неповторимой сценической выразительности, многолетнее сотрудничество с Театром имели Мейерхольда.

Премьера “Мандата” в ГосТИМе состоялась в 1924 г. и прошла с большим успехом: все накопления “левого театра” были использованы в постановке пьесы. Ее одобрили А. Луначарский, К. Станиславский. Однако с 1934 года настала пора искусственного замалчивания пьесы - власть и обслуживающие ее литераторы почувствовали опасность “Мандата” для установившегося режима. П. Марков воспринял постановку “Мандата” как развитие той линии, которую Вс. Мейерхольд ранее обозначил в постановке “Леса” Островского: “... целью спектакля явился не сатирический оскал на прошлое... но глубоко современная сатира”². Официальную точку зрения выразил Б. Алперс: “Со сцены глядит на зрителя искаженное сатирической гримасой лицо действительности”³. На самом деле это и было подлинное лицо действительности. Пьесы Эрдмана, продолжавшие гоголевскую традицию в драматургии, говорили о времени и человеке вернее, чем, например, антиименские пьесы Б. Ромашова. Правда об эпохе в “Мандате” и “Самоубийце” не могла не раздражать тех, кто пытался представить советское общество “морально оздоровленным” и “идейно устойчивым”.

Через сферу вещей, через быт автор выявляет общее состояние жизни. Эпоха превращает вещь в знак времени. Такими знаками становятся в эпоху советского бюрократизма “бумага”, “удостоверение”, “паспорт”. Мандат делается для человека путевкой в жизнь, человек превращается в приложение к “бумаге”. Приметой нового времени стала власть человека с мандатом,

¹ Марков П. Из книги воспоминаний // Эрдман Н. Указ. соч., С. 312.

² Марков П. “Мандат” театра им. Вс. Мейерхольда // Марков П. О театре: в 4-х т. Т. 3. Дневник театрального критика. М., 1976. С. 269.

³ Алперс Б. Жалр советской комедии // Алперс Б. Театральные очерки. В 2-х т. М., 1977. С. 187.

безграничная, фантастическая. Эрдман пишет сатиру на все общество в целом, на мир, который начал возникать сразу же после революции и в содержании своем "обнаружил столько фантастических, гиперболизированных форм, что прирожденный сатирик не мог их не заметить"¹. Мир Эрдмана - не пережитки прошлого, а настоящее, где люди вынуждены жить, приспособливаться. Гротескно заостренные, гиперболизированные образы обнажают драматургический конфликт "Мандата": убогое, мещанское сознание и законы новой жизни, которая, принимая уродливые формы, еще больше это сознание деформирует, вступают в противоречие с представлениями автора о смысле человеческой жизни и общественном устройстве. Налицо гоголевский тип конфликта.

При значительном сходстве персонажей сатирических комедий Булгакова, Эрдмана и Маяковского, между ними есть существенные отличия. В "Зойкиной квартире" показаны изворачивающиеся интеллигенты, ирония по отношению к которым не исключает авторского сочувствия. Присыпкин у Маяковского - объект безусловного осмеяния - сумел приспособиться к новым порядкам, и только фантастические события обнаруживают трагикомизм его положения. Персонажи Эрдмана - бывшие владельцы гастрономического магазина Гулячкины, выходцы из "старого мира" Сметаничи и др. - в социальном плане бесконечно далеки от автора; они совершенно не в состоянии приспособиться к новой жизни, их существование изначально катастрофично. Они всеми силами пытаются доказать, что они не "мнимые величины", а настоящие, цепляясь за любую возможность, будь то мандат коммуниста или платье императрицы. Но все эти возможности оказываются призрачными - так обнаруживается трагикомическое начало "Мандата", усложняющее его жанровую природу.

Действие пьесы разворачивается как цепь комедийных ситуаций. Оно включает две основные сюжетных линии: приобретение Гулячкиным мандата и спасение платья императрицы (сниженная, пародийно звучащая тема спасения

¹ Свободян А. О Николае Робертовиче. Эрдмане // Эрдман Н. Указ. соч., С. 9.

России). Комическое звучание пьесы нарастает, количество нелепостей, анекдотических ситуаций доходит до фарса, перерастающего в фантазмагорию в фантастической истории с платьем и "превращением" кухарки Насти в великую княжну Анастасию Николаевну. Но фарсовые эпизоды, анекдотические ситуации, элементы откровенной буффонады не умаляют, а, напротив усиливают трагикомическое начало пьесы: мир отчуждается от человека, не поддается его разуму.

Метко выявлена в комедии необходимость "мимикрии", приобщения себя к "атакующему классу". Гулячкин, отчаявшись, сам выписывает себе мандат ("Без бумаг коммунисты не бывают"). Действительность своеобразно преломляется в гротескном сознании персонажей "Мандата". Государственные деятели - Чичерин, Сталин - становятся частью обывательского сознания, гротескная, анекдотическая ситуация пьесы распространяется и на них: тем самым Эрдман нарушает негласный запрет на политическую сатиру, на критику официальных властей.

В арсенале комедийных средств Эрдмана особое место занимает гротескная маска, мотив смены масок. Когда монархисты пытаются разоблачить "коммуниста" Гулячкина, к его заду приклеивают портрет Николая II. И получается, что у Павла Сергеевича "два лица". Тщетно персонажи пытаются выяснить, какое из них настоящее. Комизм сцены подчеркивает раздвоение сознания "маленького человека", обывателя, и раздвоение, алогизм самой действительности. Осмеивается не только психология двуличия, но и обстоятельства, ее формирующие.

По мнению Н. Киселева, Эрдман "решает проблему мещанства, философски раскрывая... полнейшую абсурдность и бессмысленность их жизни"¹. Справедливость этого суждения о философичности драматической сатиры Эрдман с особой очевидностью подтверждает и последняя большая пьеса Эрдмана "Самоубийца".

¹ Киселев Н. Проблемы советской комедии. Томск, 1973. С. 97.

Сразу два театра претендовали на постановку пьесы, ГосТИМ и МХТ, - но она была запрещена, несмотря на заступничество Горького и Станиславского. Вокруг "Самоубийцы" развернулась полемика в духе эпохи "великого перелома" - на уровне политики, но не искусства. Пьесу определяли как "гимн мещанству", "памфлет против советской власти" и т.д. - подобные ярлыки навешивались и на комедии Булгакова. Пародийное начало сближает произведения этих авторов, оба через высмеивание частных недостатков идут к обличению системы власти, которая вызывает нравственное перерождение общества. Исследователи драматургии Эрдмана подчеркивают трагикомическое начало "Самоубийцы", звучащую в ней, как в пьесах Булгакова "авторскую боль за поруганную человечность"¹.

Вторая пьеса Эрдмана во многом продолжает "Мандат". Крах Гулячкина в финале соответствует безрадостному положению главного персонажа "Самоубийцы" Семена Подсекальникова, безработного смешного "маленького" человека, неожиданно решающего наложить на себя руки. И для первого, и для второго в новом государстве не нашлось места. К мысли о самоубийстве его подталкивают окружающие, причем его смерть становится предметом торга: каждый проходимец просит его умереть "за идею" - в пользу интеллигенции, из-за романтической любви, за "святое искусство" и т.д. Ожидание смерти человека превращается в фарс. Однако животный страх смерти спасает Подсекальникова от рокового шага - вместо него гибнет другой человек. Таким образом, сюжетную основу пьесы составляет не только фарс, но и трагедия, предчувствие надвигающейся катастрофы.

По сравнению с "Мандатом" здесь еще более разнообразными и углубленными в философском плане становятся формы гротескного художественного мышления драматурга. Принцип смены масок как символ раздвоения личности, ее расплывчатого жизненного статуса продолжается в "Самоубийце": и безработный Подсекальников, и самоубийца Подсекальников

¹ Киселев Н.Н. Жанровое своеобразие пьесы Эрдмана "Самоубийца" // Проблемы литературных жанров. Материалы VI научной конференции 7-9 дек. 1988 г. Томск, 1990, с. 193.

(“обретение значительного статуса”) - маска. На самом деле персонаж безличен, хотя по ходу действия он пытается найти человеческое лицо. Важнейший прием поэтики драматурга - овеществление человека. “Раз штаны здесь, - говорит жена персонажа, - значит, и он здесь” (возникает невольная аналогия с мандатом в одноименной пьесе). В сознании других персонажей Подскальников “омертвляется”: “Я пришел к вам как к мертвому, гражданин Подскальников” (Гранд-Скубик). Этот процесс, по Эрдману, связан с тем, что человеком управляют чуждые человеческой природе социальные силы. Апофеозом такого механизированного сознания является в пьесе фигура Егорушки, в которой доведены до абсурда стереотипы массового сознания.

Для создания трагикомического эффекта Эрдман мастерски использовал языковые средства, создавая абсурдные, комически насыщенные диалоги. “Слово не воробей, выпустишь - не поймаешь... а за это тебя поймают и не выпустят” - в этой, например, тираде одного из персонажей заключен сколько глубокий, сколько же и печальный смысл. В художественную ткань пьесы органично вплитаны анекдоты, каламбуры, скрытые и явные цитаты, используются комические лжеаристократические имена: Автоном Сигизмундович, Ариадна Павлиновна и др.

Драматургия Эрдмана - этапное, выдающееся завоевание в русской сатирической комедиографии 20-х годов, принципиально новаторское по содержанию и форме, - не смогла, однако, вписаться в насковозь “идеологизированный” культурно-исторический контекст эпохи. Эстетика театра Эрдмана противоречила канонам сталинской культуры. Сатира Эрдмана не только комична, но и философски углублена в трагическом аспекте. Ее главное содержание - защита права личности на человеческое существование, защита гуманитарных ценностей жизни, отвергнутых в официальной идеологии концепциями “диктатуры пролетариата”, уничтожения “несдающегося врага”, “усиления классовой борьбы” и т.д., защита живого человека, которого превращали в “винтик” государственного механизма.

Сегодня, когда "Мандат" и "Самоубийца" восстановлены и дошли до читателя, картина развития комедиографии 20-х годов предстает более полной.

В отличие от Булгакова и Эрдмана, В. Маяковский, чьи комедии 20-х годов "Клоп" и "Баня" рассматриваются в пятой главе, никогда не стоял в оппозиции к большевистской власти. Более того, он органично вписался в действительность, рожденную революцией, и служил ей своим творчеством. Сатирическая драматургия Маяковского исследовалась многократно, но, как правило, получала суженное однобокое истолкование, потому что он осознавался только как "поэт революции", основоположник соцреализма в советской поэзии. Сегодня исследователи его творчества более углубленно анализируют сделанные Маяковским художественные открытия, его поэтический мир.

Драматургия Маяковского, тяготеющая к метафорической образности, гиперболе и гротеску, социально насыщенной сатире, занимает видное место в русском драматургическом искусстве XX в. Современные исследователи подчеркивают общность жанрового мистериально-буффонадного сплава пьес Маяковского и Булгакова, трагикомичность и острый сатирический гротеск, характерные для драматургии Маяковского и Эрдмана.

Сатирические комедии "Клоп" (1928) и "Баня" (1929) направлены против мещанства и бюрократизма, как опасных для нового общества социальных явлений. Безусловная вера автора в утопию "Мистерии-буфф" во второй половине 20-х годов притуливается, происходит осознание противоречий между мечтой и действительностью.

В первой части пьесы "Клоп" показан оторвавшийся от своего класса, омещанившийся бывший рабочий Присыпкин, во второй части после фантастической "консервации" он попадает в общество будущего, машинизированное и рациональное, где, сидя в клетке, как экспонат прошлого, выглядит тем не менее единственным "просто человеком", помнящим романсы, стихи, музыку, желающим сохранить индивидуальность в унифицированном мире. Сталкивая два времени, Маяковский не только изображает явление,

тревожившее автора и его современников, - мещанство, но и ставит проблему интимно-личностных запросов в будущем "хорошо организованном" обществе, размышляет о праве на создание счастья для себя вопреки общему неблагополучию.

Процесс переосмысления идеалов проявляется в самоцитировании: некоторые образы "Мистерии-буфф" включаются в иронический контекст "Клопа". И сама утопия 1918 г. сталкивается с антиутопией: общество будущего, полное электрического света, техники высокого класса, демонстрирует зловещие черты - "стерильность", безжизненность, в нем нет места жизни человеческого сердца и духовной работе, многообразие проявлений человеческой личности сведено к трудовой функции. Если в первой части "Клопа" за мещанство выдается потребность человека в уюте, личном счастье, то во второй эти желания героя предстают в новом свете. Звучит, на наш взгляд, тревога автора за то, что строители социализма вместе с мещанством выбросят из жизни важнейшие гуманистические ценности. Едкая ирония, направленная на мещанина, фактически уподобленного клопу, отчасти касается и общества, где живого человека держат в клетке в качестве зооэкспоната.

Трагическое звучание финала сближает Присыпкина с героями Эрдмана - за тем исключением, что первый оказался в катастрофической ситуации случайно, до этого же прекрасно вписывался в обстановку 20-х годов, тогда как существование героев Эрдмана изначально катастрофично: они безнадежно выпадают из "новой" жизни.

Вторая сатирическая комедия Маяковского этого периода - "Баня" - отражает формирование критического отношения Маяковского к новой действительности вследствие столкновения поэта с резким расхождением революционных идеалов и реальной практикой строительства социализма. В комедии Маяковский выразил негативное отношение к режиму госаппарата, к бюрократизму в партийных и советских структурах. Автор вводит в комедию образ фантастической "машины времени", связанный с мыслью о

необходимости ускорения перемен в современной жизни. Главным тормозом на этом пути, по Маяковскому, является бюрократический аппарат. То есть в "Бане" (в отличие от "Клопа") Маяковский исследует действительность, а не идеал, ей мешающий.

Будущее персонафицируется в образе Фосфорической женщины, которая помогает положительным героям пьесы - создателям машины - свободно передвигаться во времени и пространстве. Этот образ отражает утопическую веру автора в победу добра и света, однако она значительно слабее, чем в "Мистерии-буфф" с ее картинами утопического рая и в "Клопе". Одновременно сгущаются критические краски в изображении настоящего.

"Баня" построена на конфликте изобретателя Чудакова и его друзей с "главначпулом" Победоносиковым и его помощником Оптимистенко. Несмотря на то, что последние показаны в сатирическом плане, гротескно, в пьесе заметно драматическое начало: Маяковский осознает бюрократию как мощную организованную силу, машину-тормоз, противостоящую машине времени.

Маяковский использует мотив гротескной маски, подобно Эрлману: Главначпул постоянно изрекает расхожие термины, шаблонные сравнения, газетные фразы, в его речах нет даже намека на собственную мысль - это лишь словесная маска из чужих слов. Наиболее показательным в этом аспекте третье действие "Бани", где Победоносиков предстает в качестве зрителя и оценщика спектакля, дающего "руководящие" советы. Маяковский показывает ограниченного чиновника 20-х годов, не сведущего в законах искусства, но требующего идеологического подчинения установкам "верхов", лакировки действительности: "Вы должны мне ласкать ухо, а не будоражить".

В "Бане" повторяется жанровая структура "Багрового острова" М. Булгакова: оба произведения - "пьесы в пьесе", сходство образов Победоносикова и Саввы Лукича, требующих в финале изображения "международной революции", очевидно. Падение Победоносикова с машины времени в пятом действии пьесы связано с утопической верой Маяковского в

скорое отторжение от государства чиновников, тормозящих общественный прогресс. Отбор производит само время. Таким образом в пьесе соединяется утопизм, связанный с верой в "лучшее будущее", с критическим отношением к самой действительности.

Новаторство Маяковского-драматурга многосторонне. Его сюжеты имеют футуристическую направленность: в обеих пьесах будущее выступает как некий эталон оценки настоящего. Для Маяковского характерно пристрастие к техническим фантазиям, двигающим сюжет и одновременно придающим комедиям буффонный эффект. Его пьесам не чужда клоунада, пиротехнические эффекты, что так ценил Мейерхольд.

Драматург гиперболизирует, доводит до абсурда речи и поступки персонажей, подчеркивая их алогизм. Но фантастика, гротеск, гипербола и карикатура сочетаются у Маяковского со своеобразным психологизмом. В фантастической ситуации персонажи Маяковского действуют согласно внутренней логике своих характеров: Присыпкин и в будущем пьет, курит, опохмеляется; Победоносиков хочет "оканцелярить" всю вселенную.

Оригинален и лексический план пьес. Маяковский использует сниженную лексику, каламбуры (Присыпкин - Пьер Скрипкин), канцеляризмы, неологизмы ("унасекомили"), комически звучащую смесь русских и иностранных слов и т.д. В пьесах соединены элементы разных видов и жанров театрального искусства (эстрадные песенки, марши, пародийные обработки стихотворений и т.д.). Все это в совокупности создает многокрасочную и выразительную театральную форму. "Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной - в этом суть моей театральной работы", - писал Маяковский¹.

Творчество Маяковского явилось завершающим этапом становления сатирической комедии в России 20-х годов. Как и произведения Булгакова и Эрдмана, они были очень точны в критике социальных явлений и потому подверглись грубому "разносу" в критике.

¹ Маяковский В. Полное собр. соч. В 13 томах. М. 1958. Т. 12, С. 200.

Лучшие комедии 1920-х годов были противны "новой" власти своей критической направленностью и "неприглаженностью", нетрадиционностью форм, а потому и повторяли судьбы друг друга.

В заключении подводятся итоги исследования. В современных условиях наконец-то появилась долгожданная возможность реально, в полном объеме, без всяких стеснительно-ограничительных рамок представить пути развития многострадальной русской культуры советского времени. Сатирическая комедиография 1920-х годов, которая рассматривалась в данной диссертации, - одна из ветвей этого процесса, имевшая трагическую судьбу. Только теперь можно воочию видеть, как далеко было истинное состояние этого жанра от того, каким оно представало в исследованиях предыдущей поры, какими смелыми по мысли, подлинно новаторскими по содержанию и форме были лучшие сатирические комедии 20-х годов, оказавшие своими художественными открытиями плодотворное воздействие на последующее развитие этого жанра.

В творчестве М. Булгакова, Н. Эрдмана, В. Маяковского, несмотря на жесткую регламентацию сатиры, идеологическое давление и прямые противодействия "новой" власти, жанр сатирической комедии достиг расцвета.

Пьесы этих трех замечательных художников близки по тематике (обличение мещанства и бюрократизма), направлению формальных поисков (гротеск, буффонада, сатирическая маска), по общему трагикомическому звучанию. Однако авторская позиция в оценке масштабов и причин зла различны. Булгаковские пьесы наиболее психологичны, очевидна авторская симпатия к "бывшим" интеллигентам дворянского происхождения одновременно с выразительной сатирической обрисовкой отрицательных персонажей. Сатира Эрдмана, "щедринского" толка, с системным использованием средств гротескной образности, содержит, пожалуй, самую злую и острую политическую критику, а в жанровом отношении его пьесы тяготеют к трагикомедии, где комический герой по сути дела оказывается в ситуации трагической. В комедиях Маяковского проявились утопические и антиутопические тенденции, свидетельствующие о напряженных внутренних

раздумьях и сомнениях "певца революции", сказались футуристические устремления автора.

Другие сатирические комедии бытового плана (в частности, пьесы Б. Ромашова) блекнут на фоне таких "конкурентов", однако они показательны как пример того, о чем и как надо было писать, чтобы комедии ставились на сцене и пользовались успехом в то время.

Самые талантливые сатирические пьесы 20-х годов имели схожую литературную и сценическую судьбу. Они были очернены при жизни авторов, позже вычеркнуты из репертуаров театров, а некоторые просто забыты. Дело в том, что это были остросатирические произведения, критиковавшие общественную систему и содержавшие примеры прозорливого социального прогнозирования.

Неудивительно, что в 1930-е - 40-е годы жанр сатирической комедии в советской драматургии практически исчезает, и оживление его начинается лишь в 50-х годах с приходом в комедиографию Л. Зорина, С. Михалкова, Н. Хикмета, а затем с появлением талантливых пьес А. Вампилова, В. Шукшина, А. Арканова, Г. Горина, Э. Брагинского и др.

Сегодня жанр переживает критический период. Это связано с общей переоценкой этических и эстетических идеалов общества, кризисным состоянием культуры.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. Комедии М. Булгакова "Зойкина квартира" и "Багровый остров" (Из наблюдений над сюжетно-образной структурой) // Голоса молодых ученых: Сб. научных публикаций иностр. и российских аспирантов-филологов. - М. - Диалог - МГУ. - 1997. - С. 32-41.

2. Жизнь и судьба "Самоубийцы" Николая Эрлдмана // Голоса молодых ученых: Сб. научных публикаций иностр. и российских аспирантов-филологов: Вып. 2. - М. - Диалог - МГУ. - 1997. - С. 106-114.