

На правах рукописи

Мороз

Морозова Евгения Николаевна

**«МАЛАЯ ДРАМАТУРГИЯ» ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА:
ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА
(Н.А. ЛЕЙКИН, А.П. ЧЕХОВ)**

10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Елец – 2020

Работа выполнена в федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»

Научный руководитель: доктор филологических наук, доцент
Дудина Татьяна Павловна

Официальные оппоненты: **Бушканец Лия Ефимовна**
доктор филологических наук, доцент
ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет», зав. кафедрой иностранных языков в сфере международных отношений

Захаров Кирилл Михайлович
доктор филологических наук, доцент
ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского», профессор кафедры общего литературоведения и журналистики

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Ивановский государственный университет»

Защита диссертации состоится «24» ноября 2020 г. в 13.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.059.03 по защите докторских и кандидатских диссертаций в Елецком государственном университете им. И.А. Бунина по адресу: 399770, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, ауд. № 301.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале научной библиотеки Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина по адресу: 399740, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, д.28 и на сайте http://www.elsu.ru/nauka/dissovet3/6049-full_diss_03.html.

Автореферат разослан «___» октября 2020 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Н.А. Трубицина

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Последняя треть XIX века представляет собой противоречивый и неоднозначный этап, сложность которого вызвана стремительностью перемен, совершающихся во всех сферах жизни общества. Ощущение надвигающейся катастрофы, осознание кризиса и необходимости его преодоления находят отражение в литературе и формируют новые тенденции в национальной драматургии.

Искания писателей-драматургов характеризуются идейно-тематическим и жанрово-стилевым многообразием. Особенно интересны, на наш взгляд, эксперименты в области такого феномена, как «малая драматургия», которая, с одной стороны, всегда сопутствовала драматургии больших форм, с другой – представляла собой уникальное явление со своими тенденциями развития. Под «малой драматургией» традиционно подразумеваются пьесы небольшого объема (от 1 до 3 действий). Однако, помимо указанного формального признака, она отличается особой полисемантической природой, воплощенной в текстах малого объема с экономным использованием художественных средств и приемов, что порождает удивительное разнообразие недостаточно исследованных жанровых форм и модификаций, которые и становятся объектом нашего интереса на примере творчества Н.А. Лейкина и А.П. Чехова.

Выбор авторов объясняется тем, что эволюционные процессы, происходившие внутри «малой драматургии», неоднородны: если в 1870-е гг. малые драматические формы отличались большей связью с традицией, то на рубеже веков они теряли устойчивые жанровые признаки, что было обусловлено попытками писателей вместить в малый текст большое содержание. В стремлении преодолеть фрагментарность переходной эпохи драматургии уже не замыкаются в рамках индивидуального и бытового, а, широко используя фольклорные и мифологические образы, символические коды, поэтику аллюзий и реминисценций, обращаются к вечному и бытийному.

Степень разработанности проблемы. Исследование «малой драматургии» как самостоятельного научного объекта разворачивается в первые десятилетия XX века. Попытки разобраться в идейно-художественной специфике малых драматических текстов предпринимаются в 1930-е гг. в работах А.П. Бородина («Об одноактной пьесе», 1939) и А. Глебова («Одноактная пьеса», 1939). Авторы отмечают в качестве отличительных признаков малых пьес только формальные показатели: ограниченное количество линий драматической борьбы, вспомогательных и проходных сцен, этапов развития действия, перипетий.

1920–1930-е гг. положили начало теоретическому осмыслению своеобразия чеховского водевиля¹. Ю.В. Соболев в своей монографии «Чехов.

¹ Именно такая трактовка закрепилась в науке за одноактными произведениями писателя в отличие от авторских жанровых подзаголовков, указанных в полном собрании сочинений и писем: шутка в одном действии, сцена в одном действии, сцена-монолог в одном действии, драматический этюд в одном действии.

Статьи, материалы, библиография» (1930) подчеркивает важность использованных при создании водевилей приемов для эволюции всей драматургической поэтики писателя. Монография С.Д. Балухатого «Чехов-драматург» (1936) посвящена выявлению особенностей «новой драматической манеры письма»² А.П. Чехова.

В 50–70-е гг. XX века усилился интерес ученых к малым драматическим произведениям как научной проблеме. И.Н. Давыдова («Малые формы драматургии», 1966) предлагает одну из первых классификаций малых драматических форм с позиции структурных особенностей, обусловленных жанровым разнообразием. Исследователь различает «микродраматургию» и «собственно одноактные пьесы».

В указанный период драматические миниатюры А.П. Чехова изучаются в разных аспектах: ученые устанавливают взаимосвязи с предшествующей классической русской драматургией, обращают внимание на лингвостилистическое своеобразие произведений, рассматривают сценическую историю и вопросы поэтики (В.В. Ермилов, В.Н. Невердинова, И.В. Милостной, М.П. Громов, Б.И. Зингерман, М.Л. Семанова и др.³). В научных трудах утверждается мысль о новаторском характере водевилей писателя, которые оказываются «ключом» к его большим пьесам.

Именно в это время в процессе анализа художественного творчества А.П. Чехова впервые упоминается имя Н.А. Лейкина. И.В. Милостной («А.П. Чехов как мастер водевиля», 1973) отнесет Н.А. Лейкина к числу авторов, которые в своих произведениях размышляли о судьбах человека в мире собственничества. Несколько позже С.В. Зубкова назовет Н.А. Лейкина «талантливым, интересным писателем»⁴. Данные отзывы являлись скорее исключением, поскольку в академической науке драматургу отказывали в самодостаточности. За писателем прочно закрепилась слава «спутника Чехова».

Новый всплеск интереса к «малой драматургии» приходится на 1980–1990-е гг. Теория малых жанров конкретизируется и уточняется в работах Я.В. Апушкина («В роли падчерицы», 1983), В.В. Гудковой («Ретроспектива и прогнозы», 1983), В.И. Славкина («Пчелиный глаз», 1983), А.М. Пронина («Советская одноактная драматургия 1960–1970-х годов (Конфликты и характеры в пьесах А. Володина, А. Вампилова, В. Розова)», 1984). Общей для

² Балухатый, С.Д. Чехов-драматург. Л.: Гослитиздат, 1936. С. 53.

³ См., например: Ермилов, В.В. А.П. Чехов. М.: Советский писатель, 1959. 495 с.; Ермилов, В.В. А.П. Чехов. Драматургия Чехова. М.: Советский писатель, 1951. 509 с.; Ермилов, В.В. Драматургия Чехова. М.: Художественная литература, 1954. 339 с.; Невердинова, В.Н. Одноактные комедии А.П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1974. 17 с.; Милостной, И.В. А.П. Чехов как мастер водевиля: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1973. 23 с.; Громов, М.П. Реализм А.П. Чехова второй половины 80-х годов. Ростов н/Дону: Ростовское книжное издательство, 1958. 218 с.; Зингерман, Б.И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. 392 с.; Семанова, М.Л. Чехов и советская литература. М.-Л.: Советский писатель, 1966. 312 с.

⁴ Зубкова, С.В. Концепция человека в одноактной комедии А.П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1989. С. 5.

большинства исследований становится мысль о художественной полноценности и значимости «малой драматургии» как для литературного процесса, так и для творчества отдельного автора (Л.В. Витковская «Драматургия Н.П. Николева», 1984; М.Н. Сербул «Русский водевиль 1810–1820-х годов», 1989; И.В. Александрова «Поэтика драматургии А.А. Шаховского», 1992).

Особое внимание уделяется чеховской концепции водевильного жанра и проблеме драматического характера в работах Г.П. Бердникова, Б.И. Зингермана, А.Б. Муратова, З.С. Паперного, Г.А. Тиме и др.⁵

В XXI веке внимание ученых привлекает проблема диалога малых и больших жанров драматургии (И.Д. Немировская «От русской комической оперы к "раннему" водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. – первая треть XIX в.)», 2009; Т.С. Шахматова «Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков», 2009). Появляется ряд новых научных направлений – проблемы читательского/зрительского восприятия малых пьес, проблемы писательской и исследовательской рецепции классической (в том числе и малой) драматургии. Попытку дать объективную оценку творческого наследия Н.А. Лейкина предпринимает И.С. Шиловских в диссертации «Жанровое своеобразие прозы и драматургии Н.А. Лейкина» (1999).

Однако, в указанных выше работах творческий диалог Н.А. Лейкина и А.П. Чехова в контексте «малой драматургии» последней трети XIX века не подвергался детальному рассмотрению, хотя попытки установления связей художественных систем писателей предпринимались – в большинстве случаев на материале прозаических произведений.

Актуальность исследования обусловлена следующими факторами:

- недостаточной проработанностью в литературоведении проблемы малых драматических жанров;
- необходимостью расширить драматургический контекст последней трети XIX века за счет включения в него малоизученных и неизученных текстов;
- усилением научного и читательского интереса к периферийным жанрам отечественной драматургии.

⁵ См., например: Бердников, Г.П. А.П. Чехов. Идеи и творческие искания. 3-е изд., дораб. М.: Художественная литература, 1984. 511 с.; Бердников, Г.П. Чехов-драматург: традиции и новаторство в драматургии Чехова. 3-е изд., дораб. и доп. М.: Искусство, 1981. 356 с.; Зингерман, Б.И. Театр Чехова и его мировое значение / отв. ред. А.А. Аникст. М.: Наука, 1988. 384 с.; Муратов, А.Б. «Медведь», шутка А.П. Чехова // Анализ драматического произведения: межвузовский сборник / под ред. В.М. Марковича. Л.: ЛГУ, 1988. С. 313–322; Паперный, З.С. «Вопреки всем правилам...»: пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.; Паперный, З.С. Стрелка искусства: о Чехове. М.: Современник, 1986. 254 с.; Тиме, Г.А. А.П. Чехов и комический «малый жанр» в драматургии 1880-х – начала 1890-х годов // Русская литература. 1980. №1. С. 150–159.

Объектом исследования является «малая драматургия» последней трети XIX века, а **предметом** – проблематика и поэтика драматических текстов малых форм на материале пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова.

Целью работы является исследование структурно-семантической и жанрово-стилевой специфики «малой драматургии» последней трети XIX века.

Достижение поставленной цели потребовало разрешения следующих **задач**:

1) проследить эволюцию драматургии малых форм и основные тенденции ее развития;

2) выявить основные направления исследовательских рецепций в их ретроспективе и обозначить перспективы дальнейшего изучения «малой драматургии»;

3) рассмотреть возникновение и развитие новых тенденций в драматическом контексте конца XIX века;

4) проанализировать проблематику и поэтику драматических текстов Н.А. Лейкина;

5) исследовать феномен малых пьес А.П. Чехова;

6) определить характер литературных связей Н.А. Лейкина и А.П. Чехова.

Теоретико-методологической основой диссертации являются труды по теории и истории драмы и драматических жанров А.А. Аникста, Е.Н. Горбуновой, Т.П. Дудиной, А.И. Журавлевой, Б.И. Зингермана, А.А. Карягина, В.Е. Хализева, И.Н. Чистюхина; исследования, посвященные проблемам интерпретации творчества Н.А. Лейкина (О.В. Овчарская, И.С. Шиловских); работы Г.П. Бердникова, С.С. Васильевой, М.П. Громова, В.В. Ермилова, С.В. Зубковой, Ю.В. Калининой, В.Б. Катаева, И.В. Милостного, В.Н. Невердиновой, З.С. Паперного, А.И. Ревякина, А.П. Чудакова, связанные с изучением биографии и художественного мира А.П. Чехова, и др.

В работе использовались следующие **методы**: метод сопоставительного анализа, сравнительно-типологический, культурно-исторический, структурно-семантический.

Научная новизна исследования обусловлена как обращением к малоизученному или неизученному литературному материалу, так и избранным подходом анализа. Впервые в работе предпринята попытка рассмотрения творческого диалога в «малой драматургии» Н.А. Лейкина и А.П. Чехова в контексте основных тенденций литературного процесса последней трети XIX века.

Теоретическая значимость работы заключается в уточнении теоретических аспектов термина «малая драматургия», а также во всестороннем исследовании полижанровой природы малых пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова.

Практическая значимость работы состоит в возможности использовать материалы исследования при разработке учебных программ, в чтении общих и специальных курсов по истории русской литературы второй половины XIX века.

На защиту выносятся следующие положения:

1. «Малая драматургия», являясь неотъемлемой частью общелитературного процесса, представлена разнообразными жанровыми формами и модификациями, преобладание которых в тот или иной период обусловлено как литературной традицией, так и внелитературной ситуацией.

2. Малые пьесы Н.А. Лейкина характеризуются, с одной стороны, тесной связью с традицией (Н.В. Гоголь, А.Н. Островский), с другой – дают основания для формирования новых тенденций (М. Горький).

3. Малые пьесы в творчестве А.П. Чехова приобретают значение эксперимента, позволившего драматургу найти новые приемы и способы изображения мира и человека.

4. Литературный диалог Н.А. Лейкина и А.П. Чехова реализуется на уровне мотивной организации и образной системы «малой драматургии».

5. В мотивной структуре пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова ведущее значение приобретают мотивы маски, дороги, прозрения, несостоявшегося праздника, воплощающие философскую проблематику произведений.

6. В образной системе исследуемых авторов смысловой емкостью и глубиной изображения отличаются образы «маленького человека», плута, шута, с одной стороны, восходящие к литературной традиции, с другой – актуализирующие ситуацию пограничной эпохи.

Апробация работы. Результаты исследования прошли апробацию в ходе обсуждения докладов на научных конференциях разных уровней, в частности – на международных научных конференциях: «80-летие елецкой филологии» (Елец, 2019), XLVIII Международная филологическая конференция (Санкт-Петербург, 2019), «Пушкинские чтения – 2018. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст» (Пушкин, 2018), «Вопросы филологии в современных исследованиях» (Елец, 2018); на всероссийской научно-практической конференции «Филология, лингвистика и лингводидактика: вопросы теории и практики» (Елец, 2020); на региональных научно-практических конференциях: «Актуальные вопросы современного гуманитарного образования» (Елец, 2016), «Филология, лингвистика и лингводидактика в современном обществе» (Елец, 2017–2019), областной профильный семинар «Школа молодых ученых по проблемам гуманитарных наук» (Елец, 2017). Основные положения диссертации представлены в 11 статьях, 4 из которых опубликованы в рецензируемых журналах, включенных в список ВАК.

Структура диссертации. Решаемые задачи определили следующую структуру работы: введение, три главы с последующим делением на параграфы, заключение и список литературы, включающий 182 наименования.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** определены объект и предмет исследования, сформулированы цель и задачи работы, ее научная новизна, обоснована актуальность, приведен перечень основных положений, выносимых на защиту, обозначены методы исследования.

В **первой главе «"Малая драматургия" как теоретическая проблема»** анализируется трансформация малых драматических форм в контексте изменяющегося литературного процесса, определяются смысловые границы понятия «малая драматургия», рассматриваются ее рецепции в отечественном литературоведении.

Первый параграф *«Генезис и эволюция малых драматических форм в русской литературе»* дает представление об условиях функционирования драматических миниатюр в контексте отечественной комедийной традиции, начиная с момента возникновения и заканчивая последней третью XIX века.

Появление первых образцов отечественной малой драматической формы связано с фольклорной культурой славян дохристианского периода. Элементы театрализации обнаруживаются в хороводных песнях, народных «игрищах», календарной и семейно-бытовой обрядности.

С развитием придворного и школьного театров формируются интермедии, на первых порах представляющие собой вставные инсценировки народных анекдотов о пьяницах, цыганах, немцах-лекарях и т.д., не имеющие прямого отношения к основному содержанию произведения. Дальнейшая судьба жанра неоднозначна. Попытку связать интермедию с общим ходом драматического действия предпринимает Феофан Прокопович, при этом она растворяется в сюжете, полностью утрачивая признаки самостоятельной жанровой формы. Обратившись к смешным сторонам повседневной жизни, интермедия послужила основой для формирования жанра собственно комедии (в том числе и ее малых форм).

Во второй половине XVIII века одним из ведущих направлений малого комедийного жанра в России становится комическая опера (М.И. Попов, В.И. Майков, А.О. Аблесимов, Н.П. Николев, М.А. Матинский, Я.Б. Княжнин и др.), возникновение которой связано с усилением реалистических тенденций. Внимание писателей смещается с «высоких», утверждающих высший смысл жизни жанров на жанры «конфликтные», драматично разрушающие представления о мировой гармонии. К достижениям комической оперы следует отнести освоение антикрепостнической темы, воплощение в драматическом сюжете русского народного быта, хотя в большинстве случаев комические оперы имели отвлеченный и развлекательный характер.

В первые десятилетия XIX века на русскую сцену проникает водевиль. К написанию «легких» комедийных пьес обращаются не только авторы-любители, но и известные писатели (А.С. Грибоедов, Н.А. Некрасов (Перепельский), А.П. Чехов). Закрепив за собой ряд комедийных положений (ситуации розыгрыша, обмана, переодевания, комических нелепостей) и сферу

семейно-бытовых отношений, водевиль значительно обогатил поэтику комического. К концу XIX века водевильный жанр изживает себя. Его вытесняют оперетта и одноактная комедия. Несмотря на это, мы можем говорить об устойчивой водевильной традиции, которая надолго пережила расцвет самого водевильного жанра.

Наряду с водевилем в начале XIX века отечественный театр знакомится с жанром драматической пословицы – остроумной пьесы из светской жизни, построенной на мастерстве диалога (например, «Молодые супруги» А.С. Грибоедова). Исключительное распространение данная литературная форма получила во Франции, достигнув наивысшего расцвета в творчестве Альфреда де Мюссе. В жанре драматической пословицы написаны «Сотрудники, или Чужим добром не наживешься» (В.А. Соллогуб), «Где тонко, там и рвется», «Провинциалка» (И.С. Тургенев), «Милые бранятся, только тешатся» (К.А. Тарновский). Отметим, что И.С. Тургенев вышел за рамки пьесы-пословицы. Он создал «интимно-психологические» произведения, в которых действие развивается помимо словесной дуэли и выражается в ее подтексте. Указанное направление в развитии русской комедии найдет свое воплощение в малых пьесах А.П. Чехова.

В целом, жанровый диапазон «малой драматургии» в XIX веке был весьма широк. Одноактная комедия, интермедия, сцена (сценка), картина петербургской жизни, (драматическая) картинка, шутка, драматический эпизод, шутка à propos, фарс, пословица, опера-водевиль, оперетта, водевиль, драматический эскиз, драматический случай, драматический очерк, драматическое представление, драматический этюд, драматическая безделка, история из армейского быта, эскиз с натуры, драматическая игрушка, драматическая быль, путаница, сцена-диалог, сцена-монолог – далеко не весь перечень драматических миниатюр, к которым обращаются авторы.

Данный факт, по нашему мнению, обусловлен следующими особенностями «малой драматургии»:

- 1) «оперативностью» малых форм, способных мгновенно реагировать на изменившуюся литературную и внелитературную ситуацию;
- 2) «всесловностью» малых пьес, их ориентированностью на разные категории публики;
- 3) глубиной художественного потенциала (в творчестве отдельных авторов драматические миниатюры приобретают значение экспериментальной площадки, позволяющей реализовать самые смелые замыслы).

Во втором параграфе **«Основные направления исследования малых драматических жанров»** освещаются теоретические аспекты проблемы «малой драматургии» в отечественном литературоведении. Результаты анализа существующих исследований позволили нам сделать выводы:

- 1) Понятие «малая драматургия» не имеет научной закрепленности как в современных трудах по теории драмы, так и в справочных источниках – литературных энциклопедиях, словарях и терминологических справочниках по литературоведению. Путанице в идентификации и систематизации

драматических миниатюр способствует непоследовательность авторских жанровых указаний и определений, а также использование понятийно-терминологического аппарата из других видов искусства. Это относится, например, к таким жанрам, как этюд, картина, комическая опера, водевиль. Поэтому под «малой драматургией» мы подразумеваем особое жанровое образование, вбирающее в себя массив небольших драматических произведений с полижанровыми признаками.

2) Попытки разобраться в идейно-художественной специфике малых форм, впервые предпринятые в 1920–1930-е гг., не прекращаются до настоящего времени, порождая разнообразные и, подчас, противоречивые концепции. Это можно объяснить тем, что традиционная картина генезиса и эволюции художественного явления не выявляет всего его многофункционального своеобразия. Хронологический подход не объясняет, какие причины влияют на соотношение жанровых форм и модификаций, почему периоды «взлетов» и «падений» «малой драматургии» не укладываются в логику неизбежной и последовательной эволюции литературного процесса.

3) Отечественное литературоведение предлагает различные принципы классификации малых драматических форм. В качестве критериев выдвигаются, в частности, тематические, структурные, жанровые и др. Весьма противоречивые параметры предлагаемых критериев позволяли исследователям по-разному интерпретировать жанровые процессы в «малой драматургии». В то же время, объединяя различные драматические тексты в группы по определенным типологическим признакам, ученые объясняли появление того или иного произведения в соответствии с признанным ими поступательным характером литературного движения. Однако происходящие в малой драме процессы не укладываются в эту схему («развитие», «застой», «деградация»).

4) Являясь неотъемлемой частью литературного процесса, малые драматические формы оказываются неизбежными в переломные для истории и литературы моменты как отражение расколотого мировосприятия эпохи. Они становятся экспериментальным пространством, в котором фрагментарное сознание человека предпринимает попытку примирения с миром.

Во второй главе «Малые пьесы Н.А. Лейкина и А.П. Чехова в контексте драматургии последней трети XIX века» драматические миниатюры Н.А. Лейкина и А.П. Чехова рассматриваются как интересное и значимое явление в обширном контексте драматургии последней трети XIX века.

Развитие литературы во второй половине XIX века проходило в условиях важных исторических событий и отличалось внутренней напряженностью и динамизмом. Если в 1860–1870-е гг. современники, будучи очевидцами масштабных политических изменений и социальных сдвигов, не могли предугадать последствия разворачивающихся на их глазах событий, то к концу века многое стало ясным. Существующие противоречия не только не были устранены, но приобрели более острый и непримиримый характер, иллюзии

относительно возможности поступательного развития русского общества оказались утрачены. Неоднозначный характер эпохи определил специфику литературного процесса, господствующее положение в котором занял реализм.

Неудовлетворенность писателей как общим состоянием литературы, так и собственным творчеством заставляла их обратиться к поискам нового способа воспроизведения противоречивой современной действительности, новых драматических форм, а в отдельных случаях и нового мировоззрения.

Поиски нового в области проблематики и поэтики драматургии последней трети XIX века затронули не только большие формы, но и малые, среди которых ведущее место принадлежало одноактной комедии. В качестве отличительной черты, определившей специфику указанного жанра, можно назвать его связь с пародией.

Большой популярностью пользовались небольшие по объему сценки-монологи, занимавшие срединное положение между драматическим текстом (зачастую водевилем) и «рассказом для сцены». В сценках-монологгах (в отличие от литературных «рассказов для сцены») авторы уделяли пристальное внимание созданию психологического портрета действующих лиц (А.П. Чехов, И.Л. Щеглов, И.И. Мясницкий и др.).

Успех у зрителя имели также такие жанры, как сцены, картины, шутка, этюд. Сцены и картины, лишённые ярко выраженного сюжета и рисующие типичные образы представителей той или иной среды, представляли собой драматическую разновидность физиологического очерка. Очерковость сцен и картин, при помощи которой писатели лаконично характеризовали социальную среду через частный случай или отдельное лицо, сообщала особенную достоверность изображаемому и тем самым увеличивала обличительную силу произведений.

Шутка в большинстве случаев представляла собой короткую пьеску развлекательного характера, содержание которой определялось занимательностью материала и эффектностью положений. В отличие от шутки этюд как жанр не предполагал обязательного наличия в своей структуре комической составляющей (достаточно распространенной жанровой формой был драматический этюд). В качестве самостоятельного произведения этюд воплощал отдельный эпизод из жизни героев и не обладал художественной ценностью.

Отличительной чертой жанровой структуры драматической литературы последней трети XIX века в области малых форм следует назвать контаминацию жанров. Неслучайно, что в качестве жанровых подзаголовков встречались такие определения, как комедия-водевиль, шутка-водевиль, комедия-шутка, фарс-водевиль, комедия-фарс, шутка-комедия-водевиль.

Наряду с контаминацией жанров специфика «малой драматургии» была обусловлена явлением девовилизации. Это касалось в первую очередь комической оперы и одноактной комедии, которые «отпочковывались» от водевиля и вновь занимали в репертуаре самостоятельное место. Уточним, что самобытных пьес среди них практически не было, основную массу составляли

переделки и перелицовки. В изучаемый период оригинальная драматургия малых форм представлена сценами и картинами, спектр жанровых модификаций которых оказался весьма широким: сцены петербургской жизни, сцены из московской жизни, полковые сцены, сцены из повседневной жизни, будничные сцены, сцены из московской и ярмарочной жизни, сцены обыденной жизни, сцены из деревенской жизни, сцены в деревне, сцены из народного быта, сцены из купеческого быта, житейские сцены, сцены из военно-походной жизни, сцены из цыганского быта, сцены столичной жизни, дачные сцены, шуточные сцены, сцены охотничьей жизни, сцены из жизни глухого городка, картины из петербургской жизни, картинка из деревенской жизни, картинка нравов, картины из народной жизни, картины будничной жизни, картина лагерной жизни и т.д.

На развитие «малой драматургии» в XIX веке значительное влияние оказал водевиль. К 1860-м гг. он приобрел большую бытовую нагрузку: определенный мир социальных образов (муж, жена, любовник, жених, невеста, вдовушка) нес с собой определенную мораль, игривые намеки, двусмысленные куплеты, распеваемые в обывательских кругах. Подобное содержание нашло отражение в большинстве водевилей, созданных во второй половине XIX века.

Не обошли своим вниманием указанный жанр Н.А. Лейкин и А.П. Чехов. Однако, в отличие от многочисленных драмоделов, писатели вышли за рамки «репертуарного» водевиля, существенно расширив его тематику и проблематику. Изучив связь драматических миниатюр Н.А. Лейкина («Петербургский Фигаро», «Привыкать надо!!!..»), «На случай несостоятельности», «Медаль») с водевилем, мы заключили, что следование водевильной традиции в его пьесах проявляется в следующем: незамысловатой интриге, построенной на любовном сюжете; счастливом финале; наличии куплетов; ситуации ошибки, *qui pro quo*; устойчивых амплуа; поэтике обмана.

В то же время нельзя не отметить, что в шуточные сцены («Петербургский Фигаро») Н.А. Лейкин вводит темы и мотивы, характерные для бытовой комедии последней трети XIX века, не позволяя своей пьесе превратиться в водевиль в чистом виде. Драматург показывает, что в современной ему жизни предметом купли-продажи становятся не только материальные ценности, но и искренние чувства.

Проанализировав чеховскую концепцию водевильного жанра, мы пришли к выводу, что жанровое своеобразие малых пьес драматурга состоит в расширении водевильной тематики; отказе от традиций комедии положения; замене условных масок, свойственных традиционному водевилю, человеческими характерами; отказе от интриги, счастливого финала как обязательных условий развития драматического действия; индивидуализации речи, использовании ее в качестве средства создания психологического портрета персонажа; наличии подтекста, реализующегося с помощью литературных реминисценций, культурных аллюзий, речевых лейтмотивов, пауз, числовой символики, образов, несущих на себе большую смысловую

нагрузку; отсутствию границ между драмой и комедией, обусловившем полижанровую природу малых пьес драматурга.

Рассмотрев драматические миниатюры Н.А. Лейкина и А.П. Чехова в контексте драматургии последней трети XIX века, мы заключили, что названные выше писатели относились к числу авторов, которые изображали умственную ограниченность и пустоту души обывателя, судьбу человека в мире товарно-денежных отношений. Стремясь выйти за рамки «репертуарной» драматургии, Н.А. Лейкин обращается в своих малых пьесах к актуальным проблемам современности: продажность чиновников, потеря национальной гордости и национальной самобытности, унижение человеческого достоинства, необходимость выбора между истинными и ложными ценностями. Достижения А.П. Чехова в области «малой драматургии» более значимы: он не только наполняет традиционную жанровую форму малой пьесы новым содержанием, но и меняет саму концепцию водевильного жанра.

В третьей главе **«Малая драматургия Н.А. Лейкина и А.П. Чехова: к проблеме творческого диалога»** определяется характер литературных связей Н.А. Лейкина и А.П. Чехова. На основе сопоставления мотивной организации и образной системы драматических миниатюр в диссертации предпринята попытка обнаружить сходства и различия художественных систем писателей.

В первом параграфе **«Мотивная структура малых пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова»** доказывается значимость в мотивной структуре малых пьес писателей мотивов сватовства, маски, несостоявшегося праздника, дороги, прозрения. Если мотив сватовства для русской комедиографии оказывается традиционным, то актуальность мотивов маски, несостоявшегося праздника, дороги и прозрения обуславливается ситуацией «пограничной эпохи».

Исследование мотивной организации малых пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова мы начали с *мотива сватовства*, который являлся для отечественной комедиографии сквозным и обусловил генезис малых жанров (появление первых образцов малой драматической формы связано, в частности, с разыгрыванием свадебного обряда). Указанный мотив мы рассмотрели на материале «Рукобития» Н.А. Лейкина и «Предложения» А.П. Чехова.

В «Рукобитии» писатель продолжает идущую от Н.В. Гоголя традицию «комедии без любви». Н.А. Лейкин использует свадебный сюжет для раскрытия внутреннего механизма деятельности торговых людей в лице купца Василия Прохорыча Шибалова и подрядчика Панфила Яковлевича Сурикова. Показательно название пьесы, актуализирующее значение заключенной сделки.

Молодое поколение в произведении воплощено в образах невесты Глашеньки и жениха Гаврилы, которые вызывают ассоциации с гоголевской «Женитьбой». Глашенька является молоденькой девицей с ограниченным кругозором (училась немного в пансионе, знает несколько французских слов, иногда читает книжку) и пустыми мечтами. Героиню занимают наряды, катание по Невскому, театры. В качестве главной черты характера Глашеньки автор отмечает в ремарке бойкость. Этим героиня выгодно отличается от Гаврилы, молодого человека с «претензией на франтовство» и «размашистыми

манерами». Не имея собственного мнения и права голоса, Гаврило в точности выполняет все приказы отца. Женится герой не по собственному желанию, а потому, что такова воля Сурикова-старшего. Гаврило пытается бунтовать, но у него ничего не получается. Ему остается только в разговоре с дядей вспоминать цыганку Парашу и грустить о своей свободе.

В основе «Предложения» А.П. Чехова также лежит распространенный в зарубежной и отечественной литературе сюжет сватовства молодого человека к девушке, в нашем случае – мягкого и нерешительного Ивана Васильевича Ломова к сильной и целеустремленной Наталье Степановне Чубуковой.

Несмотря на молодость, героиня является полновластной хозяйкой в имении Чубуковых. Как любая помещица, Наталья Степановна – собственница, о чем свидетельствует неоднократно встречающееся в ее речи притяжательное местоимение «мое», а также слова о том, что чужого ей не надо, но и своего она отдавать не собирается. К тому же героиня – великая спорщица и перечница. Как только Ломов заговаривает о причине своего посещения, она сразу же перебивает его, в результате чего обсуждение предстоящего свадебного торжества оборачивается спором о правах собственности на Волосьи Лужки. Героиня стремится оставить за собой последнее слово, не любит уступать. Охваченная желанием доказать собственную правоту, она даже не замечает полубморочного состояния Ломова.

В отличие от невесты жених Иван Васильевич Ломов – человек нервный и очень впечатлительный. Можно предположить, что после заключения брака именно Наталья Степановна станет главой в доме мужа, поскольку для своих 35 лет герой слишком пассивен и безынициативен. Перед встречей с Чубуковой он настойчиво убеждает себя в правильности и необходимости принятого решения. Чрезмерное волнение мешает Ломову сразу же перейти к цели своего визита, провоцируя конфликтную ситуацию.

Таким образом, в «Рукобитии» и «Предложении» драматурги показывают уже известные литературе персонажи в новой сюжетной ситуации: нерешительному жениху противостоит целеустремленная невеста с той лишь разницей, что А.П. Чехов придает своим героям большую смысловую завершенность и жизненную правдивость.

Далее мы обращаемся к исследованию *мотива маски*, который определяет поэтику всех драматических миниатюр Н.А. Лейкина и А.П. Чехова, но наиболее яркое воплощение получает в пьесах «Ряженые» (Н.А. Лейкин), «Юбилей», «Медведь» и «Свадьба» (А.П. Чехов).

Действие «Ряженых» разворачивается на святках, что неслучайно. Герои «рядятся» в маскарадные костюмы (Гамлета, разбойника), примеряют на себя иные образы (добропорядочного семьянина, честного торговца, образованной барышни и т.п.), но скрыть истинную натуру им не удастся. Более того, выбранные персонажами маски ярче высвечивают их подлинные черты: глупость, завистливость, самонадеянность, меркантильность, убогость внутреннего мира, двуличность. По нашему мнению, основная функция

данного мотива в драматической миниатюре Н.А. Лейкина – служить источником комического эффекта.

Если в произведениях Н.А. Лейкина мотив маски связан с переодеванием героев, их внешним преображением на непродолжительное время, то в указанных выше пьесах А.П. Чехова обозначенный мотив помогает раскрыть психологию персонажей, поскольку маски, надетые, как кажется самим героям, для конкретного случая, начинают определять их поведенческую линию и отношение к жизни.

Отметим, что маскарадность как симптоматический компонент культуры рубежа веков становится своеобразной метафорой переходной поры, характеризующейся конфликтом истинного и ложного, онтологической проблемой выбора между незначительным и значимым в судьбе каждого человека.

С атмосферой ненастоящего, фальшивого, мнимого – «маскарадности», «театральности» – тесно связан *мотив несостоявшегося праздника*, воплощение которого мы рассмотрели на примере пьес «Именины в углах» Н.А. Лейкина и «Свадьба» А.П. Чехова.

Картины петербургской жизни «Именины в углах» занимают особое место в творческом наследии драматурга, отличаются от других малых пьес остротой поставленных проблем. На наш взгляд, обратившись к исследованию жизни социальных низов, писатель предвосхищает мотивно-образную систему, разработанную впоследствии М. Горьким в пьесе «На дне». В произведении Н.А. Лейкина действуют герои, представляющие «дно жизни» последней трети XIX века: Митревна, сдающая жильцам углы, Филипп – лакей без места, горничная Луша, некогда провинциальный актер Будкин, театральный сторож Митрофан Иванович, старик Арефьич, живущий «Бог знает чем».

Пьесы Н.А. Лейкина и М. Горького сближает не только изначальная ситуация сдачи жилья, но и сходные судьбы некоторых действующих лиц. С образом Ивана Ивановича Будкина в произведении связана тема пьянства. Пагубная привычка не только его от «дела отшибает» (герой вынужден отказаться от актерской профессии), но и убивает в нем человеческое, делает злым и жестоким. Показательно, что Иван Иванович – единственный персонаж, который назван в афише по фамилии. Герой потерял свою индивидуальность, превратился из талантливого актера в обыкновенного пьяницу. Крайняя степень обездоленности Будкина воплощена в его фамилии, произошедшей от слова «будка», вызывающего ассоциации с собачьей конурой.

Если обстоятельства жизни Ивана Ивановича найдут отражение в судьбе Актера, то черты характера Арефьича, «старичка божьего», пытающегося излечить Будкина от пьянства, мы обнаружим у Луки.

Образ Арефьича актуализирует в пьесе тему барского житья – дикости помещичьих порядков, жестокости дворян. Вспоминая молодость и крепостной театр, герой рассказывает о судьбе двоюродной сестры Даши, которую засекали до смерти, потому что она отказалась раздеться для роли Венеры. Н.А. Лейкин утверждает, что жизнь в богатых домах развращает простых людей, делает их

надменными и спесивыми. Данная мысль находит подтверждение в образах племянницы Митревны Натальи Федоровны, состоящей горничной при генеральше, и лакея без места Филиппа Михайлыча, который уже не живет в барском доме, но продолжает тосковать по тем временам, когда ходил «при часах с цепочкой».

По нашему мнению, центральное место в пьесе занимает мотив несостоявшегося праздника. Об этом мотиве писал Б.И. Зингерман в отношении «малой драматургии» А.П. Чехова. Мы считаем, что «несостоявшийся праздник» может быть обнаружен и в «Именинах в углах». Праздничное застолье в честь именин Митревны оборачивается всеобщим разладом: Будкин из чувства мести подговаривает Митрофана Иваныча забрать назад подаренный платок; Митрофан Иваныч унижает Лушу и поднимает руку на Митревну; Митревна отказывает в квартире Будкину. Н.А. Лейкин показывает, как теснота (достаточно обратиться к названию пьесы) и унижительное положение, в котором оказываются герои как по своей вине, так и по воле обстоятельств, лишают их всего человеческого, наполняют сердца злобой и ненавистью.

В «Свадьбе» А.П. Чехова мотив несостоявшегося праздника обнаруживает себя в подтексте. Фактически праздник состоялся, все необходимые условности соблюдены: за праздничным столом царит всеобщее оживление, произносятся тосты, раздаётся звон бокалов. Но читателю ясно, что под маской внешнего благополучия скрывается ничтожество и лицемерие участников мещанской свадьбы, для которых внешние приличия важнее естественных представлений о морали и нравственности. Данная мысль находит подтверждение в образах жениха Эпаминонда Максимовича Апломбова и родителей невесты – Евдокима Захаровича и Настасьи Тимофеевны Жигаловых, которые обстоятельно нами рассмотрены.

Таким образом, в произведениях Н.А. Лейкина и А.П. Чехова мотив несостоявшегося праздника выполняет одинаковую функцию. Ситуация праздника выступает в качестве пружины, раскручивающей драматическое действие. Интересно, что данный мотив приобретает в основном тексте сакральное значение (у Н.А. Лейкина Митревна справляет именины, у А.П. Чехова повод для праздника – рождение новой семьи), в очередной раз подчеркивая убогость внутреннего мира как обитателей «углов», так и собравшихся в «одной из зал кухмистра Андропова». В погоне за материальным благополучием персонажи забыли о значимости нравственных ценностей, определяющей роли в жизни богатства душевного и духовного.

Мотив дороги интерпретирован нами на материале «Петербургского Фигаро» Н.А. Лейкина и «На большой дороге» А.П. Чехова.

В «Петербургском Фигаро» мотив дороги связан с физическим перемещением героя из одной точки в другую. Действие начинается в Петербурге, потом главный персонаж отправляется в деревню, после чего вновь возвращается в Петербург. За время указанных выше перемещений никаких изменений во внутреннем мире Власа не происходит. Можно предположить,

что «петербургский» Фигаро просит у Лизы прощение, руководствуясь меркантильными соображениями. Герой понимает, что шанс улучшить свое финансовое положение ему может больше не представиться, а Лиза все-таки дочка хозяина парикмахерской, которая в будущем перейдет в его собственность.

Мотив дороги актуализирует в произведении антитезу «город/деревня», которая заявлена автором в куплете, исполняемом Власом в первом действии. Если Петербург в восприятии персонажа – «прекрасное место», то деревня представляется ему «пустыней». К концу третьего действия становится очевидным, что безжизненным пространством на самом деле оказывается город. Житель Петербурга, примеряя на себя тот или иной «модный» образ, постепенно теряет собственное лицо, превращается в одного из многих, бездушное и дикое существо. Показателен в этом смысле рассказ Птицына о купце, который покупал у него парики, чтобы людей пугать.

В драматическом этюде «На большой дороге» А.П. Чехова исследуемый нами мотив репрезентирован уже в заглавии произведения, которое становится многофункциональным. Оно, с одной стороны, позволяет рассматривать пьесу в широком литературном контексте («большая дорога» литературы); с другой – придает запечатленным в ней событиям универсальный характер («большая дорога» жизни).

Мотив дороги воплощен в произведении в образах героев «пути»: старика-странника Саввы, бродяги Егора Мерика, прохожего фабричного Федеи.

Носителем норм христианской морали и веры в Бога в пьесе выступает Савва. Герой обладает высшим знанием, мудростью, которой он делится с окружающими. Савва осознает изначальную греховность человеческой природы и считает, что каждый должен отвечать за свои грехи. Мучительная боль в ногах, возможно, становится платой за его собственные греховные поступки. Именно Савва «становится» между Мериком и Марьей Егоровной в тот самый момент, когда бродяга взмахивает топором. Он не дает случиться беде. Создается впечатление, что Савва и есть один из тех «божьих слуг», о которых он разговаривает с Федей и Борцовым. Характеристика «странник» (то есть идущий пешком на богомолье), данная герою в афише, свидетельствует о том, что он сделал окончательный выбор в пользу света.

В отличие от Саввы бродяга Егор Мерик с первого момента своего появления окружен ореолом таинственности, загадочности. Известно только, что он «месяца два как Мерик» (а до этого был Андреем Поликарповым), не боится грома, носит с собой топор, у него злые глаза. По мере развития драматического действия нынешняя жизнь «загадочного» героя получает логичное объяснение. Мерик, как и Борцов, – жертва женского непостоянства. Предательство любимой девушки послужило причиной, по которой персонаж «в бродяги пошел», превратился в того, кем предстает перед ночующими в кабаке. Мерик обозначен в афише как «бродяга», то есть человек, скитающийся по миру без определенных занятий. Содержание пьесы убеждает нас в том, что герой еще не принял окончательного решения относительно своей дальнейшей

судьбы. О том, сможет ли персонаж вернуться к Андрею Поликарпову или на всю жизнь останется скитальцем, читатель/зритель может только догадываться.

Звучащий в финале произведения мотив тоски усиливает ощущение одиночества, потерянности персонажей в окружающем их огромном мире. Человек оказывается на перепутье множества дорог, мечтает о лучшей жизни, символом которой в пьесе выступает Кубань, ассоциирующаяся в сознании героев с казачеством, свободной и вольной жизнью. Показательно, что в разговоре о Кубани принимает непосредственное участие Федя. Персонаж обозначен в афише как «прохожий», то есть идущий мимо. Герой, как мы видим, «проходит мимо» страданий присутствующих в кабаке, не принимает близко к сердцу истории, рассказанные в питейном заведении Тихона.

Таким образом, рассмотрев воплощение мотива дороги в малых пьесах Н.А. Лейкина и А.П. Чехова, мы заключили:

1. В художественном мире Н.А. Лейкина мотив дороги связан с движением героев «по горизонтали», перемещениями из одного пункта в другой.

2. В театре Чехова мотив дороги обуславливает движение персонажей «по вертикали», к высшим нравственным ценностям, приближение (а в случае с Саввой – достижение) к которым определяет их жизненный путь.

Важное значение в драматическом пространстве произведений Н.А. Лейкина и А.П. Чехова приобретает *мотив прозрения*, который мы исследуем на материале следующих текстов: «Портрет» (Н.А. Лейкин), «Лебединая песня (Калхас)», «О вреде табака» (А.П. Чехов).

В «Портрете» Н.А. Лейкин обращается к миру чиновников. В образах домовладельца Аркадия Ивановича Косматина и директора акционерной компании Степана Степановича Лучаева автор обнаруживает черты, свойственные целому сословию: жадность, лживость, завистливость, злорадство, зависимость от общественного мнения. В связи с этим интересным представляется название произведения. Изображение Косматина на вывеске цирюльни – это не только причина страданий героя, но и обобщенный портрет государственного служащего, сниженный до карикатуры.

Если обратиться к архитектонике пьесы, то очевидно, что структура текста выполняет важную функцию репрезентации авторской позиции. Второе явление, на наш взгляд, замедляет развитие действия, оказывается вставочным: Н.А. Лейкин не объясняет, почему Аркадию Ивановичу не дали чин, какие у него проблемы в клубе. Указанный структурный элемент представляет собой монолог Косматина, в котором он признает свои ошибки, осознает, что поступает «иногда и против совести». Возникает ощущение, что автор стремится как будто бы «оправдать» своего героя, сделать его более человечным. Однако последующее действие показывает, что прозвучавшая исповедь персонажа была лишь временным раскаянием, ложным прозрением.

В драматическом этюде «Лебединая песня (Калхас)» А.П. Чехов, размышляя о судьбах театра и подлинного актерского таланта, на примере жизни главного действующего лица Василия Васильевича Светловидова

пытается понять, почему на смену святому искусству приходят пустое фиглярство, глупое шутовство, осуществляется подмена истинного творчества игрой чужой праздности.

Светловидов выступает в пьесе как человек, пусть даже и на склоне лет, но все-таки отдавший себе отчет в ложности своих представлений об искусстве, освободившийся от иллюзий, осознавший, что аплодисменты, подарки и восторги публики не есть конечная цель в актерской профессии. Артисты, превращающие публику в предмет собственного преклонения и восхищения, неизбежно оказываются в тупике, в то время как самое главное и ценное в театральном искусстве – сохранить душу, не потерять «образ и подобие».

Мотив прозрения имеет место и в сцене-монологе «О вреде табака». В центре – традиционная для водевиля фигура мужа, находящегося под каблуком у властной супруги, превращенного ею в полное ничтожество. А ведь Иван Иванович был когда-то молод, умен, считал себя человеком. Он чувствует, что «выше и чище» этой пошлой мещанской жизни. Несмотря на это, Нюхин сносит все унижения от супруги; он жалок, слаб, ничего не пытается изменить в своей жизни. С образом героя прочно связывается его жилетка, с ее поношенной, облезлой спиной. Эта жалкая спина и есть настоящее «лицо» Нюхина, стертое до предела. И все же Иван Иванович остается водевильной фигурой. Его прошлое не кажется нам серьезным, потому что подлинно серьезное, свои надежды и мечты, он уступил без сопротивления, без борьбы.

Во втором параграфе «*Образная система малых пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова*» устанавливается соотношение образных систем в малых пьесах Н.А. Лейкина и А.П. Чехова, творческий диалог которых обнаруживает сходство и различие малых драматических форм авторов не только на уровне мотивной организации, но и образной системы, которая обусловлена, с одной стороны, литературной традицией, с другой – внелитературной ситуацией.

Анализ лейкинских и чеховских персонажей позволил нам выделить среди них героев, тяготеющих к традиционным комическим амплуа: судья, писарь (писец), лекарь (доктор), комическая старуха (просительница), старик, претендующий на руку молодой девушки, вдова, пожилая девица. Данные образы обусловлены генезисом драматических миниатюр, их изначальной комической природой. Если в художественном мире Н.А. Лейкина указанные выше амплуа трафаретны, соответствуют их изображению в народном театре, то А.П. Чехов лишает их присущей комедии положений условности, наделяя индивидуальными чертами характера и поведения.

Персонажи, существование которых в драматических текстах Н.А. Лейкина и А.П. Чехова определено не только мировой и отечественной литературной традицией, но и ситуацией пограничной эпохи, отличаются большей смысловой насыщенностью и глубиной изображения. К данным образам мы относим шута, плута, «маленького человека».

Проблема шутовства имеет важное значение для поэтики малых пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова, обуславливает их комическую линию. В общекультурном контексте шут – лицо при дворе государя или в барском доме,

в обязанности которого входило развлекать господ и гостей забавными выходками. Несмотря на внешнюю простоту поведения, связанную с установкой на увеселение, должность шута являлась довольно важной. Шут воспринимался как забавный двойник короля (барина) и в чем-то приравнивался к нему. Именно этим объясняется то обстоятельство, что шут был одним из тех, кому всегда дозволялось говорить все, что он думал.

Н.А. Лейкин в драматических произведениях выводит целую галерею шутов. Указанный образ в его малых пьесах мы рассмотрели на материале шуточных сцен «На случай несостоятельности», «Привыкать надо!!!..» и пришли к следующим выводам:

1. Лейкинские шуты не отличаются богатством внутреннего мира, круг их интересов чрезвычайно узок. Герои становятся балагурами и кривляками ради достижения собственных целей. Брыкалов рассчитывает поправить свое финансовое положение за счет Акима Саватьева, которого он прочит в мужья родной сестре. Костяев возлагает надежды на то, что, основав семейство акробатов, заработает денег и приобретет почет в обществе. Приказчик Усталов также руководствуется меркантильными соображениями: жениться на хозяйской дочке и на приданое открыть собственную лавку.

2. Рисуя шутов и потешников, Н.А. Лейкин остается в рамках традиции, укорененного в обыденном сознании представления «шут – лицедей – подменяющий истинное на ложное – (qui pro quo) – переодетый – обманщик, выдающий себя за другого, – клеветник». Рассматриваемый образ в его пьесах тесно связан с мотивом маски, эстетикой театральных спектаклей и ярмарочных (балаганных) зрелищ. Драматург не поднимается до философского осмысления обычной ситуации, ограничивается конкретным жизненным материалом, не выходит за рамки купеческого быта.

В пьесе А.П. Чехова «Лебединая песня (Калхас)» образ шута связан с мотивом прозрения. Василий Васильевич Светловидов пользуется исторически сложившимся правом шута, чтобы выступить с защитой истинного актерского таланта, вынести обвинительный приговор не только носителям пошлости и лицемерия, но и тем, кто смиряется перед ударами судьбы, натиском заскорузлого обывательского мира, то есть в определенной степени и себе.

С первого момента появления на сцене Светловидов обращается к себе как Шуту Иванычу, что неслучайно. Имя «Шут» и отчество «Иваныч», невольно объединенные Светловидовым в семантический комплекс, в тексте чеховской пьесы обогащают друг друга новыми смыслами. Шут, равно как и Иван-дурак, выходит победителем, одурачивая окружающих своими занимательными выходками и глупыми на взгляд обычного человека поступками и просьбами. В то же время шут, равно как и Иван-царевич, ведущий борьбу со злом не на жизнь, а на смерть, балансирует на грани жизни и смерти, он готов к последней, если его острота не понравится государю (барину) или получится слишком откровенной. Так, ориентируясь на европейскую и русскую культурную традицию, А.П. Чехов создает образ Шута Иваныча, не имеющий прототипов в мировой культуре.

Что касается *образов плутов*, то их функции в пьесах Н.А. Лейкина («Медаль») и А.П. Чехова («Свадьба») одинаковы. Для плутов главным средством достижения своих целей становится обман.

Герои Н.А. Лейкина, являясь торговцами, «простыми рыночниками», стремятся надуть не только окружающих, но и друг друга. Интересно, что, пытаясь одурачить других, они часто сами остаются в дураках. Наиболее яркое воплощение мотив обмана получает в образе курьера Пимена Захарыча Кузькина, который, сам того не желая, оказывается одураченным плутом. Образ Пимена Захарыча, рассмотренный в литературном контексте, продолжает традицию хлестаковщины в русской литературе. Занимая незначительную должность, герой ведет себя как значительное лицо, наводя страх на Степанова и его домочадцев: распекает кухарку Катерину и Ивана Степановича за то, что его не сразу впустили, называет себя начальством, хвалится своей чрезмерной занятостью. Для усиления произведенного впечатления Кузькин сообщает о своем знакомстве с генералом, хотя у самого в кармане ни рубля.

Интересна фамилия героя, вызывающая в памяти идиому «показать кузькину мать». Значение данного фразеологизма связано с выражением грубой угрозы. Фамильный антропоним, таким образом, дан по принципу контраста с профессией. Финальная реплика Кузькина, содержащая угрозы в адрес Степанова, мотивирована не реальными возможностями Пимена Захарыча, а его желанием уйти с высоко поднятой головой, оставить за собой последнее слово. Комизм ситуации заключается в том, что, обманывая Ивана Степановича, Кузькин обманывается сам. Представ перед Степановым «казенным человеком», блюстителем закона, уверовав в собственную значительность, Пимен Захарыч забывает выяснить у получателя медали его имя и отчество, нарушая установленный законом порядок вручения подобного рода наград. В связи со сказанным выше фамилию героя можно трактовать и как производную от глагола «подкузьмить», что значит 'обмануть', 'надуть' (намек на самообман).

Образ плута мы встречаем в пьесе «Свадьба» А.П. Чехова. Андрей Андреевич Нюнин, агент страхового общества, выступает посредником в коммерческой сделке с «генералом». Под маской дружеского участия и заботы об одиноком старике он приглашает Ревунова-Караулова на свадебное торжество. На самом же деле ни о каком сострадании не могло быть и речи, поскольку Нюнина интересовала лишь материальная сторона дела – 25 рублей, которые он впоследствии себе присвоил.

Показательно, что Андрей Андреевич обманывает не только Ревунова, человека в общем-то постороннего, но и Жигалову, которая ему доверяет. В связи с этим становится очевидным, что Нюнин гораздо опаснее для общества, чем Апломбов. Андрей Андреевич способен на любую подлость, или, выражаясь его же словами, «пустяк», будь то обманутое доверие или униженное человеческое достоинство.

Рассмотрение образной системы малых пьес Н.А. Лейкина и А.П. Чехова мы завершаем *образом «маленького человека»* («Ряженные» Н.А. Лейкина и «Свадьба» А.П. Чехова).

Образ «маленького человека» Козина в пьесе «Ряженные» нарисован с большим сочувствием. Обстановка в доме Селиверста Семеныча («чистая комната», «на стене висят картины: раскрашенная литография какого-то генерала и вид какого-то монастыря») свидетельствует о царящем в семействе благочестии и патриархальности. Осознавая незavidность своего положения в обществе, Козин предстает человеком, не лишенным чувства собственного достоинства.

В произведении наряду с образом «маленького человека» выведены образы мелких людей, подхалимов и льстецов, в лице фельдшера Севастьяна Ферапонтыча и писца Ивана Иваныча. Севастьян Ферапонтыч любит покрасоваться, кичится своей образованностью. С пренебрежением отзываясь о торговых людях, герой не отличается тонкой душевной организацией. Неслучайно, что именно Севастьян Ферапонтыч произносит фразу «Как ни зовите, лишь хлебом кормите», которая лишним раз подчеркивает его обезличенность. Лишен индивидуальности и писец Иван Иваныч, что находит подтверждение в имени и отчестве героя. Служа писмоводителем в квартале, персонаж привык всем угождать. Желание понравиться окружающим превращает его в «одного из многих», «ябеду» и «полицейского крючка», сносящего всякое оскорбление за рюмку водки.

К образу «маленького человека» обращается и А.П. Чехов в «Свадьбе». Федор Яковлевич Ревунов-Караулов – капитан 2-го ранга в отставке, старик 72 лет – соглашается пойти на свадьбу только потому, что дома ему, «одинокому, скучно». Увидев среди приглашенных гостей Мозгового и узнав, что последний служит матросом, Ревунов-Караулов вспоминает свою молодость. Увлечшись рассказом о тонкостях и трудностях морской службы, он сыплет непонятными флотскими терминами, чем раздражает присутствующих гостей.

По мере развития драматического действия напряжение нарастает: всеобщее возмущение нелогичным (с точки зрения «свадьбы») поведением «генерала» подготавливает читателя к трагической развязке, неумолимо приближая разразившуюся в финале катастрофу. Осознав с предельной ясностью весь комизм своего положения, Федор Яковлевич в заключительном монологе выносит обвинительный приговор «порядочному обществу», не имеющему, как оказалось, ни малейшего представления о чести и долге, совести и морали. К сожалению, душевный порыв персонажа остается незамеченным, при большом скоплении народа за свадебным столом он фактически произносит свой монолог в пустоту: его никто не слышит и не слушает. Всех интересует только судьба 25 рублей. «Маленький человек», противостоящий лицемерию окружающей среды, одинок, в своей борьбе за человека он потерпел поражение.

Таким образом, в пьесах Н.А. Лейкина «маленький человек» за свои страдания оказывается вознагражден, а плут одурачен, что вполне

соответствует комедийной установке: добродетель торжествует, а порок наказан. В произведениях А.П. Чехова подобных этически определенных оценок мы не найдем, что связано с особыми представлениями драматурга о природе художественного творчества.

В **Заключении** подводятся итоги и формулируются основные результаты исследования.

«Малая драматургия» представляет собой уникальное явление в отечественной литературе. Развиваясь в русле идейно-художественных поисков эпохи, она не только сопутствует драматургии больших форм, но и оказывается источником новых веяний. «Малая драматургия» представлена разнообразными жанровыми формами и модификациями, преобладание которых в тот или иной период развития словесности обусловлено как литературной традицией, так и внелитературной ситуацией (в отношении последней трети XIX века такой ситуацией оказалась эпоха безвременья и рубежа веков).

Особенно интересными в области «малой драматургии» нам представляются опыты Н.А. Лейкина и А.П. Чехова. Рассмотрев драматические миниатюры писателей в контексте драматургии последней трети XIX века, мы заключили:

1) Н.А. Лейкин и А.П. Чехов относились к числу авторов, которые в своих малых пьесах изображали умственную ограниченность и пустоту души обывателя, судьбу человека в мире товарно-денежных отношений.

2) Стремясь выйти за рамки «репертуарной» драматургии, Н.А. Лейкин обращается в своих произведениях к актуальным проблемам современности: потеря национальной гордости и национальной самобытности, унижение человеческого достоинства, необходимость выбора между истинными и ложными ценностями.

3) Малые пьесы Н.А. Лейкина характеризуются, с одной стороны, тесной связью с литературной традицией (Н.В. Гоголь, А.Н. Островский), с другой – дают основания для формирования новых тенденций в области драматургии (М. Горький).

4) Достижения А.П. Чехова в области «малой драматургии» более значимы: он не только наполняет традиционную жанровую форму малой пьесы новым содержанием, но и меняет саму концепцию водевильного жанра.

5) Малые пьесы в творчестве А.П. Чехова приобретают значение эксперимента, который позволяет драматургу найти новые приемы и способы изображения мира и человека.

Исследование творческого диалога Н.А. Лейкина и А.П. Чехова на материале малых драматических форм дало нам основания для следующих выводов:

1) Точки пересечения художественных систем писателей обнаруживаются на уровне мотивной организации и образной системы.

2) В драматических произведениях указанных авторов повышенной семантической емкостью обладают мотивы и образы, использование которых обусловлено ситуацией «пограничной эпохи».

3) Мотивы маски, несостоявшегося праздника, дороги и прозрения составляют смысловое ядро каждой из рассмотренных пьес, актуализируют введение дополнительных мотивов (например, игры, обмана, греха, искушения, преступления и др.).

4) В текстах Н.А. Лейкина перечисленные выше мотивы (за исключением мотива несостоявшегося праздника) определяют в отношении героев изменения, касающиеся их внешнего облика и положения (будь то примеривание маскарадного костюма или иного «образа», перемещения в пространстве или ложное прозрение на публику), но никак не внутреннего состояния. В «мелочишках» А.П. Чехова мотивы маски, дороги, прозрения служат раскрытию психологии персонажей, репрезентации изменений, которые совершаются с ними не «снаружи», а «внутри».

5) Мотив несостоявшегося праздника в произведениях обоих драматургов связан с атмосферой ненастоящего, фальшивого, мнимого. Указанный мотив позволяет авторам поставить проблемы, которые будут всесторонне разработаны в литературе последующих столетий.

6) Лейкинские шуты соглашаются балагурить и кривляться ради собственного удовольствия и выгоды. Рисуя потешников, писатель остается в русле сложившейся традиции. А.П. Чехов, обратившись к образу шута, выходит за рамки конкретного жизненного материала. Его Шут Иваныч выносит обвинительный приговор не отдельным представителям пошлости и лицемерия, а всему погрязшему во зле обществу.

7) Функции плутов в пьесах обоих авторов одинаковы. Для героев главным средством достижения цели оказывается обман. Отметим, что образ плута связан также с мотивом самообмана.

8) «Маленький человек» в произведениях писателей может быть рассмотрен в широком литературном контексте. Персонаж не лишен чувства собственного достоинства, не боится бросить вызов веку-волкодаву с той лишь разницей, что в пьесе Н.А. Лейкина «маленький человек» одерживает победу (страдания в итоге приводят его к благополучию), у А.П. Чехова он терпит поражение.

Основные положения и выводы диссертации отражены в ряде публикаций автора.

Статьи, опубликованные в изданиях, входящих в «Перечень российских рецензируемых журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук»

1. Морозова, Е.Н. Парадоксы водевильной традиции в «шуточных сценах» Н.А. Лейкина / Е.Н. Морозова // *Филологос.* – Вып. 41 (2). – Елец, 2019. – С. 30–39 (0,5 п.л.).

2. Морозова, Е.Н. «Стоит кабачок на пути – ни проехать, ни пройти»: к интерпретации драматического этюда А.П. Чехова «На большой дороге» / Е.Н. Морозова // *Philologos*. – Вып. 34 (3). – Елец, 2017. – С. 84–91 (0,5 п.л.).

3. Морозова, Е.Н. Культурные аллюзии в «малой» драматургии А.П. Чехова: на примере пьесы «Лебединая песня (Калхас)» / Е.Н. Морозова // *Philologos*. – Вып. 33 (2). – Елец, 2017. – С. 50–57 (0,5 п.л.).

4. Морозова, Е.Н. Литературные реминисценции в «малой» драматургии А.П. Чехова: на примере пьесы «Лебединая песня (Калхас)» / Е.Н. Морозова // *Philologos*. – Вып. 31 (4). – Елец, 2016. – С. 56–60 (0,4 п.л.).

Публикации в других изданиях

5. Морозова, Е.Н. Символика числа в «малой драматургии» А.П. Чехова (на примере пьесы «На большой дороге») / Е.Н. Морозова // 80-летие елецкой филологии: мат-лы Междунаро. науч. конф. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2019. – С. 222–226 (0,3 п.л.).

6. Морозова, Е.Н. Драматургия Н.В. Гоголя и А.П. Чехова: к проблеме творческого диалога / Е.Н. Морозова // Пушкинские чтения – 2018. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: мат-лы XXIII Междунаро. науч. конф. – СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2018. – С. 80–87 (0,4 п.л.).

7. Морозова, Е.Н. Семейные антропонимы и их функции в «малой» драматургии Н.А. Лейкина / Е.Н. Морозова // Вопросы филологии в современных исследованиях: международный сборник научных трудов, посвященный памяти елецких языковедов. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2018. – С. 258–262 (0,25 п.л.).

8. Морозова, Е.Н. Типология мужских образов в одноактной драматургии А.П. Чехова («Медведь», «Юбилей», «Предложение») / Е.Н. Морозова // Школа молодых ученых по проблемам гуманитарных наук: сборник материалов областного профильного семинара. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2017. – С. 57–61 (0,25 п.л.).

9. Морозова, Е.Н. Мотив несостоявшегося праздника в «новой драме» конца XIX – начала XX вв. (на примере пьес «Одинокие» Г. Гауптмана и «Чайка» А.П. Чехова) / Е.Н. Морозова // Актуальные вопросы современного гуманитарного образования: сборник научных и творческих работ. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2016. – С. 248–253 (0,3 п.л.).

10. Морозова, Е.Н. Полижанровая природа «малых» пьес А.П. Чехова / Е.Н. Морозова // Молодежные Чеховские чтения в Таганроге: мат-лы Междунаро. науч. конф. – Таганрог: ТГПИ им. А.П. Чехова, 2014. – С. 13–17 (0,25 п.л.).

11. Морозова, Е.Н. Типология женских образов в водевилях А.П. Чехова / Е.Н. Морозова // *SCHOLA PHILOLOGIAE*. – Вып. 6 (1). – Елец, 2013. – С. 90–97 (0,4 п.л.).

Лицензия на издательскую деятельность
ИД № 06146. Дата выдачи 26.10.01.
Формат 60 x 84 /16. Гарнитура Times. Печать трафаретная
Печ.л. 1,0 Уч.-изд.л. 1,0
Тираж 100 экз. Заказ 63

Отпечатано с готового оригинал-макета на участке оперативной полиграфии
Елецкого государственного университета им. И.А.Бунина

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»
399770, г. Елец, ул. Коммунаров, 28,1