

Бабенко Ирина Андреевна

ЕДИНСТВО МОДЕЛИРОВАНИЯ ТИПА ГРОТЕСКНОГО ГЕРОЯ В ДРАМАТУРГИИ А. В. СУХОВО-КОБЫЛИНА И Н. Р. ЭРДМАНА КАК ФАКТ СХОДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ ДРАМАТУРГОВ

Статья посвящена проблеме сопряжения творческих концепций А. В. Сухово-Кобылина и Н. Р. Эрдмана. Автор показывает близость способов художественного миромоделирования драматургов при помощи анализа гротескных героев пьес "Дело", "Смерть Тарелкина", "Мандат", "Самоубийца" и обнаружения между ними типологического сходства. Единство моделирования и функционирования данного литературного типа является доказательством типологических схождений между художественными концепциями драматургов и открывает новые горизонты для изучения их творческого наследия.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2012/7-1/7.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 7 (18): в 2-х ч. Ч. I. С. 38-42. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2012/7-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

4. **Владыкина Т. Г.** Образ родника в традиционной этнокультуре удмуртов // Родники Ижевска. Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2000. С. 9–19.
5. **Захаров П. М.** Вож выж: стихи, поэмы, переводы. Ижевск: Изд-во ИжГТУ, 2001. 272 с.
6. **Зверева Т. Р.** Стихия воды в поэзии П. Захарова // Инвожо. 2004. № 10. С. 77–80.
7. **Культурология: XX век: словарь.** СПб.: Университетская книга, 1997. 640 с.
8. **Barnet S., Berman M., Burto W.** Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms. Boston: Little, Brown and Com., 1971. 394 p.
9. **Shaw H.** Dictionary of Literary Terms. N. Y.: Penguin, 1972. 480 p.
10. **Sierotwienski S.** Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury. Wrocław: Ossolineum, 1966. 354 s.

**IMAGES OF WATER ENVIRONMENT IN P. ZAKHAROV'S POETRY:
WATER - TEAR - SPRING - SEA – RAIN**

Aleksei Andreevich Arzamazov, Ph. D. in Philology
Department of Philological Researches
Udmurt Institute of Language and Literature History
Ural Branch of Russian Academy of Sciences
arzami@rambler.ru

The author considers the literary-semantic implementation of water, tear, spring, sea, and rain images in the idiosyncrasy of the contemporary Udmurt poet Petr Zakharov, and reveals their semantic multidimensionality, the genetic predetermination of lyrical functioning by the Udmurt traditional culture, and involvement in the “resonant space” of national literature.

Key words and phrases: image; Udmurt poetry; ethnofuturism; intertextuality; mythopoetics.

УДК 82-21

Филологические науки

Статья посвящена проблеме сопряжения творческих концепций А. В. Сухова-Кобылина и Н. Р. Эрдмана. Автор показывает близость способов художественного миромоделирования драматургов при помощи анализа гротескных героев пьес «Дело», «Смерть Тарелкина», «Мандат», «Самоубийца» и обнаружения между ними типологического сходства. Единство моделирования и функционирования данного литературного типа является доказательством типологических схождений между художественными концепциями драматургов и открывает новые горизонты для изучения их творческого наследия.

Ключевые слова и фразы: гротеск; тип; художественное миромоделирование; амбивалентность; парадокс; суггестивность; гипербололизация.

Ирина Андреевна Бабенко

*Кафедра отечественной и мировой литературы
Северо-Кавказский федеральный университет
irinababenko17488@yandex.ru*

**ЕДИНСТВО МОДЕЛИРОВАНИЯ ТИПА ГРОТЕСКНОГО ГЕРОЯ
В ДРАМАТУРГИИ А. В. СУХОВО-КОБЫЛИНА И Н. Р. ЭРДМАНА
КАК ФАКТ СХОДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ ДРАМАТУРГОВ[©]**

А. В. Сухово-Кобылин и Н. Р. Эрдман – два драматурга, внесших неопределимый вклад в историю русской литературы и театра. Много точек соприкосновения имеет их личная судьба: в жизни обоих было и несправедливое обвинение, и заключение под стражу, и неприятие цензуры и критики. Сближает драматургов еще и некая оторванность от магистрального направления общего литературного процесса. Сухово-Кобылин никогда не скрывал своей неприязни к коллегам по перу: «...класс литераторов... так же мне чужд, как и остальные четырнадцать» [23, с. 65], а Эрдман, несмотря на то, что много работал в соавторстве с другими художниками (В. З. Массом, Г. В. Александровым, М. Д. Вольпиным и др.), также остался в истории литературы на особенном, «отстраненном» положении.

Еще больше совпадений можно найти в их творческом пути. Оглушительный успех первых пьес («Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина не сходила со сцены несколько сезонов подряд, а текст пьесы после первых же представлений разошелся на цитаты, подобно «Горе от ума» и «Ревизору», эрдмановский «Мандат» в постановке Мейерхольда собирал аншлаги на каждом представлении, а автор сразу же после премьеры был зачислен в ряд величайших драматургов) предрекал обоим блистательное творческое будущее, но судьба сложилась иначе. Сухово-Кобылин пишет «Дело» и «Смерть Тарелкина», которые цензура не допускает даже к печати, а критики оценивают пьесы как слабое продолжение «Свадьбы Кречинского»;

комедия Эрдмана «Самоубийца» по решению чиновников от литературы при жизни автора так и не была поставлена на сцене. Больше крупных драматургических произведений ни тот, ни другой художник не написали – Сухово-Кобылин интенсивно занялся философией, а Эрдман много работал для кино, писал интермедии. Осознание значимости и весомости творческой деятельности обоих драматургов произошло уже после их ухода из жизни: трилогия Сухово-Кобылина была по достоинству оценена только в 20-30-е гг. XX в. (особенно после постановок Мейерхольда), а творивший в это время Эрдман стал считаться классиком драматургии уже в 1980-1990 гг., когда его пьесы были впервые полностью опубликованы и поставлены на сценах не только отечественных, но и зарубежных театров.

Драматургия Сухово-Кобылина и Эрдмана имеет черты типологического сходства, на что указывал еще В. Э. Мейерхольд в своем отзыве о пьесе «Мандат»: «Современная бытовая комедия, написанная в подлинных традициях Гоголя и Сухово-Кобылина» [Цит. по: 26, с. 8]. И действительно, художественная концепция Сухово-Кобылина, который, в свою очередь, не раз называл Гоголя учителем, находит свое отражение в пьесах Эрдмана. Преемственность идей великих предшественников наглядно демонстрируют реминисценции из «Ревизора» и «Смерти Тарелкина» в «Мандате» и «Самоубийце». Так, самозабвенная ложь Хлестакова: «...по улицам курьеры, курьеры, курьеры... можете представить себе, тридцать пять тысяч одних курьеров!» [6, с. 50] соотносится с репликой *курьера* Егорушки из «Самоубийцы»: «Массы, массы и массы. Огромная масса масс» [26, с. 128]; мечтания Расплюева в «Смерти Тарелкина»: «Следует постановить правилом – всякого подвергать аресту» [23, с. 174] вычитываются в угрозах получившего «власть» Гулячкина: «Держите меня, или всю Россию я с этой бумажкой переарестую» [26, с. 61] и др. Но, несомненно, более важным, чем текстуальные совпадения, является близость художественного мировоззрения драматургов, трактуемого нами вслед за Ю. М. Лотманом как «деятельностное мировоззрение; оно проявляет себя как основа и форма “миромоделирования”» [8, с. 48].

Сухово-Кобылин был первым отечественным драматургом, в основу художественного миромоделирования которого был положен гротескный принцип типизации. Если «Ревизор» Гоголя – это «комедия характеров с гротескным отсветом» (термин Ю. В. Манна) [10, с. 237], то трилогия «Картины прошедшего» уже в полной мере показала возможности гротескного отражения действительности. Сам Сухово-Кобылин не называл напрямую свои пьесы гротескными, однако указывал, что целью его драматургических опытов было «не чтобы зритель рассмеялся, а чтобы он содрогнулся» [Цит. по: 13], а гротеск, по общепринятому в литературоведении мнению, есть «комическое на грани ужасного» [20, с. 224]. Авторское определение, конечно вкупе с формальными и содержательными особенностями пьес, стало своеобразным ключом для интерпретации трилогии «Картины прошедшего» именно как гротескного произведения (в отличие от распространенной трактовки триптиха как механического соединения блестящей «Свадьбы Кречинского» и её не слишком удачного продолжения). Обращение автора к поэтике гротеска выводило цикл из поля классической реалистической драматургии в область творческих экспериментов начала XX в.

Следует обратить внимание на тот факт, что гротеск в русской драматургии, впервые актуализированный Сухово-Кобылиным еще в середине XIX века, не получал развития вплоть до 1920-х годов (хотя отдельные черты гротескного типа образности прослеживаются в пьесах М. Е. Салтыкова-Щедрина [21], А. А. Потехина [18], А. Ф. Писемского [17] и др.). Но именно в драматургии Эрдмана гротеск как структурообразующий принцип поэтики Сухово-Кобылина находит свое наиболее полное и точное отражение (при этом следует отметить, что к гротескным приемам в той или иной степени обращались и В. В. Маяковский [12], и М. А. Булгаков [4], и Е. Л. Шварц [25] и многие другие драматурги эпохи). Всплеск интереса к гротеску в начале прошлого столетия можно объяснить пограничным состоянием культуры, поиском нового творческого метода, новых путей развития, попытками уйти от прежних норм к новой, еще не вполне осознаваемой культуре, а гротеск – это «переход от слитности (опасной черты каждой уходящей культуры) к остранению и отстранению этой культуры, к возможности диалога с ней...» [2, с. 84]. Художественное мировоззрение Эрдмана не только отвечало культурным потребностям эпохи, но и само по себе носило гротескный характер. По воспоминаниям А. Хржановского, драматург «весело сопрягал далекие неизведанные миры и свои земные пристрастия» [Цит. по: 26, с. 375], т.е. воплощал в своей художественной позиции гротескное противоестественное единство.

Сближению художественных миров драматургов способствует и такая черта как тесное взаимодействие лирического, философского и остросатирического, бытового начал в поэтическом строе их произведений. А. Блок в одной из заметок отмечал, что Сухово-Кобылин «неожиданно и чудно соединил в себе Островского с Лермонтовым» [3, с. 139]. И действительно, в трилогии лирическое начало, выведенное в основном на суггестивный уровень, тесно переплетается с бытовыми зарисовками, сатира на существующий строй соседствует с поистине философскими монологами о смысле жизни, судьбе, ее несправедливостях. Соединение столь разнородных явлений подчеркивает гротескный характер художественной структуры трилогии. Исследователи драматургии Эрдмана также отмечают в ней соединение сатиры с лирикой (П. Марков [11], Л. Велехов [5], З. Сафаргаллина [22]). Следует отметить, что Эрдман, как и Сухово-Кобылин, переносит «серьезные» размышления в эксплицитный уровень, акцентируя первоначальное внимание на балаганном, шутовском характере драматургического действия.

Сопряжение способов художественного миромоделирования драматургов естественным образом обеспечивает и сходство поэтического строя произведений, которое наиболее отчетливо проявляется на уровне создания и функционирования фигуры гротескного героя. Для изучения этого сходства здесь выделяется

то «наименьшее количество признаков, которое позволяет персонажу в данной системе выполнять эту (*гротескную* – И. Б.) функцию» [9, с. 129], чтобы «в остатке получить типологические характеристики такого культурно-литературного типа» [Там же].

Исследователи гротеска отмечают, что его структурообразующим свойством является чрезмерное *заострение, гиперболизация* отдельных качеств изображаемого явления. В. Я. Пропп подчеркнул, что «в гротеске преувеличение достигает таких размеров, что увеличенное превращается уже в чудовищное» [19, с. 70]. Отличительной особенностью гротескного образа является его не количественное преувеличение, а качественное, то есть сознательная деформация, искажение. Это свойство отчетливо прослеживается во всех гротескных героях «Дела», «Смерти Тарелкина», «Мандата» и «Самоубийцы». В «Деле» гиперболизирована жадность и порочность чиновников, доводящих бумажной волокитой до смерти заботящегося о чести дочери Муромского; поистине чудовищный характер принимают сцены в приемной Важного лица, в которых обезумевшие в предвкушении большой взятки государственные мужи совершают гиперболизировано бесчестные поступки: попытку Лидочки Муромской спасти любимого мужчину квалифицируют как уголовное преступление, доказательствами вины девушки становится случайно брошенная фраза, ничего в действительности не значащие предметы и действия. Но своего апогея, поистине гротескной силы гипербола достигает в «Смерти Тарелкина». Характеры центральных персонажей пьесы уже настолько заострены, что теряют правдоподобие. Кандид Тарелкин ради выгоды и избавления от долгов не гнушается не только разыгрыванием фарса с собственными похоронами, но еще и глумится над собой и окружением в надгробной речи. Гротескный герой Иван Расплюев в порыве гиперболизированных мечтаний призывает ответить перед законом все вышестоящее начальство, больше того – каждого гражданина он теперь «подозревает». Предельно заостренный характер носят сцены в полицейском участке, обитатели которого применяют все известные им меры к дознанию – избивают и пытаются подследственных, унижают, требуют взятки.

На принципе предельной гиперболизации построена и образная система комедии «Мандат». Центральный ее персонаж – Павел Гулячкин настолько одержим желанием хорошо обустроить свою жизнь, что готов моментально изменить образ жизни и образ мыслей. Тенденция к приспособленчеству, ярко выраженная в Расплюеве, достигает в герое «Мандата» своего апогея. Если персонаж Сухово-Кобылина всяческими ухищрениями добивается реальной власти (становится следователем), то Гулячкин самовольно наделяет себя «полномочиями» – выписывает себе мандат. В образе Семена Подсекальникова гиперболизированы такие черты как обращенность к бытовому, материально-телесному началу и жажда признания, придания жизни внешнего лоска. Исследователи отмечают, что в гротескном образе гиперболизации подвергаются «те реальные противоречия действительности, которые по разным причинам не могут быть воплощены в образе правдоподобном» [14, с. 216]. Очевидно, что именно такие противоречия гиперболизированы в гротескных образах Сухово-Кобылина и Эрдмана. Приспособленчество и общественный паразитизм, заменившая истинный смысл жизни миражная внешняя красота и меркантильный характер человеческих отношений настолько прочно осели в обществе, вошли в норму социального поведения, что именно гротескные образы могли стать средством их осмеяния и разоблачения.

Одна из основных характеристик гротескного образа-типа – *неоднородность, отсутствие внешней цельности* (при сохранении внутреннего единства), обусловленная способом его создания: «Гротескный образ строится на основе деталей... которые находятся в самых различных жизненных рядах, в самых разнообразных и в реальности не пересекающихся плоскостях действительности» [Там же, с. 201]. Странное и ничем, на первый взгляд, не обоснованное соединение разноположенных явлений объясняет вычурность, неправдоподобность образов, но вместе с тем служит средством глубокого психологического и социального анализа. Так, гротескный образ Расплюева создается посредством сочетания глубоко лирических, вызывающих сочувствие восклицаний: «Ради Христа-создателя, пусти! Ведь у меня гнездо есть; я туда ведь пищу таскаю. Федор. Что вы это? Какое гнездо? Расплюев. Обыкновенно, птенцы; малые дети. Вот они с голоду и холоду помрут» [23, с. 43] и хищнически-злорадного: «Все наше! Всю Россию потребуем» [Там же, с. 174], побиваемый поделщиками в «Свадьбе Кречинского», в «Смерти Тарелкина» он сам уже становится мучителем и угнетателем. Тот же принцип сочетания несочетаемого лежит в основе образа Кандида Тарелкина. В «Деле» он предстает ловким дельцом, проворачивающим выгодное дело Муромских и приложившим свою руку к смерти главы семейства. В «Смерти Тарелкина» он сам оказывается обманутым своим начальником Варавиным и именно из уст этого негодяя, обобравшего целое семейство (и не только его), звучит один из самых пронзительных во всей трилогии монологов о несправедливости и жестокости судьбы: «Нет на свете страдания: гнетет сильный слабого, объедает сытый голодного, обирает богатый бедного!» [Там же, с. 138]. Явления и понятия, принадлежащие разным жизненным рядам, наглядно воплощены в образе Павла Гулячкина. Этот герой великолепно владеет умением приспособляться к меняющимся обстоятельствам: нужно выгодно выдать сестру замуж – он становится коммунистом, сосед погрозил ему милицией – он срочно выписывает себе мандат и т.д. Эта черта характера Гулячкина исчерпывающе определяется пародийной авторской характеристикой: «Я, товарищи, вообще такой разносторонний человек» [26, с. 80]. Однако именно в репликах этого героя на суггестивном уровне выявляется поистине экзистенциальный страх перед огромным и совершенно чуждым миром, включиться в бурную жизнедеятельность которого он пытался, но так и остался на периферии. Осознание безысходности своего положения приходит к Гулячкину в финале комедии: «...если нас даже арестовать не хотят, то чем же нам жить, мамаша? Чем же нам жить?» [Там же]. Соединение глубокого философского и приземленно-бытового плана составляет основу характера

Семена Подсекальников. Желание поесть ливерной колбасы перед сном оборачивается навязанной идеей самоубийства, мысли о голоде, безденежье прерываются отрешенными рассуждениями о смысле жизни и том, что ждет его после смерти: «Человек есть клетка. И томится в этой клетке душа. Вы стреляете, разбиваете выстрелом клетку, и тогда из нее вылетает душа... Ну а если клетка пустая? Если души нет? Что тогда? Есть загробная жизнь или нет?» [Там же, с. 123].

Необходимой чертой гротескного героя является *абсурдность* его мировоззрения и поведения, *парадоксальность* выводов и рассуждений: «Гротеск в искусстве родственен парадоксу в логике» [16, с. 120]. Эта характеристика обусловлена направленностью гротеска к доведению определенных качеств изображаемого предмета и до логического предела, абсурда. Приём алогизма позволяет драматургу придать гротескному образу необходимый художественный эффект, ведь, по словам мастера реалистического гротеска М. Е. Салтыкова-Щедрина: «Ничто так не подрывает известного принципа, ничто так не выказывает всей его ложности, как логическое доведение этого принципа до всех тех последствий, какие он может из себя выделить» [Цит. по: 7, с. 270]. Алогичные реплики, абсурдность и нелепость поступков определяют характер персонажей и в трилогии Сухова-Кобылина, и в пьесах Эрдмана. Каждый гротескный герой наделен парадоксальным, странным взглядом на мир, в его сознании совершенно деформированы привычные причинно-следственные связи, законы логики не функционируют в их перевернуто-искаженном мире. Совершенно абсурдны рассуждения Тарелкина: «Душа бессмертна, то есть мертвые не умирают» [23, с. 152], Расплюева и следователя Оха: «Нет ли таких, которые живут, а собственно уже умерли, или таких, которые умерли, а между тем в противность закону живут?» [Там же, с. 174], парадоксальны мечтания Гулячкина: «Ведь я российскую престолонаследницу (*на самом деле кухарку – И. Б.*) сукиной дочкой назвал... Ведь за эти слова санаторий имени Павла Гулячкина выстроят» [26, с. 78]. Экзистенциальный страх перед зловещей реальностью пытается перебороть Семен Подсекальников, но логика его действий совершенно абсурдна: «Я умру и, зарытый, начну разговаривать» [Там же, с. 131]. Излюбленным приемом драматургов, обращающихся к гротескному типу образности (и, конечно же, Сухова-Кобылина и Эрдмана), является логическая конструкция *reductio ad absurdum* (доказательство несостоятельности какого-либо положения таким образом, что или в нём самом, или в вытекающих из него следствиях обнаруживается противоречие). Таким образом, художники, не принимая абсурдность действительности, доводили до фантазмагии её художественное воплощение. По словам современного исследователя Е. Н. Пенской: «Сухово-Кобылин увидел русский мир как абсурдный мир - не только с распавшимися связями (государственными, семейными и проч.), но и с отмененной логикой» [15, с. 1], а мы на основании анализа текста можем с равной долей справедливости отнести эти слова и к драматургии Эрдмана.

Гротескный герой – носитель *раздвоенного сознания*, он постоянно находится в пограничной ситуации, вынужден существовать между благоденствием и нищетой, славой и позором, жизнью и смертью. Обусловлена эта черта тем, что гротеск по своей природе призван выразить «само становление, рост, вечную *незавершенность, неготовность* бытия (*курсив мой – И. Б.*)» [1, с. 64]. Так, в финале драмы «Дело» Тарелкин, погруженный в долги и служебных преступлениях, заявляет: «Взял бы тебя, постылый свет, да запалил бы с одного конца на другой, да, надемши мой мундиришко, прошелся бы по твоему пепелищу, вот, мол, тебе, чертов сын» [23, с. 138]. Здесь отчаявшийся чиновник намечает свой переход в «междумирие», в котором и оказывается в заключительной части трилогии. Похоронив самого себя, Тарелкин начинает жизнь в облики своего бывшего товарища Копылова, но факт смерти последнего становится известным, и Кандид Касторovich причисляется к разряду существ, обитающих одновременно в двух мирах: Варравин объявляет его «вуйдолаком», «упырем». Внешнее, во многом навязанное раздвоение отражается и на внутреннем мире героя: постепенно он теряет способность к адекватной самоидентификации: «Тарелкин. Ох - я *Копылов*. Расплюев. Вздор. Тарелкин. Ну, я признаюсь, я *Тарелкин*... Расплюев. Не верим... Говори - ты мцыр? Тарелкин. Ну, *мцыр*. Расплюев. Ты *вуйдалак, упыр*? Тарелкин. Да, да... ох...» [Там же, с. 186] (*курсив мой – И. Б.*). В «междумирье» оказывается и Семен Подсекальников, так же, как и Тарелкин вынужденный умереть, но желающий жить. Отличает этот персонаж от героя Сухова-Кобылина то, что смерть, причем по собственному желанию – самоубийство, навязана ему извне. Идея самоубийства, «присутствующая в историческом воздухе этого времени почти как материальная субстанция» [24, с. 3], сама находит своего носителя. Воспаленное сознание героя на протяжении всего действия пьесы поставлено перед выбором между пышной смертью («вас завалят венками, гражданин Подсекальников. Катафалк ваш утонет в цветах») [26, с. 109] и убогой жизнью. Внутренне не готовый расстаться с жизнью Семен Семенович страшится неотвратимого конца и на собственных поминках напивается так, что его принимают за покойника. Жена и теща раскрывают истинную причину «смерти», но необходимость, связавшие обязательства принуждают его снова лечь в гроб. Только на собственных похоронах Подсекальников окончательно возвращается к жизни, моральный выбор героя сделан: «Товарищи, я хочу есть. Но больше, чем есть, я хочу жить. Как угодно, но жить» [Там же, с. 161].

Итак, художественные концепции драматургов Сухова-Кобылина и Эрдмана находятся в одной семантической плоскости. Схожи внешние факторы, способствовавшие их формированию, тесно сопряжены и сами способы миромоделирования художников. Обращение к гротескному способу «воплощения познаваемой сущности» [14, с. 203] как отражает художественное мировоззрение драматургов, так и определяет характер образной системы пьес Сухова-Кобылина и Эрдмана. Центральным персонажам исследуемых драматургических произведений можно отнести к типу гротескного героя, что подтверждает анализ их основных, структурообразующих качеств. В область характеристик, позволяющих говорить

о типологическом единстве гротескных героев Сухова-Кобылина и Эрдмана, мы включаем следующее: предельное заострение, гиперболизация отдельных качеств предмета изображения, ведущее зачастую к выходу образа за пределы правдоподобия в область фантастического; отсутствие внешнего единства при сохранении внутренней цельности образа; логика поведения гротескного героя носит абсурдный, парадоксальный характер; сознание героя характеризуется как антиномичное, амбивалентное, он постоянно находится в пограничной ситуации, стоит перед сложным моральным выбором. Обнаружение этих качеств у персонажей трилогии Сухова-Кобылина и пьес Эрдмана позволяет говорить о функционировании типа гротескного героя, что, в свою очередь, доказывает наличие действительно типологического сходства между художественными системами драматургов и открывает возможности для изучения их творческого наследия с позиции гротескной эстетики.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7-ми т. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 4 (2). 752 с.
2. Библер В. С. На гранях логики культуры. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. 440 с.
3. Блок А. А. Собр. соч.: в 8-ми т. М.: ГИХЛ, 1960-1962. Т. 6. 556 с.
4. Булгаков М. А. Пьесы // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 8-ми т. М.: Центрполиграф, 2004. Т. 3-4.
5. Велехов Л. Самый остроумный // Театр. 1990. № 3. С. 90-96.
6. Гоголь Н. В. Ревизор // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 14-ти т. М. - Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т. 4. С. 5-95.
7. Горячкина М. С., Лаврецкий А. Салтыков-Щедрин // История русской литературы: в 10-ти т. М. - Л.: Изд-во АН СССР, 1941-1956. Т. 9. Ч. 1. С. 159-274.
8. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 10-257.
9. Лотман Ю. М. О типологическом изучении литературы // Проблемы типологии русского реализма. М.: Наука, 1969. С. 123-132.
10. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М.: Художественная литература, 1988. 398 с.
11. Марков П. А. Третий фронт. После «Мандата» // Марков П. А. О театре: в 4-х т. М.: Искусство, 1976. Т. 3. С. 278-293.
12. Маяковский В. В. Мистерия Буйфа. Клоп. Баня. Пьесы. М.: Детская литература, 1971. 256 с.
13. Мирский Д. С. Сухова-Кобылин, Писемский и малые драматурги [Электронный ресурс] // История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / пер. с англ. Р. Зерновой. Л.: Overseas Publications Interchange, Ltd., 1992. URL: <http://feb-web.ru/feb/irl/irl/irl-3821.htm>
14. Николаев Д. П. Сагира Щедрина и реалистический гротеск. М.: Художественная литература, 1977. 358 с.
15. Пенская Е. Н. Проблемы альтернативных путей в русской литературе (А. К. Толстой, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. В. Сухова-Кобылин): автореф. дисс. ... д. филол. н. М., 2001. 38 с.
16. Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М.: ГИХЛ, 1961. 368 с.
17. Писемский А. Ф. Пьесы // Писемский А. Ф. Собр. соч.: в 5-ти т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 2. 606 с.
18. Потехин А. А. Пьесы [Электронный ресурс] // Потехин А. А. Собр. соч.: в 11-ти т. СПб.: Просвещение, 1905. Т. 9-11. URL: http://az.lib.ru/p/potehin_a_a/text_0100.shtml
19. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Искусство, 1976. 183 с.
20. Рюмина М. Т. Эстетика смеха: смех как виртуальная реальность. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 320 с.
21. Салтыков-Щедрин М. Е. Пьесы // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20-ти т. М.: Художественная литература, 1965-1977. Т. 4.
22. Сафаргалина З. К. Художественная аксиология Н. Р. Эрдмана в контексте драматургии 1920-1930-х годов: дисс. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2009. 196 с.
23. Сухова-Кобылин А. В. Картины прошедшего. Л.: Наука, 1989. 360 с.
24. Тильга Л. В. Поэтика драмы рубежа 1920-1930-х годов и мотив самоубийства. М. А. Булгаков «Бег». Н. Р. Эрдман «Самоубийца». Опыт контекстуального анализа: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 1995. 29 с.
25. Шварц Е. Л. Пьесы // Шварц Е. Л. Полное собр. соч. в одном томе. М.: Альфа-книга, 2011. 1136 с.
26. Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. 527 с.

**UNITY OF GROTESQUE HERO TYPE MODELLING IN A. V. SUKHOVO-KOBYLIN
AND N. R. ERDMAN'S DRAMATURGY AS PLAYWRIGHTS' CREATIVE THINKING SIMILARITY FACT**

Irina Andreevna Babenko
Department of Native and World Literature
North-Caucasian Federal University
irinababenko17488@yandex.ru

The author discusses the problem of the connection between A. V. Sukhovo-Kobylin and N. R. Erdman's creative conceptions, shows the proximity of the playwrights' artistic world-modelling methods by means of the analysis of grotesque characters from the plays "The Case", "Tarelkin's Death", "The Mandate", "The Suicide" and the revelation of typological similarity between them, concludes that the unity of the modelling and functioning of this literary type is the evidence of typological similarities between the playwrights' artistic conceptions, and tells that it opens new horizons for the study of their artistic heritage.

Key word and phrases: grotesque; type; artistic world-modelling; ambivalence; paradox; suggestiveness; exaggeration.