



Рис. 1. «Северный» очерк в системе жанровых измерений

ЛИТЕРАТУРА

1. Октябрь. 1975. № 2. С. 3.
2. Октябрь. 1976. № 4. С. 4.
3. Лагунов Н. С советским размахом // Октябрь. 1981. № 2. С. 4.
4. Глушков Н. Очерк в русской литературе. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1966. С. 36 — 37.
5. Бабаевский С. Широта // Октябрь. 1976. № 10. С. 5 — 8
6. Санги В. Жизнью продиктовано // Октябрь. 1976. № 10. С. 9 — 10.
7. Бакланов Г. Прошлое и будущее // Октябрь. 1976. № 10. С. 10 — 11.
8. Проханов А. Сюда станем ездить // Октябрь. 1976. № 10. С. 12.
9. Ставский Э. Запасы энергии // Октябрь. 1979. № 1. С. 167.
10. Калещук Ю. Непрочитанные письма // Октябрь. 1982. № 8. С. 178.
11. П. 9. С. 174.
12. Там же. С. 178.
13. Филатов В. Харасавэй // Октябрь. 1979. № 7. С. 194 — 195.
14. Там же. С. 197.
15. Лисин В., Мурзин А. Высокое напряжение // Октябрь. 1982. № 2. С. 181.
16. П. 10. С. 186.

Сергей Анатольевич КОМАРОВ —
доцент кафедры русской литературы
филологического факультета,
кандидат филологических наук

УДК 882. 09.

«РОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ» Ф. НИЦШЕ КАК ОДИН ИЗ ИСТОЧНИКОВ МИФОПОЭТИКИ КОМЕДИИ А. П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»

АННОТАЦИЯ. В статье впервые доказывается наличие многоэлементного ницшевского слоя в комедии «Чайка», что открывает новую перспективу прочтения чеховской пьесы.

The author deals with Nitshe's influence upon Chekov's poetics, trying to prove that Nitshe « The origin of the tragedy» served as one of the sources for «The Seagull».

В одном из специализированных зарубежных журналов в середине 1970-х годов русский филолог М. Ф. Мурьянов сделал по ходу анализа символики «Чайки» прощательное замечание о сверхчеловеческих претензиях Нины Заречной [10]. Через двадцать лет «ницшевский ключ» к прочтению линии чеховской героини, вслед за Мурьяновым, попыталась использовать Е. Толстая, жестко противопоставляя треплевской неизменчивости «духовный активизм» Заречной [11; 322-323].

Цель данной работы — доказать наличие многоэлементного ницшевского слоя в комедии «Чайка».

Летом 1893 года Чехов написал повесть «Черный монах», в 1894 году она была опубликована. В ней автор, по наблюдениям исследователей, дал «чуть ли не прямую отсылку читателя» к работе «Рождение трагедии»: «Музыкальное дионисийское начало, вызывая экстатическое опьянение героя, рождает у него видения и миражи, делающие его счастливым. Появлению Черного монаха предшествует серенада Брага, в содержании которой, как в прелюдии, вкратце заключен весь чеховский сюжет и которая является основным лейтмотивом повести с ее классически трагедийной развязкой. Такое, чуть ли не буквальное кодирование в сюжете названия работы Ницше, могущее выступать как бы вторым названием, кратким содержанием этой повести или эпиграфом, явно не случайно. Чехов, обращаясь именно к своему читателю, хотел дать ему прямую подсказку и подчеркнуть безусловную связь своей повести с этой и другими работами Ницше» [3; 134-135]. Для нас существенно, что на протяжении всего периода созревания замысла комедии «Чайка» и написания пьесы автор ее располагал прочным и актуальным знанием «Рождения трагедии».

Автор же «Рождения трагедии» выделяет в истории культурного человечества два начала — аполлоническое и дионисическое. Параметры аполлонического начала — стремление к покою, гармонии, самоограничение, ощущение мира как сновидения, солнечная (дневная) эмблематика, христианская ориентированность. Параметры дионисического начала — стремление к движению (антипокой), нарушение границ и правил, дисгармоничность, опьяненность жизнью, лунная (ночная) эмблематика, антихристианская ориентированность.

В «Чайке» [1] носителями аполлонического начала являются Тригорин и Аркадина. Чтобы показать дословность и системность адресации Чеховым читателя комедии к Ницше, приведем характеристики аполлонического начала по первоисточнику. Немецкий философ пишет: «Аполлон тем и хочет привести отдельные существа к покою, что ограничивает их друг от друга, и тем, что он постоянно все снова и снова напоминает об этих границах как о священных мировых законах своими требованиями самопознания и меры» [2; 92-93]. Автор «Рождения трагедии» говорит о «неподвижности морской тиши аполлонического созерцания» [2; 78], о мире «красоты и умеренности», «построенном на иллюзии и самоограничении и искусственно огражденном плотинами», чтобы «каждая отдельная личность... спокойно держалась бы среди моря на своем шатком челне» [2; 70]. Ницше полагает, что в Аполлоне выражена «радостная необходимость сонных видений», что «он, по корню своему «блещущий», божество света» [2; 60], что «его око в соответствии с его происхождением должно быть «солнечно» [2; 61]. Итак, «в образе Аполлона: ... полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога», и это — «художественный мир сновидения» [2; 59, 61]. Желая понравиться матери и поклонникам ее театра, Треплев во вступительной речи к своей пьесе использует аполлоническую категорию «сон»: «Усыпите нас, и пусть нам приснится... » [Т. XIII; 13]. Аркадина просит: «Пусть оставит меня в покое», Тригорин признается, что только от самого себя ему «нет покоя». Актриса его театра мать Треплева гордо вторит: «Никогда не распускала себя, как некоторые», призывает своего возлюбленного к тому же: «Но имей над собой власть» [Т. XIII; 15, 21, 29, 41]. Реакция Аркадиной на приглашение внимать треплевской пьесе выражена репликой «Пусть. Мы спим», и



это аналогично признанию Тригорина, увлекшегося Заречной: «Иногда люди спят на ходу, так вот я говорю с тобой, а сам будто сплю и вижу ее во сне» [Т. XIII; 13,41]. Характерна и категория «удовольствия» в оценке аполлоническим драматургом треплевской пьесы: «Я ничего не понял. Впрочем, смотрел я с удовольствием» [Т. XIII; 16]. Аркадина жестко устанавливает себе пределы, границы размышлений и впечатлений: «И у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти» [Т. XIII; 21]. Ее беспокойство сразу отмечается другими в качестве ненормы: «Она непокойна» [Т. XIII; 19]. Треплев в разговоре с Ниной демонстративно именуется Тригорина «солнцем»: «Это солнце еще не подошло к вам, а вы уже улыбаетесь, взгляд ваш растаял в его лучах» [Т. XIII; 28]. И это происходит все в «полдень», когда «жарко» [Т. XIII; 21].

Перейдем к цитатным характеристикам дионисического начала. Ницше называет его «художественным миром опьянения», «игрой теней» [2; 59, 60, 63]. Дионисические «чувствования» просыпаются «либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны» — и при их подъеме «субъективное исчезает до полного самозабвения» [2; 61]. Дионисичность демонично («демоны неаполлонической сферы») в «самопревозношении и чрезмерности», оно открывает «подпочву страдания и познания». Причем «вся чрезмерность природы в радости, страдании и познании, доходя до пронзительного крика», заставляет «тонуть в самозабвении», однако «оказывается истиной» [2; 70]. Этот «оргиастический хмель», по Ницше, невозможно побороть. С ним связан «неравномерный и беспорядочный мир образов», их пестрота, их внезапная смена, подчас даже бешеная стремительность являют силу» [2; 73, 76]. Кроме того, «восторженность дионисического состояния с его уничтожением обычных пределов и границ существования содержит в себе, пока оно длится, некоторый летаргический элемент, в который погружается все лично прожитое в прошлом. Таким образом, между жизнью повседневной и дионисической действительностью пролегает пропасть забвения» [2; 82].

Дионисическое начало в комедии Чехова олицетворяют Заречная и Треплев. Воздействие Нины на Тригорина Аркадина характеризует формулами: «Ты немного опьянел, отрезвись»; «О, ты обезумел!» [Т. XIII; 41,42]. Творчество Треплева драматург — аполлонист очертит как вполне дионисическое: «Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред» [Т. XIII; 54]. Со слов Константина игра Нины также подходит под дионисический стандарт: «играла грубо, безвкусно, с завываниями, с резкими жестами» [Т. XIII; 50]. Неаполлоническое беспокойство типично и нормально для Треплева и Заречной: «Весь день я беспокоилась»; «Я непокойна»; «Я испытываю такое беспокойство»; «то была минута безумного отчаяния, когда я не мог владеть собою»; «Я точно предчувствовал, весь день душа моя томилась ужасно» [Т. XIII; 9, 16, 37, 50, 56]. В соответствии с логикой Ницше между «жизнью повседневной» и торжеством «дионисийской действительности» у Нины и Константина в финале комедии Чехов «все лично прожитое» персонажами окутывает «летаргическим элементом», окунает «в пропасть забвения». Нина признается: «Мне каждую ночь все снится, что вы смотрите на меня и не узнаете» — и получает ответное признание: «С тех пор, как я потерял вас и как начал печататься, жизнь для меня невыносима, — я страдаю... Молодость мою вдруг как оторвало, и мне кажется, что я зову вас, целую землю, по которой вы ходили; куда бы я ни смотрел, всюду мне представляется ваше лицо» [Т. XIII; 56, 57]. Этот разговор происходит «вечером», в «полумраке», о чем гласит ремарка к четвертому действию, и представление пьесы Треплева в начале комедии осуществилось лишь когда «зашло солнце» и «взошла луна» [Т. XIII; 5, 7, 45]. Кроме того, в финале перед приходом Нины герой вспоминает «описание лунного вечера» у Тригорина, сравнивает его со своим и остается «мучительно» недоволен, потому что луна для него естество, а не знак

[Т. XIII; 55]. Аполлонист Тригорин же воспринимает луну знаково, переносно. Она для него «насильственное представление», не привязанное физически только к ночи, а свободно вписанное в условный оборот «день и ночь»: «Бывают насильственные представления, когда человек день и ночь думает, например, все о луне, и у меня есть своя такая луна: я должен писать, я должен писать, я должен...» [Т. XIII; 29]. Противопоставлены Чеховым как меты движения и антидвижения дионисического и аполлонического начал реплики двух актрис, связанные с лошадьми. Лошади для Аркадиной не готовы, заняты другим, лошади же Нины «стоят у калитки», о них дважды сказано «мои», подчеркнуто: «Лошади мои близко...» [Т. XIII; 24, 25, 58, 59].

История Нины — история души человека, прошедшего через искус аполлонизма, преодолевшего его благодаря дионисическому началу и ощущающего себя в качестве артиста — если следовать Ницше, человека будущего. Первая стадия ее жизни такова: «Жила я радостно, по-детски — проснешься утром и запоешь; любила вас, мечтала о славе, а теперь?» [Т. XIII; 57]. Отметим — радость, детство, утро. Потом Нина отдалась «солнцу» аполлонизма. Не случайно в финале второго действия Заречная подходит к рампе с акцентированной репликой «Сон!» [Т. XIII; 32]. Так фиксируется автором новая стадия жизни героини. Но Тригорин, как скажет Заречная, «не верил в театр». Она же играла и обрела дионисический «восторг», «опьянение»: «Я говорю о сцене. Теперь я уж не так... Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасною» [Т. XIII; 58]. «Опьянению» Заречной, «театру», который достроят в финале «Чайки» Нина и Константин, Чехов противопоставит бытовое опьянение Тригорина и Аркадиной: «Красное вино и пиво для Бориса Алексеевича ставьте сюда, на стол. Мы будем играть и пить». В духе аполлонизма Дорн поддакнет им: «Не беспокойтесь» [Т. XIII; 60]. Не случайно и то, что Нина пришла посмотреть, «цел ли наш театр», только «поздно вечером» — как подлинно дионисическая актриса. Не случайно не-солнечный Треплев будет говорить в последней сцене, что ему «холодно, как в подземелье» [Т. XIII; 57]. Именно потому, что Константин примет, дотягиваясь до Нины, «оценку жизни, чисто артистическую, антихристианскую» [2; 54], он сможет спокойно завершить свой путь самоубийством.

Спокойствие этого акта знаково. Треплев дионисиец, а дионисийство имеет антихристианскую направленность, и, значит, самоубийство в логике его не греховно, не предосудительно, а эмблематично. Оно — отказ от пути славы, признания, печатания, поэтому столь методичен Треплев перед смертью в уничтожении своих рукописей. Однако, зная аполлоническую тягу матери к покою, любя мать, Константин перед смертью выкажет подлинную заботу о ней и принципиальное миролюбие по отношению к аполлонизму. Треплев как бы удержит аполлонизм в себе, как и Нина, любящая Тригорина «даже сильнее, чем прежде»: «Нехорошо, если кто-нибудь встретит ее в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму» [Т. XIII; 59]. Здесь же Дорн произнесет реплику, возвращающую читателя к сравнению аполлонизма и дионисийства в знаках лошадиного бега («Скачка с препятствиями») и иронически стягивающую противоположности.

Но Нина не просто проходит сквозь горнило, череду чужих воздействий (Тригорин, Треплев). У нее изначально есть свой образ театра: «В вашей пьесе трудно играть. В ней нет живых лиц»; «В вашей пьесе мало действия, одна только читка. И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь...» [Т. XIII; 10, 11]. Эти три составляющие ее театра — живость лиц, очевидность действия, любовь — будут определяющими при последней встрече Нины и Константина. Чехов демонстрирует здесь новый театр, он построен по «законам» Заречной, а не Треплева, по законам свободной «артистической метафизики». Константин в высшей степени ярко проявит в финале свою любовь — и в форме экспромтных монологов (сравните «читка»), и в форме неотменяемого действия (самоубийство), то есть предстанет максимально



«живым лицом» в театре Заречной, к тому же осознавая недостаточность собственного дионисийства: «А я все еще ношусь в хаосе грез и образов» [Т. XIII; 59].

Проективность фигуры Треплева на Гамлета отнюдь не противоречит дионисийству героя. Ницше писал: «Не рефлексия, нет! — истинное познание, взор, проникший ужасающую истину, получает здесь перевес над каждым побуждающим к действию мотивом как у Гамлета, так и у дионисийского человека» [2; 83]. И еще один развернутый пассаж: «В этом смысле дионисийский человек представляет сходство с Гамлетом: и тому и другому довелось однажды действительно узреть сущность вещей, им представляется смешным и позорным обращенное к ним предложение направлять на истинный путь этот мир, «соскочивший с петель». Познание убивает действие, для действия необходимо покрывало иллюзии — вот наука Гамлета, не та дешевая мудрость Ганса — мечтателя» [2; 82]. Только зная работу Ницше, можно раскодировать логику поведения Треплева в четвертом действии «Чайки».

В «Рождении трагедии» есть и образ колдовского озера как символа жизни: «дабы в стараниях предписать каждой отдельной волне ее путь и пределы не замерло движение всего озера, — прилив дионисизма снова разрушал все эти маленькие круги, в которые односторонне аполлоническая «воля» стремилась замкнуть эллинский мир» [2; 93]. Здесь же у Ницше обозначен образ души в качестве птицы: «Это стремление в Бесконечное, это взмах крыльев тоскующей души, рядом с высшей радостью отчетливо воспринятой действительности, напоминают нам, что мы в обоих состояниях дионисический феномен... » [2; 154]. Ницшевский концепт естественно сопряжен с соловьевским текстом о чайке и троих в челне [9].

Образ челна посреди моря жизни дважды встречается в «Рождении трагедии». Первый раз — в цитате из Шопенгауэра: «Как среди бушующего моря, с ревом вздымающего и опускающего в безбрежном своем просторе горы валов, сидит на челне пловец, доверяясь слабой ладье, так среди мира мук спокойно пребывает отдельный человек, с доверием опираясь на *principium individuationis*» [2; 61]. Второй раз — при адаптации шопенгауэровского образа к своему тексту о «мире мук, дабы под давлением его каждая отдельная личность спокойно держалась бы среди моря на своем шатком челне» [2; 69-70].

В «Рождении трагедии» Ницше говорит о Заратустре. Существенно, что герой не просто «танцор», а «легкий, машущий крыльями, готовый лететь, манящий всех птиц» [2; 56]. Вот откуда связь между чайкой как птицей и артистом, выстроившая судьбу Нины Заречной. Ницше подчеркивает, что «артистическая метафизика» «скорее поверит в «ничто», скорее признает дьявола, чем «настоящее», что она оборачивается «героическим стремлением к чудовищному», ставит вопрос об «истребителях драконов», устремляется «выше, все выше!» [2; 55-56]. С точки зрения бытовой, трехмерной логика самоубийцы Треплева абсурдна. Она дьявольская, герой уходит в «ничто» от «настоящего». Только «артистическая метафизика», понимание жизни как эстетического акта способны объяснить путь автора монолога о Мировой Душе, отдавшегося музыке «в двойном ее качестве охмеляющего и вместе с тем отуманивающего наркотика» [2; 55]. Приход Нины поддержал в нем «безумие» дионисического художника.

Аполлоническое и дионисическое начала, по Ницше, взаимодополнительны и одновременно оппозиционны. В «Чайке» оппозиционность отношений сюжетно фиксируется резкостью Треплева (попыткой самоубийства, идеей вызова Тригорина на дуэль). Вместе с тем, персонажи вполне лояльны друг к другу. Треплев говорит о сопернике: «Человек умный, простой, немножко, знаешь, меланхоличный. Очень порядочный» [Т. XIII; 9]. Тригорин агрессивность Константина именуется аккуратно «крайней бестактностью» и не совсем понимает ее — «ведь всем хватит места, и новым и старым, — зачем толкаться?» [Т. XIII; 33-34]. Кроме того, столкновение «драматургов» призвано смягчить Аркадина (причем не только сюжетно — она увозит Тригорина). Не случайно Чехов избирает для героини такую фамилию, в кото-

рой содержатся значения «связь» и «дистанцирование»: арка — это перекинутая через промежек дуга, перемычка, свод стеною; аркада — целый ряд, порядок перемычек, сводок, иногда со столпами; переходы под сводами; сводчатые переходы. Чехов явно ориентируется на толкования, данные в словаре Даля. Есть еще одно значение: аркад — аркадские яблоки, порода некрупных, но сочных и сладких яблок [4; т. I, 22]. Очевидно, и эта семантика учтена комедиографом — она мотивирует притягательность героини для Тригорина, для зрителей ее театра, для окружающих. Она же создает у читателя попутные ассоциативные ходы. Первый — к райскому яблоку, которым соблазнились Адам и Ева. Второй — к Аркадии, греческой культуре и образу счастливой страны, стоящему за этим словом, а значит, к первоистокам европейской цивилизации.

Отсылка к античному наследию не единственная. Тригорин в разговоре с Ниной поминает Агамемнона, однако не хочет выступать в его роли («Агамемнон я, что ли?» [Т. XIII; 31]. Дело в том, что личная ссора Агамемнона и Ахилла, начавшаяся с «пустяка» (из-за красивой пленницы), оборачивается войной народов, подстрекаемых Олимпийцами, живо вмешивающимися в земные события [5; 275-279]. Проекцией Тригорина на Агамемнона Чехов закрепляет треугольник Заречная — Треплев — Тригорин в мифологическом пространстве. Он показывает, что за героями могут стоять могущественные (божественные) силы, но личностное сознание, опыт культуры аполлонического художника должны подсказать ему необходимость уклониться от столкновения с противоположной стороной, уйти от возможного и в конечном счете катастрофического развития современной истории. Тригорин помнит печальный опыт Агамемнона, как бы отдает себе отчет в параллели Треплев — Ахилл. Он уклоняется от дуэли, хотя дуэль более в правилах его типа культуры, чем типа культуры соперника.

На то, что Тригорин связан с высшими силами, Чехов намекает и казалось бы невинно бытовым увлечением героя рыбной ловлей. Любовник Аркадиной «целый день ловит рыбу и радуется, что поймал двух головлей»; уезжая от озера, забирает удочки в город, уверен: «они мне еще понадобятся» [Т. XIII; 26-27, 35]. Это важно, потому что первые апостолы Христа были именно рыбаками. Аполлоническое начало, носителем которого является в комедии Тригорин, в качестве христианского противопоставлено дионисическому. Увлечение героя рыбной ловлей проецируется не только на контексты Евангелия и «Рождение трагедии». В словаре Даля чайка обозначена как рыболов [4; т. IV, 581]. Тригорин через увлечение рыбной ловлей увязывается автором с названием пьесы, ее центральным символом. Даль в статье о чайке приводит русские поговорки «Прилетела бы чайка, а весна будет. Чай примечай, куда чайки летят» и дает им толкование: «Вестницы весны и хода рыбы» [4; т. IV, 581]. Через Даля Чеховым задается ассоциативная параллель: Христос направляет ход рыбы в сети своих будущих семи учеников (от Иоанна, Гл. 21), чайка указывает душе человеческой на источник веры, на вектор духовного движения, на неизбежность обновления (приход весны). Приход весны является звеном комедийного алгоритма умирания — возрождения. В этой логике чайка может рассматриваться как иноформа жанра комедии, как указание на неистребимость и динамичность жизни. Таково богатство семантики названия чеховской пьесы.

Приход Нины, подписывавшейся в посланиях Треплеву «Чайка», помог Константину в финале бесповоротно утвердить силу дионисийства (через самоубийство и отказ от карьеры писателя в мире аполлонизма). Нина в финале обретает статус артиста — человека будущего, чувствует «себя прекрасной». Первотолчок, перводвижение к сцене героиня сделала благодаря Треплеву. Потому его театр для Заречной — «наш театр», и этот театр «цел». Нина и Константин обручены духовно. Переход женщины через реку означал брак. А. А. Потенция в статье, увидевшей свет в 1868 году и называвшейся «Переправа через воду как представление брака», писал: «По арийскому верованию, довольно явственные следы коего сохранились и у сла-

вян, конечная причина людского брака и рождения есть брак и рождение небесных существ, так как земная невеста есть воплощение небесной, земной жених — воплощение божественного жениха, зачатие и рождение есть земное повторение небесного события. Позднее уже отрицается тождество небесного брака с земным, и первый становится только освящающим первообразом последнего. Кажется и у славян было верование в большую божественность невесты и вообще девицы, чем мужчины, но по древнему представлению, они в этом отношении равны. Жених и невеста оставляют свои небесные жилища, чтобы воплотиться на земле. Путь на землю лежит им по небу, но небо есть море или река с перекинутым через нее мостом или без него, поэтому жених и невеста бредут или переезжают через реку, переходят через мост. Таков, если не ошибаюсь, первоначальный образ, с некоторыми изменениями доживший до нашего времени в приводимых ниже песнях и поверьях» [6; 553]. Существенно, что подлинным женихом Нины является Треплев, а не Тригорин. Духовный брак Нины и Константина опирается на народные представления о природе. Персонажи соединяются через небо — «есть довольно ясные славянские свидетельства о представлении небесного пути и вообще неба мостом» [6; 558]. В ряду этих представлений находится и «сближение горы и горя», как показывает А. А. Потеня в работе «О некоторых символах в славянской народной поэзии» [6; 377-378]. Поэтому встреча с Тригоринным может восприниматься только как часть, отрезок того пути, который предстоит пройти Нине, чтобы обрести подлинную свободу, то есть стать собой. Такова еще одна составляющая счастливого финала чеховской комедии [7; 8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974-1983. В тексте указываются том и страница.
2. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм / Перевод Г. А. Рачинского // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 47-157.
3. Себина Е. Чехов и Ницше. Проблемы сопоставления на материале повести А. П. Чехова «Черный монах» // Чехов и Германия. М., 1996. С. 126-136.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1955.
5. Тахо-Годи А. А. Греческая мифология. М., 1989.
6. Потеня А. А. Слово и миф. М., 1989.
7. Комаров С. А. Чеховская формула «вопреки всем правилам» (источники, смысл, контекст) // Дергачевские чтения — 98. Екатеринбург, 1998. С. 148-150.
8. Комаров С. А. «Чайка» А. П. Чехова как комедия // Синтез искусств: философия, литература Т. 1. Ч. 2. Тюмень, 1992. С. 55-63.
9. Соловьевскому слою в комедии «Чайка» посвящена наша специальная работа (в печати).
10. Мурьянов М. Ф. К символике чеховской «Чайки» // Die Welt der Slaven. 1974-1975. С. 105—124.
11. Толстая Елена. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х годов. М., 1994.

*Елена Викторовна КУПЧИК —
доцент кафедры русского языка
филологического факультета ТГУ,
кандидат филологических наук*

УДК 821. 811. 161. 1-24 +821. 161. 1. 09.

МЕЖДОМЕТИЕ В ЛИРИКЕ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

АННОТАЦИЯ. В статье на материале двух сборников стихов Булата Окуджавы рассматривается функционирование значимых для творческой индивидуаль-