Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Саратовский государственный технический университет
имени Гагарина Ю. А.»

М. А. ШЕЛЕНОК

ДРАМАТУРГИЯ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА
и водевильная тенденция в отечественной комедиографии 1920-х – 1930-х годов

Монография

САРАТОВ
2019

УДК 821.161.1.09-22+929[Ильф+Петров]
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Ш 42

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор РГГУ *М. П. Одесский*
доктор филологических наук, профессор СПбГУ *И. Н. Сухих*

Ш 42 **Шеленок М. А.** Драматургия И. Ильфа и Е. Петрова и водевильная тенденция в отечественной комедиографии 1920-х – 1930-х годов: монография. Саратов: Изд-во «Саратовский источник», 2019. – 264 с.

Научный редактор:
кандидат филологических наук, доцент СГУ имени Н. Г. Чернышевского *Т. И. Дронова*

ISBN 978-5-91879-890-4

Данная книга является первым монографическим исследованием драматургических опытов И. Ильфа и Е. Петрова. В работе осмысляются причины обращения соавторов на рубеже 1920-х – 1930-х годов к новому для них литературному роду, раскрывается характер связи прозы и драматургии в их творчестве, выявляется жанрово-стилевое своеобразие пьес – варианты синтеза юмористического и сатирического способов осмысления реальности, специфика созданной ими модификации неклассического водевиля. Особое внимание в монографии уделяется исследованию игровых стратегий драматургов на сюжетном («театр в театре» и др.) и стилевом уровнях (приемам языковой и литературный игры). Систематический анализ всех пьес И. Ильфа и Е. Петрова в контексте тематических и жанрово-стилевых исканий В. Шкваркина, Н. Эрдмана, Е. Шварца, М. Булгакова, В. Катаева, М. Зощенко, В. Маяковского, Ю. Олеши, А. Козачинского и др. позволяет не только восполнить пробел в изучении наследия знаменитых соавторов, но и раскрыть водевильную тенденцию в комедиографии 1920-х – 1930-х годов, обнаружить новые возможности традиционного жанра, востребованные в советскую эпоху.

Адресуется филологам, искусствоведам, культурологам и всем, кто интересуется историей литературы и театра.

УДК 821.161.1.09-22+929[Ильф+Петров]
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-91879-890-4

В оформлении обложки использована иллюстрация Кукрыниксов
к роману И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой телёнок»

© М.А. Шеленок

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ **6**
ГЛАВА 1. Модификации водевильного жанра в творчестве ведущих драматургов эпохи 33
1.1. Продолжение классической традиции: водевиль В. Шкваркина «Лира напрокат» 35
1.2. Обновление традиционного жанра: водевиль Н. Эрдмана «Гибель Европы на Страстной площади *с танцами и пением*» и пьеса «Квалификация» 53
1.3. Новаторские формы водевиля в комедиографии 1920-х – 1930-х годов 72
1.3.1. Сказочно-фантастический водевиль Е. Шварца «Приключения Гогенштауфена» 72
1.3.2. Фантастический водевиль М. Булгакова «Иван Васильевич» 84
ГЛАВА 2. Водевили И. Ильфа и Е. Петрова: проблематика и поэтика **100**
2.1. От прозы – к драматургии: эстетические и внеэстетические причины обращения соавторов к сценическим жанрам 100
2.2. Объекты сатиры и формы выражения авторской позиции 108
2.2.1. «Подхалимка»: сатирический модус персонажей, травестийное преломление темы «документа» 109
2.2.2. «Вице-король»: «бывшие люди» и проблема псевдоинтеллигенции в произведениях И. Ильфа и Е. Петрова, Н. Эрдмана, В. Катаева 118
2.2.3. «Сильное чувство»: «советские мещане» на рандеву с эпохой 128
2.2.3.1. «Квартирный вопрос» и проблема привилегий в пьесах «Светлое чувство» и «Нервные люди» 130
2.2.3.2. Образы псевдоцелителей в водевилях «Сильное чувство» И. Ильфа и Е. Петрова и «Могучее средство» А. Козачинского 134
2.2.4 «Богатая невеста»: сатирические функции плутовских персонажей в произведении на «производственную» тему 142
2.3. Водевильный характер развития действия 151

2.3.1. Семейный конфликт и его разрешение в пьесе «Подхалимка» 151
2.3.2. Мнимое сумасшествие как двигатель водевильного действия в пьесе «Вице-король» 156
2.3.3. «Мещанская свадьба» в пьесе «Сильное чувство» через призму водевильных перипетий 159
2.3.3.1. Трансформация традиционного «свадебного» сюжета в «Сильном чувстве» И. Ильфа и Е. Петрова и «Свадьбе» М. Зощенко 159
2.3.3.2. Мотивы любви и ревности в пьесе «Сильное чувство» И. Ильфа и Е. Петрова, драматургии В. Катаева и Ю. Олеши 162
2.3.4. Водевильно-карнавальное изображение положительных героев эпохи в пьесе «Богатая невеста» 167
2.4. Функции водевильных куплетов и танцевальных номеров 179
ГЛАВА 3. Игра как стилеобразующий фактор в драматургии И. Ильфа и Е. Петрова 187
3.1. Языковая игра: приемы и функции 188
3.1.1. Теоретический аспект проблемы 188
3.1.2. Жанровый потенциал языковой игры в драматургии соавторов 192
3.2. Литературная игра как доминанта стиля И. Ильфа, Е. Петрова, В. Катаева 201
3.3. Интертекстуальные связи водевиля И. Ильфа и Е. Петрова «Сильное чувство» со «Свадьбой» А. Чехова 206
ГЛАВА 4. Жанровая динамика в произведениях соавторов о заграница: от водевиля к сатирической комедии 218
4.1. «Сценарий звукового кинофильма»: водевильная природа текста 219
4.2. Функции водевильной поэтики в сатирической комедии Е. Петрова «Остров мира» 226
ЗАКЛЮЧЕНИЕ **238**
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ **246**

Посвящаю тебе, моя любовь.
Е. В. Голиковой.

ВВЕДЕНИЕ

Одним из перспективных направлений современного отечественного литературоведения является изучение малоизвестных драматургических текстов 1920-х – 1930-х годов. В работах, посвященных комедиографии данного периода, звучит мысль о необходимости исследования проблематики и поэтики не только образцов высокой комедии, но и забытых пьес легкого жанра – водевиля, занимавшего большое место в театральной жизни и в творчестве драматургов этого времени. Однако, как правило, в работах конца XX – начала XXI века речь идет об отдельных авторах или пьесах, в то время как назрела потребность осмыслить возрождение жанра водевиля в драматургии советской эпохи как идейно-художественную тенденцию, обусловленную эстетическими и внеэстетическими причинами. Водевиль, находящийся в эпоху Серебряного века на периферии идейно-художественных исканий, в 1920-е – 1930-е годы перемещается в центр литературной жизни. О наличии водевильной тенденции в комедиографии изучаемого периода свидетельствует не только массовый характер обращений популярных и малоизвестных авторов к легкому жанру, но и обновление традиции классического водевиля ведущими художниками – Н. Эрдманом, Е. Шварцем, М. Булгаковым, В. Катаевым, М. Зощенко, В. Шкваркиным и др.

Среди ярких образцов водевиля советского времени – пьесы И. Ильфа и Е. Петрова. Поворот от прозы к драматургии происходит в их творчестве на рубеже 1920-х – 1930-х годов. На протяжении первой половины 1930-х годов соавторы создают либретто «Путешествие в неведомую страну» (1930) и пять совместных пьес: «Подхалимка» (1930, в соавторстве с М. Вольпиным), «Вице-король» (1931), «Сильное чувство» (1933), «Нервные люди» (1934), «Богатая невеста» (1935, в соавторстве с

В. Катаевым). После смерти И. Ильфа Е. Петров пишет пьесу «Остров мира» (1939–1940).

В отличие от романов, являющихся объектами пристального внимания литературоведов, пьесы И. Ильфа и Е. Петрова до сих пор находятся за пределами исследовательского интереса как специалистов по творчеству писателей, так и историков советской драматургии и театра. На наш взгляд, одной из причин недостаточного внимания к драматургическим опытам Ильфа и Петрова отечественных театроведов является цензурный запрет на постановку большинства из них. При жизни соавторов сцену увидели только две пьесы – «Подхалимка» и «Сильное чувство». Эта ситуация сказалась и на издательской практике: в пятитомном собрании сочинений И. Ильфа и Е. Петрова, вышедшем в 1961 году, опубликованы лишь пьесы «Сильное чувство»[1] и «Остров мира»[2]. «Подхалимка» появилась в печати в 1968 году в журнале «Радуга»[3]; «Нервные люди» и «Богатая невеста» – в 1989 году в сборнике «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии»[4]; «Вице-король» – в декабрьском номере «Литературной газеты» за 1963 год[5].

В 2000-е – 2010-е годы были предприняты две попытки «полного» собрания совместных пьес Ильфа и Петрова. В 2005 году А. Ильф выпустила сборник «1001 день, или Новая

---

[1] Ильф И., Петров Е. Сильное чувство // Ильф И., Петров Е. Собр. соч. В 5 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 3. С. 417-437.

[2] Петров Е. Остров мира // Ильф И., Петров Е. Собр. соч. В 5 т. М.: Гос. изд-во худож. лит, 1961. Т. 5. С. 525-597. После публикации в пятитомнике пьеса не переиздавалась.

[3] Ильф И., Петров Е., Вольпин М. Подхалимка // Радуга. Киев, 1968. № 1. С. 171-184.

[4] Ильф И., Петров Е. Нервные люди // Ильф И., Петров Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии. М. : Книжная палата, 1989. С. 281-283.; Ильф И., Петров Е., Катаев В. Богатая невеста // Ильф И., Петров Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии. М. : Книжная палата, 1989. С. 283-315.

[5] Ильф И., Петров Е. Вице-король // Литературная газета. 1963. № 149. С. 2-4.

Шахерезада. Повести. Водевили. Киносценарии»[6], куда вошли «Подхалимка», «Вице-король», «Сильное чувство» и «Нервные люди», однако за пределами книги осталась «Богатая невеста». К сожалению, в издании отсутствует научно-справочный аппарат, а краткое предисловие не дает представления о проблематике и жанрово-стилевом своеобразии драматургических опытов соавторов. В 2014 году издательство «ИФФ ФИНАНС» совместно с ООО «Книга по Требованию» выпустили однотомное собрание пьес и киносценариев[7], куда вошли все тексты, за исключением «Подхалимки». Очевидным минусом книги стало наличие опечаток в текстах произведений и фактических ошибок в чрезмерно кратких комментариях. Таким образом, авторитетного издания, в котором под одной обложкой были бы собраны и подробно прокомментированы все пьесы, не существует до сих пор[8].

Безусловно, отсутствие научного издания драматургических текстов Ильфа и Петрова затрудняет работу специалистов по творчеству писателей. Думается, что еще одной причиной невнимания литературоведов к драматургии известных прозаиков является априорное представление о вторичности пьес соавторов, как по отношению к их собственному романному наследию, так и по сравнению с комедиями таких художников, как Н. Эрдман, М. Булгаков, В. Маяковский и др. В немалой степени подобное

---

[6] Ильф И., Петров Е. 1001 день, или Новая Шахерезада: Повести. Водевили. Киносценарии. М. : Эксмо, 2005. 400 с.

[7] Ильф И., Петров Е. Сильное чувство: Пьесы и киносценарии. М. : ИФФ ФИНАНС, 2014. 344 с.

[8] По этой причине цитирование пьес И. Ильфа и Е. Петрова в исследовании ведется не по «полным» собраниям пьес соавторов, вышедшим в последнее десятилетие, а по источникам, обладающим большим научным потенциалом. «Сильное чувство» и «Остров мира» мы цитируем по пятитомному собранию сочинений 1961 г.; «Подхалимку» – по журнальной публикации 1968 г., подготовленной Л. Яновской; «Нервных людей» и «Богатую невесту» – по составленному и прокомментированному М. Долинским сборнику 1989 г. «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии»; «Вице-короля» – по изданию 2008 г. «1001 день, или Новая Шахерезада: Повесть. Рассказы. Новеллы». Цитаты из прозаических произведений и избранных киносценариев приводятся по уже названным пятитомнику и сборнику «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска».

восприятие драматургии И. Ильфа и Е. Петрова обусловлено доминированием в их пьесах художественных принципов и приемов водевильного жанра, традиционно оцениваемого в отечественной критике (и дореволюционной, и советской, и нередко постсоветской) как явление массовой культуры.

После выхода в свет «Двенадцати стульев» (1928, 1929) и «Золотого телёнка» (1931) романное творчество И. Ильфа и Е. Петрова неоднократно становилось объектом критических оценок и литературоведческого анализа. Большинство исследований и XX и XXI столетия посвящено характеристике идейно-эстетического своеобразия их романного мышления.

Опыт изучения прозы соавторов имеет для нас методологическое и методическое значение, поскольку в работах предшественников раскрываются неповторимые черты художественного мира Ильфа и Петрова, позволяющие понять как причины обращения писателей к жанру водевиля, так и стилевые особенности их пьес. В центре нашего внимания – суждения исследователей о специфике смеха в прозе И. Ильфа и Е. Петрова. Органический сплав сатиры и юмора в романах писателей предопределил, на наш взгляд, жанрово-стилевое своеобразие их драматургических опытов.

Оценка творчества И. Ильфа и Е. Петрова и подходы к изучению их произведений менялись на протяжении восьмидесяти с лишним лет. Практически все, кто обращался к текстам соавторов, отмечали их умение писать смешно, однако репутация «смешных» писателей не всегда имела положительные коннотации в публикациях критиков и литературоведов.

Уже в первых рецензиях на романы о «великом комбинаторе» было высказано осуждение их создателей за «зубоскальство», перемешанное с анекдотом. В 1928 году Г. Блок выносит свой вердикт о «Двенадцати стульях»: «Социальная ценность романа

незначительна, художественное качество невелико»[9]. После выхода в свет «Золотого телёнка» А. Зорич подтверждает сложившуюся в критике репутацию Ильфа и Петрова, пишущих «исключительно во имя смеха»: «Это книжечка для досуга <…> Она будет быстро прочитана и столь же быстро забыта <…>»[10].

В 1930-е годы в статьях А. Луначарского[11], А. Селивановского[12], А. Зорича[13], К. Зелинского[14] романы «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок» рассматриваются как идеологически незаостренные произведения, в которых господствует «смех ни над чем»: «Ильф и Петров <…> позволили себе зубоскальствовать, не жаля, не бичуя, а просто хохоча во все горло над этим болотом, по которому революция шагает в семимильных ботфортах»[15]. Недостаточная определенность идеологической позиции соавторов неоднократно ставилась им в вину. Однако в 1940-е годы, в послевоенное пятилетие, в условиях нового витка политического давления на искусство, смех Ильфа и Петрова воспринимается уже не как легковесный, а как кощунственный. В 1948 году о прозе соавторов говорится, что она содержит «крупные идейные ошибки. Описывая жизнь советского общества <…>, авторы не увидели в ней ничего положительного, представили ее в самых мрачных красках. Советские люди выведены <…> ограниченными, смешными и тупыми обывателями, среди которых безнаказанно орудуют аферисты и проходимцы»[16]. Так в негативном отзыве было признано наличие в текстах

---

[9] Блок Г. [Рецензия] // Книга и профсоюзы. 1928. № 9. С. 52.
[10] Зорич А. Холостой залп. Заметки читателя // Прожектор. 1933. № 7-8. С. 23-24.
[11] Луначарский А. Ильф и Петров // 30 дней. 1931. № 8. С. 62-66. Далее цитируется по: Луначарский А. Ильф и Петров // Петров Е. Мой друг Ильф. М.: Текст, 2001. С. 243-255.
[12] Селивановский А. Смех Ильфа и Петрова // Литературная газета. 1932. № 38. С. 6-8.
[13] Зорич А. Холостой залп. Заметки читателя.
[14] Зелинский К. Фиолетовый смех // Литературная газета. 1933. № 18-19. С. 3.
[15] Луначарский А. Ильф и Петров. С. 250.
[16] Из Проекта постановления Секретариата ЦК ВКП(б) «О грубой ошибке издательства “Советский писатель” от 14 декабря 1948 г» // Антология Сатиры и Юмора России XX века. Илья Ильф и Евгений Петров. В 2 т. М. : Эксмо, 2007. Т. 2. С. 949.

Ильфа и Петрова сатирического пафоса, направленного в адрес советского общества.

В 1960-е годы, являющиеся временем расцвета ильфопетрововедения, выявляется эстетическая природа смеха в творчестве соавторов. Именно в этот период начинают активно издаваться их произведения (как обнародованные при жизни, так и ранее не публиковавшиеся), появляются признанные ныне основополагающими монографии А. Вулиса, Б. Галанова, Л. Яновской[17], авторы которых не только обращаются к романам и фельетонам, но и стремятся осмыслить творческий путь писателей, привлекая, наряду с прозаическими текстами, некоторые пьесы и киносценарии. В исследованиях периода «оттепели» особое внимание уделяется взаимосвязи проблематики и поэтики. Оценивая достижения соавторов как художников слова, соединяющих в своих текстах приемы сатиры и юмора, литературоведы выходят к проблеме авторской позиции, как правило, стремясь вписать их наследие в рамки советской литературы.

В 1970-е – 1980-е и, в особенности, в переломные 1990-е годы в результате происходящей в обществе смены идеологических ориентиров и возвращения в литературу «потаенных» произведений Н. Эрдмана, М. Булгакова, А. Платонова, Д. Хармса и др., неоднократно возобновляется дискуссия по поводу идейно-художественной позиции соавторов. Так, О. Михайлов обвиняет И. Ильфа и Е. Петрова в «этическом релятивизме», свойственном, по его мнению, им как представителям «одесской школы», противопоставляя их наследие творчеству М. Булгакова[18].

---

[17] Вулис А. И. Ильф, Е. Петров. Очерк творчества. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1960. 376 с.; Галанов Б. Илья Ильф и Евгений Петров. Жизнь. Творчество. М. : Сов. писатель, 1961. 312 с.; он же: [Примечания к драматургическим произведениям] // Ильф И., Петров Е. Собр. соч. В 5 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 3. С. 537-540; Яновская Л. Почему вы пишете смешно? Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе. М. : Наука, 1969. 216 с.

[18] См.: Михайлов О. Верность. Родина и литература. М. : Современник, 1974. 253 с.

Если в сталинскую эпоху за соавторами закрепилась репутация писателей недостаточно идейных, то в конце 1980-х – 1990-е годы негативно стала оцениваться их принадлежность советской культуре. Как просоветских агитаторов, ополчившихся в угоду власти на интеллигенцию, аттестует Ильфа и Петрова Л. Сараскина[19]. Противоположную точку зрения на взаимоотношения соавторов с властью отстаивает Б. Сарнов, утверждающий, что «<…> авторы совершенно свободны. Ни малейшее давление <…> “социального заказа” <…> не ощущается. Они смеются над всем, что им кажется смешным. Мало того! <…> они смеются над тем, что действительно заслуживает осмеяния!»[20]

Наиболее взвешенный подход к изучению многожанрового творческого наследия Ильфа и Петрова в контексте идейно-художественных исканий современников был предложен Я. Лурье в опубликованной им под псевдонимом А. Курдюмов монографии «В краю непуганых идиотов»[21]. Ученый уделяет особое внимание социально-политической и нравственно-философской проблематике текстов соавторов, ставя их в один ряд с произведениями М. Булгакова, Ю. Олеши, Н. Эрдмана и др. По мнению исследователя, искусство И. Ильфа и Е. Петрова, создававшееся в подцензурной литературе, оказалось сильнее «социального заказа».

Среди современных отечественных работ важное место занимает труд Ю. Щеглова[22], в котором предложен убедительный взгляд на романы «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок» как

---

[19] Сараскина Л. Ф. Толстоевский против Ф. Достоевского // Октябрь. 1992. № 3. С. 187-197.

[20] Сарнов Б. Что же спрятано в «Двенадцати стульях»? // Октябрь. 1992. № 6. С. 178.

[21] Курдюмов А. В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове. Париж : La Press Libre, 1983. 296 с. В исследовании цитируется современное издание: Лурье Я. В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове. СПб. : Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2005. 236 с.

[22] Щеглов Ю. Романы И. Ильфа и Е. Петрова. Спутник читателя. Вена : Wiener Slawistischer Almanach ; Sonderband 26, 1990. Т. 1-2. В работе приводятся цитаты из: Щеглов Ю. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. 3-е изд., испр. и доп. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. 656 с.

на сложные многоплановые произведения, насыщенные интертекстуальными связями на всех уровнях текста. Богатейший комментарий Щеглова к романам и предпосланное ему введение намечают новые векторы в изучении творчества Ильфа и Петрова в нескольких аспектах (отражение современных бытовых реалий и культурных феноменов, система персонажей, сюжетная организация, пространственно-временная структура, авторская позиция). Говоря о компромиссной тактике писателей по отношению к официальной доктрине и практике социалистического строительства, ученый оценивает ее не с идеологической, а с эстетической точки зрения: «<…> необходимо признать и тот очевидный факт, что в своем насмешливом отношении к “священным коровам” советского тоталитаризма соавторы не выходят за определенные границы. Осторожность и умеренность требовались не просто в силу цензурных соображений, но и ради сохранения того хрупкого баланса между критикой социализма и его героизацией, который <…> специфичен для замысла романов (особенно второго). Смягчение рискованных моментов достигается в ДС/ЗТ рядом способов, к которым Ильф и Петров прибегают с немалым тактом, успешно *избегая фальши и не нарушая органичности своего художественного мира* (курсив наш. – М.Ш.)»[23].

В последние годы наблюдается ослабление интереса к творчеству Ильфа и Петрова. Единственной крупной работой 2010-х годов стала монография М. Одесского и Д. Фельдмана, рассматривающих дилогию об Остапе Бендере исключительно как отражение социально-политических процессов 1920-х – начала 1930-х годов[24]. В немногочисленных статьях современных литературоведов раскрываются отдельные аспекты идейно-эстетических исканий писателей, в том числе на материале фельетонов, повестей

[23] Там же. С. 11.
[24] Одесский М., Фельдман Д. Миры И.А. Ильфа и Е.П. Петрова: Очерки вербализованной повседневности. М. : Изд-во РГГУ, 2015. 293 с.

и сценариев[25]. При этом драматургия по-прежнему находится вне поля зрения исследователей.

Специальных работ, посвященных рассмотрению драматургических произведений соавторов, анализу их проблематики и поэтики, нами не было обнаружено. В монографиях А. Вулиса, Б. Галанова, Л. Яновской и Я. Лурье в назывном порядке упоминаются отдельные тексты («Сильное чувство», «Богатая невеста», «Остров мира»), предлагается краткий обзор центральных проблем, перечень объектов сатиры или пересказ сюжетных перипетий данных пьес.

Жанрово-стилевые особенности произведений, как правило, остаются за пределами внимания авторов монографий. А. Вулис и Я. Лурье фиксируют лишь жанровую номинацию «Сильного чувства», предложенную самими соавторами – водевиль. Отметим, что такой же подзаголовок Ильф и Петров дают наряду с «Сильным чувством» еще «Вице-королю». Таким образом, вопрос о жанрово-стилевом своеобразии пьес Ильфа и Петрова остается открытым, нуждаясь в специальном изучении.

Слабым местом современного ильфо-петрововедения является текстологический аспект изучения. Наибольшую значимость

---

[25] Гандлевский С. Странные сближения // Иностранная литература. 2004. № 10. С. 241-263; Supa W. Сатирическое наследие И. Ильфа и Е. Петрова вчера и сегодня // Studia Wscodnioslowianskie. 2012. Т. 12. S. 133-153; Сухих И. Шаги командора (1929, 1931. «Двенадцать стульев», «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова) // Звезда. 2013. № 3. С. 201-216; Поздняков К. Интертекстуальность повести И. Ильфа и Е. Петрова «Светлая личность» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. Т. 14. № 2(6). С. 1565-1570; он же: Литератор и «халтуртрегер»: проблема художественного высказывания в советской литературе 20-х – 30-х гг. XX века // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2014. № 2. Т. 16. С. 182-184; он же: Соцреализм в творчестве И. Ильфа и Е. Петрова (сценарии «Барак» и «Однажды летом») // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2014. № 2(4). Т. 16. С. 966-969; Назаров И. «Сумасшедшему все можно»: о специфике интерпретации темы безумия в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологи : сб. тр. по матер. LVII междунар. науч.-практ. конф. № 2(57). Новосибирск : СибАК, 2016. С. 59-63 и др.

с точки зрения издательской и сценической истории драматургии соавторов имеют для нас вступительная статья и комментарии М. Долинского в издании 1989 года[26]. Исследователь стремится воссоздать историю публикаций пьес Ильфа и Петрова и театральных постановок, а также объяснить запрет на их обнародование (приводит документы, отзывы критиков и цензоров Главреперткома), однако не предлагает анализа проблематики и поэтики произведений.

Специалисты по отечественной комедиографии первой половины XX века обращаются к анализу ведущих драматургических текстов таких писателей, как М. Булгаков, Н. Эрдман, В. Маяковский, М. Зощенко, Е. Шварц, как правило, оставляя за пределами исследования пьесы И. Ильфа и Е. Петрова. Даже в фундаментальном трехтомном коллективном труде ленинградских ученых «Очерки истории русской советской драматургии» содержится лишь упоминание о «Богатой невесте»: «<…> красочная и праздничная комедия Петрова, Катаева и Ильфа “Богатая невеста”»[27]. Исключением стала работа С. Васильевой о традициях А. Чехова в одноактной драматургии XX века, автор которой выявляет преемственные связи водевиля Ильфа и Петрова «Сильное чувство» и комедии Зощенко «Свадьба» со «Свадьбой» Чехова, то есть, рассматривает авторов как продолжателей чеховской традиции[28]. М. Котова в диссертации «Драматургия М.М. Зощенко в контексте литературного процесса 1930-х – 1940-х гг.»[29] солидаризируется с С. Васильевой, акцентируя вни-

---

[26] Долинский М. Будни сатиры // Ильф И., Петров Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии. М. : Книжная палата, 1989. С. 7-31; он же: Комментарий и дополнения // Ильф И., Петров Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии. М. : Книжная палата, 1989. С. 430-491.

[27] Очерки истории русской советской драматургии. Л. ; М. : Искусство, 1966. Т. 2. С. 19.

[28] Васильева С. Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века (поэтика сюжета) : автореф. дис. … канд. филол. наук. Волгоград, 2002. 26 с.

[29] См.: Котова М. Драматургия М.М. Зощенко в контексте литературного процесса 1930-х – 1940-х гг. : дис. … канд. филол. наук. М., 2005. С. 97-99.

мание на пьесе Зощенко. На наш взгляд, вопрос о характере связи водевиля И. Ильфа и Е. Петрова с чеховской «Свадьбой» нуждается в дополнительном исследовании.

Одним из ведущих направлений в изучении отечественной комедиографии 1920-х – 1930-х годов является осмысление ее жанровых разновидностей. А. Богуславский и В. Диев в монографии, посвященной советской драматургии[30], обращают внимание на разнообразие комедийных форм в литературе 1920-х годов, выявляя два крупных полюса: собственно сатирическую комедию (произведения В. Маяковского, Н. Эрдмана и др.) и водевиль (на примере пьес А. Толстого, В. Шкваркина и В. Катаева). По мнению исследователей, водевильная драматургия не имела сатирического наполнения.

В трехтомном коллективном труде «Очерки истории русской советской литературы» сатирическая комедия и водевиль 1920-х – 1930-х годов противопоставляются как жанры, обладающие разным пафосом. Преимущества сатирического пересоздания реальности видятся в остроте разоблачения общественных недостатков: «Как правило, комедии той поры высмеивали нэпманские нравы, жульнические авантюры новобуржуазных дельцов, неурядицы в личных отношениях, связанные с пресловутой проповедью «свободной любви», когда борьба с моралью старого мира подменялась отрицанием всякой морали. <…> высмеивали быт <…>, всевозможных моральных уродцев из бывших людей <…> и перерожденцев. В этом и заключалась их сильная сторона»[31]. В водевилях 1920-х годов «нэпманы, воры и алиментщики являются отрицательными персонажами, они показаны комично, но без сатирического разоблачения – как попадающие в нелепые

[30] Богуславский А., Диев В. Русская советская драматургия: основные проблемы развития. 1917–1935. М. : Изд-во АН СССР, 1963. 376 с.

[31] Очерки истории русской советской драматургии. Л. ; М. : Искусство, 1963. Т. 1. С. 182-183.

ситуации герои анекдотов, – за что водевиль был подвержен нападкам: авторов упрекали в “наивности” и “беззубости”»[32].

Как малые формы сатирической комедии предлагает рассматривать пьесы М. Зощенко, имеющие авторскую номинацию «водевиль», В. Фролов, подчеркивая, что в тридцатые годы были особенно востребованы именно малые формы[33]. Таким образом, жанр водевиля, действительно тяготеющий к малым формам, отграничивается от собственно комедии по формальному признаку – с точки зрения объема.

Н. Киселев считает, что «комедия – это наиболее мобильный драматический жанр, она всегда остро современна, тесно связана с какими-то явлениями сегодняшней действительности»[34]. Исследователь не разграничивает сатирическую комедию и водевиль, но отмечает тяготение ряда комедиографов к «пустой развлекательности»: «Процесс становления жанра советской сатирической комедии был чрезвычайно сложным и противоречивым. Острая классовая борьба, происходившая в стране, отражалась и в искусстве. Наряду с высокоидейными произведениями появлялись и такие сатирические комедии, в которых обнаруживались тенденции к пустой развлекательности»[35]. Ученый отмечает, что в 1930-е годы шло «широкое распространение слащавых, развлекательных пьес»[36], вытеснивших сатирическую комедию.

В современных работах меняются критерии оценки драматургических произведений советской эпохи: признается важное художественное значение не только высокой комедии, но и легких комедийных форм.

---

[32] Очерки истории русской советской драматургии. Л. ; М. : Искусство, 1966. Т. 2. С. 179.

[33] Фролов В. Муза пламенной сатиры. Очерки советской комедиографии (1918–1986). М. : Сов. писатель, 1988. С. 186-198.

[34] Киселев Н. Основные проблемы изучения жанра советской комедии // Идейность и мастерство писателя. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1967. С. 33.

[35] Там же. С. 34.

[36] Там же. С. 39.

В монографии Н. Гуськова «От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов»[37] динамика развития советской культуры раскрывается через призму двух важнейших процессов, протекавших в искусстве России пореволюционной эпохи: карнавального и нормативного. Для нас особое значение имеет обращение автора к малоизвестным текстам В. Масса, В. Шкваркина, Н. Эрдмана и др. создателей водевильного жанра. Однако Н. Гуськов не стремится к развернутому анализу произведений и выявлению жанровых разновидностей, доминирующих в комедиографии рассматриваемого периода, сосредоточив свое внимание на общекомедийных тенденциях в литературе 1920-х годов. Особый интерес для нас представляет рассмотрение карнавальной доминанты в ранней советской комедиографии, проявляющейся на уровне хронотопа, мотивов, персонажей, композиционных и стилевых приемов. Однако в исследовании, опирающемся в своих выводах на многочисленные тексты 1918–1931 годов, отсутствуют (даже в назывном порядке) пьесы И. Ильфа и Е. Петрова («Подхалимка» – 1930 и «Вице-король» – 1931).

Выбор драматургами 1920-х – 1930-х годов легких комедийных жанров С. Ушакин объясняет зрелищным потенциалом малых форм, отвечающим потребностям театральной жизни: «Начало 1920-х годов было периодом, когда понимание смеха и веселья еще сохраняло определенное многообразие. Только что закончившаяся Гражданская война и начавшийся нэп во многом способствовали возникновению поэтико-политической паузы, давшей жизнь новым жанрам “красного смеха”»[38]. Автор работы уделяет особое внимание деятельности режиссера Н. Фореггера – одного из инициаторов создания советского мюзик-холла, видевшего эффективность малых жанров в синтезе ритма, голоса и

---

[37] Гуськов Н. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2003. 212 с.

[38] Ушакин С. «Смехом по ужасу»: о тонком оружии шутов пролетариата. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2013/121/12u.html (дата обращения: 12.07.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.

движения: «Ориентируясь на зрелищность, они вовлекают аудиторию в процесс представления, мобилизуя не рассудок, но чувства»[39]. То есть, малые жанры, среди которых ведущая роль отводилась оперетте (жанру, по своей природе близкому к водевилю), должны были приучать массы к новым темпам, образам, словам, навыкам восприятия и даже методам мышления. Однако, как утверждает С. Ушакин, уже в начале 1930-х годов произведения такого типа будут все чаще расцениваться как неуместные и противоестественные, что обуславливалось требованием официальной критики «перейти от “игрового” к “неигровому” способу»[40] организации драматургического текста.

В. Гудкова, отмечая расцвет комедийных жанров в 1920-е годы, уделяет особое внимание бытовым комедиям: «В эти годы на сценах страны вообще много смеялись. <…> Успех имели комедии, дающие драгоценную возможность ощутить перестраиваемую жизнь через быт, повседневность, не заполняемую дежурным пафосом, с сильным комическим элементом»[41]. Бытописательность характерна и для водевильного жанра, возможно, обращение к нему целого ряда художников в 1920-е – 1930-е годы связано со стремлением заговорить со зрителем на языке близкой ему повседневности, избежать ходульности и официальной серьезности. Не менее значимо для нас подчеркивание В. Гудковой роли юмора в драматургии 1920-х годов как проявления личностного, индивидуального отношения к жизни. Однако, по наблюдениям исследователя, с начала 1930-х годов страна «уступила право на смех»: «<…> комедиографы серьезнели либо вовсе

---

[39] Там же.
[40] Там же.
[41] Гудкова В. Зачем люди читают старые пьесы // Забытые пьесы 1920–1930-х годов / сост., текстологич. подготовка, вступ. статья, историко-реальный коммент., сведения о постановках пьес и биографиях авторов В.В. Гудковой. М. : Новое литературное обозрение, 2014. С. 21-22.

уходили из профессии, комедии уступали место трагикомедиям»[42].

Итак, литературоведы и искусствоведы отмечают возрождение в 1920-е годы водевиля, видя истоки данного феномена в расцвете театральной жизни, востребованности на сцене малых динамичных форм, открывающих возможности для выхода драматургов к массовому зрителю новейшего времени. В меньшей степени выявлены причины обращения к данному жанру в 1930-е годы авторов, ранее работавших в других родах и видах литературы – И. Ильфа и Е. Петрова, М. Зощенко, Д. Хармса и др. Каждый из них по-своему решал задачу создания веселого зрелищного и одновременно злободневного сценического действа. Причины интереса Хармса к водевильному жанру в 1930-е специалистами по его творчеству не выявлены. Для Зощенко выход к водевилю, по мнению ученых, был обусловлен особенностями его прозы (герои, анекдотический сюжет, акцент на современную разговорную речь)[43], то есть эстетическими факторами. В творчестве Катаева-драматурга в начале 1930-х годов намечается переход от легкого развлекательного водевиля («Квадратура круга» – 1928, «Универмаг» – 1929) к сатирическому («Миллион терзаний» – 1930). Л. Скорино считает, что комедии Катаева 1930-х годов развивают не юмористическую, а обличительную линию его творчества[44]. С точки зрения М. Литовской, «В. Катаев в каждый из периодов советской литературы создает произведения, которые в той или иной степени можно считать типичными, то есть наиболее полно и отчетливо выражающими своеобразие

---

[42] Там же. С. 30.

[43] См. об этом: Котова М. Драматургия М.М. Зощенко в контексте литературного процесса 1930-х – 1940-х гг.

[44] «В центре каждой из них (пьес “Миллион терзаний” и “Дорога цветов” – М. Ш.) стоит сатирический образ. Таковы Анатолий Эсперович Экипажев (“Миллион терзаний”), претендующий на роль хранителя традиций старой русской культуры, и Иван Васильевич Завьялов (“Дорога цветов”)» // Скорино Л. Писатель и его время : Жизнь и творчество В.П. Катаева. М. : Сов. писатель, 1965. С. 209.

каждого этапа развития»[45]. Выявляя изменение жанрового состава в катаевском творчестве 1930-х годов, исследователь делает вывод, что «на первый план выдвигаются комедии (подчеркивающие легкость бытия в стране, где побеждают социальные отношения) <…>»[46]. Оформляя идеологически заостренную сатиру как водевиль, чтобы адаптировать ее для массового зрителя, драматург выполняет «социальный заказ».

Представляется необходимым осмысление эстетических и внеэстетических причин обращения в этот период к жанру водевиля таких художников, как И. Ильф и Е. Петров.

Вопрос о жанровой природе водевиля и его модификациях также не стал предметом специального рассмотрения в работах, посвященных комедиографии 1920-х – 1930-х годов. В современном литературоведении в целом недостает теоретических исследований о специфике данной драматургической разновидности. В связи с этим особую ценность представляют результаты изучения классического русского водевиля XIX века, имеющие, на наш взгляд, не только историко-литературное, но и методологическое значение.

В словарно-справочной литературе водевиль преимущественно определяется как «легкая комедия без претензий на интеллектуальность» с «песнями, <…> использованием музыки и танца»[47], «с анекдотичным сюжетом», «в которой диалог и драматическое действие построены на незамысловатой интриге»[48].

Наиболее глубоко и многосторонне жанровая поэтика водевиля раскрывается в работах М. Паушкина, В. Успенского, Э. Дементьева, Т. Кудиновой, М. Сербул, Ю. Калининой[49] и др.,

---

[45] Литовская М. Социохудожественный феномен В.П. Катаева : автореф. дис. … д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2000. С. 4.

[46] Там же. С. 13.

[47] Пави П. Словарь театра. М. : Прогресс, 1991. С. 37.

[48] Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и составитель А.Н. Николюкин. М. : Интелвак, 2001. С. 128.

[49] Паушкин М. Социология, тематика и композиция водевиля // Старый русский водевиль: 1819–1849. М. : Искусство, 1937. С. 11-50; Успенский В. Русский классический

посвященных изучению комедиографии XIX века и ее традиций в драматургии XX – XXI веков – исследование Т. Шахматовой[50]. Обращаясь к творчеству отдельных авторов и обнаруживая общие черты, характерные для водевилей классического периода русской литературы, специалисты выявляют различные идейно-художественные варианты их реализации.

Основными особенностями классического водевиля, определяющими проблематику и поэтику произведений данного жанра, исследователи считают динамичный характер развития действия, театрализацию, зрелищность, добродушный юмор, оптимистичный финал. Доминирующим принципом построения произведения водевильного типа является игра, пронизывающая все уровни текста. Рассмотрим более подробно ведущие черты традиционной жанровой модели водевиля.

В водевиле в основу сюжета положена череда обманов и путаниц (подкрепленных трюками с переодеванием), условных случайностей, которые, собственно, и делают водевильную интригу занимательной. Как правило, в центре – бытовой конфликт или история провинциальной актрисы, где в равной степени важное место отведено любовным коллизиям. Развязка, как правило, имеет оптимистический характер – действие завершается счастливым финалом (влюбленные соединяются, бытовые проблемы решаются, поссорившиеся мирятся, актриса прославляется и т.д.). В водевиле соблюдается принцип единства места и времени. События разворачиваются меньше, чем за сутки. Место действия –

водевиль // Русский водевиль / сост., авт. ст. и примечаний В.В. Успенский. Л. ; М. : Искусство, 1959. С. 3-50; Дементьев Э. О жанровой структуре русского водевиля // Проблемы литературных жанров: Материалы третьей науч. конф. Томск : Изд-во Том. ун-та , 1979. С. 128-129; Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. М. : Сов. композитор, 1982. 176 с.; Сербул М. Ранний русский водевиль: истоки и формирование жанра // Проблемы литературных жанров. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1987. С. 33-34; она же: Русский водевиль 1810–1820-х годов : автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск. 1989. 16 с.; Калинина Ю. Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А.П. Чехова : автореф. дис. … канд. филол. наук. Ульяновск, 1999. 24 с.

[50] Шахматова Т. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков : автореф. дис. … канд. филол. наук. Казань, 2009. 24 с.

камерное (например, гостиная в доме или театральная гримерка). Диалоги персонажей – легкие по своей природе – построены по принципу словесной дуэли, цель которой вызвать смеховую реакцию у зрителя/читателя. Исследователи неоднократно подчеркивают, что в водевиле все условно: и действие, и персонажи. Действующие лица – это маски, набор конкретных амплуа (пара влюбленных, обманщик/плут, отец-самодур, толстая вдова, коварный обольститель и т.д.), не имеющих сложного психологического портрета. Все они комичны. В том числе и отрицательные персонажи – утрированные «злодеи», чьи козни разоблачаются в конце.

Отличительными формальными признаками водевиля являются легкие танцевальные номера, музыкальное сопровождение и выражающие в шуточной форме мораль пьесы куплеты. Однако, начиная с А. Чехова, авторы уже не стремятся заострять свое внимание на вокально-танцевальных номерах, отводя им второстепенную вспомогательную функцию, либо вообще перестают их использовать[51]. Таким образом, в послечеховском водевиле куплет и танцы не являются обязательными жанровыми характеристиками.

Водевиль – это веселое, жизнерадостное представление. В. Успенский отмечает его популярность у советского зрителя благодаря «оптимизму, жизнерадостности и неподдельной весе-

---

[51] Безусловно, роль А. Чехова в обновлении традиционного жанра не исчерпывается отказом от вокально-танцевальных номеров. В исследовательской литературе выявляется глубокое новаторство Чехова-водевилиста, реализующееся как на уровне авторской концепции реальности, так и структурных особенностей произведений – конфликтов и характеров (пародийное переосмысление сюжетообразующих мотивов и ситуаций классического водевиля XIX века, изменение мотивировок и словесно-поведенческих реакций персонажей и др.). См. об этом: Бердников Г. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А.П. Чехова. 2-е изд., дораб. М. : Искусство, 1972. 318 с.; Зингерман Б. Водевили А.П. Чехова // Вопросы театра – 72 : Сб. статей и материалов. М. : ВТО, 1973. С. 196-229; Калинина Ю. Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А.П. Чехова : автореф. дис. … канд. филол. наук. Ульяновск, 1999. 24 с. и др.

лости»[52]. Это утверждение нам представляется важным и для понимания выбора данного жанра Ильфом и Петровым, разделяющими позицию «оптимистической сатиры»[53]. В то же время, как справедливо замечает Т. Шахматова, «при внешней легкости водевиль (1920-х – 1930-х годов. – М.Ш.) «помнил» свои мировоззренческие установки на утверждение ценности каждого конкретного человека, его право на счастье. Поэтому лучшие водевилисты того времени сумели создать образцы жанров, во многом спорящие (хотя и под маской несерьезности) с официальной идеологией времени <…>»[54]. Среди авторов таких произведений исследователь не упоминает Ильфа и Петрова, однако, на наш взгляд, их водевили 1930-х годов представляют значительный интерес именно в этом качестве – сатирического изображения реальности «под маской несерьезности».

Для нас принципиальное значение имеет вопрос, как соотносятся в водевиле 1920-х – 1930-х годов «память жанра» (термин М. Бахтина) и идейно-художественные особенности, рожденные новейшей эпохой.

Представление о водевиле как о статичной жанрово-композиционной структуре, сформировавшейся в комедиографии XIX века и переставшей к началу XX столетия быть пространством идейно-художественных исканий, приводит к тому, что современные исследователи нередко не узнают в обновленных водевильных формах традиционного жанра.

---

[52] Успенский В. Русский классический водевиль. С. 50.

[53] О том, что сатира должна иметь оптимистический характер, беседовали И. Ильф и М. Зощенко. Позиция последнего была в этом плане близкой взглядам соавторов: «<…> мы пришли к мысли, что формула: “сатира должна быть положительной”, в сущности, справедлива». См.: Зощенко М. Сатирик-публицист (Памяти Ильфа) // Мих. Зощенко: Pro et contra. Личность и творчество М.М. Зощенко в перекрестье мнений (1915–2009). 2-е изд., испр. / сост., вступ. статья, коммент. И.Н. Сухих. СПб. : Изд-во РХГА, 2015. С. 93.

[54] Шахматова Т. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков. С. 13.

Н. Ищук-Фадеева высказывает положение, что водевиль в XX веке проявил себя не в «чистом виде», а «вошел как одна из составляющих в такое сложное жанровое образование, как *трагикомедия* (курсив Н. Ищук-Фадеевой. – М.Ш.)»[55]. Т. Шахматова, утверждая, что «водевильность и мелодраматичность – метажанровые категории театральной эстетики»[56], также делает акцент на умении водевиля проникать в другие жанры. Исследователь сосредоточивает свое внимание на определении роли и места водевильных и мелодраматических элементов в высокой драме XX – начала XXI веков.

Действительно, элементы водевильной поэтики нередко играют подчиненную роль в структуре высокой комедии или трагикомедии (например, в «Мандате» Н. Эрдмана[57] и «Зойкиной квартире» М. Булгакова[58]). Ю. Неводов на примере комедий «мастера симфонической драмы»[59] М. Булгакова выявляет особенности жанрового синтеза в пьесах «Зойкина квартира» и «Багровый остров». Обращаясь к внутритекстовому анализу трагического и комического в «Зойкиной квартире», исследователь отмечает тесное взаимодействие легких комедийных и сатирико-разоблачительных приемов в характеристике действующих лиц: «<…> там, где явственно господствует комедия, автор развенчивает своего героя отнюдь не при помощи “лобово-сатирических” приемов. Есть здесь и прием саморазоблачения, характерный для агитационного театра, но есть и <…> прием пародирования, смена “масок”, личин, ироническая реплика со стороны, снимающая

---

[55] Ищук-Фадеева Н. Водевиль // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. С. 41.

[56] Шахматова Т. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков. С. 6.

[57] См.: Шахматова Т. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков.

[58] См.: Бурмистрова А. А.П. Чехов и русская драматургия 1920-х годов : автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2013. 22 с.

[59] Неводов Ю. «Багровый остров» М. Булгакова. К вопросу о жанровом своеобразии пьесы // О жанре и стиле советской литературы. Калинин : Изд-во Калининского ун-та, 1988. С. 52.

пафос героя»[60]. По справедливому мнению Т. Шахматовой, в комедии «Мандат» реализуется несколько водевильных мотивов и приемов: «Н. Эрдман использует возможность водевильного жанра <…>. Водевильный казус <…>, переросший частное недоразумение, превращается в абсурд. <…> В “Мандате” Эрдмана абсурдна сама жизнь, неизвестно куда несущаяся в бешеном водевильном темпе»[61].

Выявление роли водевильной поэтики в формировании сложных комедийных структур, безусловно, важное направление в изучении драматургии 1920-х – 1930-х годов. Однако нас интересует другой аспект функционирования водевиля в данный период – динамика традиционного жанра в новых общественных и художественных условиях, его эволюция в драматургии 1920-х – 1930-х годов. В методологическом плане мы следуем за Ю. Тыняновым в понимании жанра как не постоянной, не неподвижной системы: «<…> давать *статическое* определение жанра, которое покрывало все явления жанра, невозможно; жанр *смещается*; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции <…> (курсив Ю. Тынянова. – М.Ш.)»[62]. Таким образом, в связи с изучением водевильной тенденции в комедиографии 1920-х – 1930-х годов особое значение для нас имеет постановка проблемы устойчивого и изменчивого в структуре жанра.

В работах, посвященных анализу модификаций русского водевиля 1810-х – 1820-х годов[63] и раскрытию типологических связей (схождений и расхождений) чеховского водевиля и русского водевиля XIX века[64] обнаруживается гибкость, изменчивость водевиля как жанра. На основе изучения трансформаций водевиля в

---

[60] Неводов Ю. «Зойкина квартира» М. Булгакова. К вопросу о жанровой природе пьесы // Проблемы развития советской литературы. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1988. С. 101.
[61] Шахматова Т. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков. С. 14.
[62] Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 256.
[63] Сербул М. Русский водевиль 1810–1820-х годов.
[64] Калинина Ю. Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А.П. Чехова.

различные историко-литературные периоды под влиянием «идей времени» и «форм времени» и в зависимости от творческой индивидуальности автора, исследователи делают вывод об отсутствии жесткого канона, о специфической жанровой разомкнутости водевиля: его способности растворяться в других жанрах, «втягивать» в свою орбиту другие жанры и критически осмыслять их достижения, пародировать водевильные штампы и банальности и, тем самым, возрождаться в новых модификациях и вариантах.

Сформировавшиеся в работах специалистов по литературе XIX века представления о вариативно-игровой подвижности жанровых границ водевиля дают методологический ключ к пониманию процессов, происходящих в комедиографии 1920-х – 1930-х годов. Выявление жанровых трансформаций водевиля в драматургии данного периода и его модификаций в творчестве различных авторов – одна из ведущих задач нашего исследования.

Практически все отечественные ученые видят идейно-художественное своеобразие водевиля в игровом начале: «Главное в В. (водевиле. – М.Ш.) – игровая стихия»[65]; «<…> первое, что бросается в глаза, это занимательность игровой формы»[66]. Возможно, Ильфа и Петрова, в прозаическом творчестве которых ведущей стилистической особенностью является игра, мог привлечь непосредственно игровой характер водевиля.

Безусловно, игра не является принадлежностью только водевильного жанра. Проблема игры как социокультурного явления и игровой поэтики в искусстве относятся к числу приоритетных в культурологических, литературоведческих и лингвистических исследованиях второй половины XX века.

Й. Хёйзинга – автор основополагающего в понимании феномена игры философско-культурологического труда «Homo lu-

---

[65] Ищук-Фадеева Н. Водевиль. С. 41.
[66] Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. С. 12.

dens» («Человек играющий») – определяет ее как «свободное действие»[67], нередко сопряженное со смеховым началом. Думается, что подобное восприятие игры родственно художественному мироощущению Ильфа и Петрова, которым были свойственны одесские свободолюбие и жажда независимости. На наш взгляд, игровая поэтика позволила им остаться, в той или иной степени, свободными в творчестве – сохранить присущий им сатирический настрой в сложное для сатиры время.

М. Эпштейн выявляет особое место игры в драматургии: «В драме каждый элемент действия имеет двойное значение, каждое слово и жест “играет” <…>. Игра заключена почти в каждом слове, которое одним своим смыслом обращено к наружному восприятию, другим – к внутренней правде вещей. Каждый персонаж не есть то, что он есть: он играет свою роль в спектакле, затеянном им самим <…>, либо другим персонажем <…>, либо всемогущей судьбой»[68]. Ученый подчеркивает двойственную природу игры, которая в драматургическом тексте проявляется по-особому, в отличие от лирики и эпоса. Спецификой игры в драматургическом тексте объясняется не только такое явление как «театр в театре», но и рождение второго плана. В пьесах Ильфа и Петрова отчетливо прослеживается свойственная драматургии игровая природа, когда за внешним комизмом («наружным восприятием») скрывается сатирическая оценка действительности («внутренняя правда вещей»).

Изучение игровой поэтики драматургических произведений И. Ильфа и Е. Петрова представляется нам одной из первоочередных исследовательских задач. В понимании игры как авторской стратегии с широким комплексом приемов мы опираемся на

---

[67] Хёйзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. М. : Прогресс – Традиция, 1997. С. 26.

[68] Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М. : Сов. писатель, 1988. С. 289-290.

исследования О. Корниенко и И. Александровой[69]. Игровая поэтика, по определению О. Корниенко, – «художественная система, элементы которой обладают повышенным игровым модусом и нацелены на игру с читателем»[70]. К элементам игровой поэтики следует отнести скрытые аллюзии, ложные (уводящие читателя в сторону) ходы сюжета, приемы «Qui pro Quo» и «театр в театре», языковую игру. «Qui pro Quo» («кто вместо кого») является совмещением сюжетно-характерологических игровых стратегий, его суть «заключается в том, что одно лицо, вещь или понятие принимают за другое»[71]. Показательно, что Корниенко говорит о данном приеме как о мощном средстве характеристики времени, картины окружающей жизни и структурообразующем факторе сюжетной динамики в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок», акцентируя внимание на игровой природе образа Остапа Бендера: «Остап Бендер выдает себя (а его, соответственно, принимают) за художника, шахматиста, пожарного инспектора, сына Воробьянинова, сына Лейтенанта Шмидта, сценариста и т.д. <…> Остапа увлекает сам процесс игры»[72].

Думается, процесс игры не менее увлекателен для самих Ильфа и Петрова – представителей «одесской литературной школы». Писатели-одесситы «оттачивали свою наблюдательность, играя»[73], что способствовало возникновению ощущения дву-

---

[69] Корниенко О. Типология форм игровой поэтики в литературе. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16594/51-Kornienko.pdf? sequence=1 (дата обращения: 10.02.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.; Александрова И. Игровые стратегии в комедиях И.А. Крылова начала XIX века // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2013. Вип. 3(2). С. 3-11; она же: Игровая поэтика «Подщипы» И.А. Крылова // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». Симферополь, 2013. Т. 24(65). № 3, С. 3-8.

[70] Корниенко О. Типология форм игровой поэтики в литературе.

[71] Там же.

[72] Там же.

[73] См. об этом: Литовская М. «Одесская школа» и ее «стилевое лицо» в литературном процессе 20-х годов // XX век. Литература. Стиль. Стилевые закономерности русской

смысленности и возможности вариативного прочтения их произведений. Отметим, что одна из важнейших функций игровой поэтики, по мнению Александровой, заключается в достижении особой двуплановости, когда автор, не отступая от веселого тона, переносит свою оценку в подтекстовую зону, благодаря чему удается выявить сатирическую адресацию текста[74].

Разнообразные игровые приемы, рассмотренные Корниенко, характерны не только для романов Ильфа и Петрова, но и, что для нас особенно важно, для драматургических произведений соавторов, начиная с «Подхалимки». Игра охватывает все художественное пространство пьес – сюжет, образы персонажей, стиль, язык.

В связи с огромной эстетической ролью языковой игры в водевилях Ильфа и Петрова и – шире – в жанре водевиля в целом представляется необходимым обратиться к трудам современных лингвистов, посвященным анализу игровой поэтики в художественном тексте – Е. Земской, Л. Раскоповой, Т. Гридиной, Б. Нормана, А. Щербаковой, Т. Игнатьевой[75] и др. Классификации приемов языковой игры, предложенные Е. Земской, М. Китайгородской, Н. Розановой[76] и А. Щербиной[77], предпола-

---

литературы XX века (1900–1930 гг.) / отв. редактор В.В. Эйдинова. Екатеринбург : Изд-во Урал. Лицея, 1994. С. 182-192.

[74] Александрова И. Игровая поэтика «Подщипы» И.А. Крылова. С. 6.

[75] Земская Е. Речевые приемы комического в советской литературе // Исследования по языку советских писателей. М. : Изд-во АН СССР, 1959. С. 215-278; Раскопова Л. Языковые игры и их интерпретации в художественном тексте : дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2003. 158 с.; Гридина Т. Оценочный потенциал языковой игры в художественном тексте (на материале ранних рассказов Т. Толстой) // Филологический класс. 2011. № 25. С. 37-40; Норман Б. Игра на гранях языка. М. : Флинта ; Наука, 2006. 344 с.; Щербакова А. Лексико-фразеологические средства создания языковой игры в художественной прозе авторов «Сатирикона» (На материале произведений А. Аверченко, Н. Тэффи, С. Черного) : автореф. дис. … канд. филол. наук. Иваново, 2007. 23 с.; Игнатьева Т. Языковая игра в художественной литературе (на материале русской прозы XX века) : автореф. дис. … канд. филол. наук. Вологда, 2012. 23 с.

[76] См.: Земская Е., Китайгородская М., Розанова Н. Русская разговорная речь. М. : Наука, 1983. 277 с.

[77] См.: Щербина А. Искусство смешного и насмешливого слова (в микромире комического у И. Ильфа и Е. Петрова) // Русская литература. 1974. № 1. С. 200-209.

гают наличие в художественных текстах таких приемов, как балагурство, каламбур, ироническое сравнение, острословие, являющихся неотъемлемой частью водевилей И. Ильфа и Е. Петрова. Особый интерес представляют для нас исследования Э. Наумова, А. Щербины, Т. Лассова[78], в которых выявляются принципы и приемы языковой игры в прозе соавторов.

Опираясь на работы предшественников, посвященные осмыслению проблематики и поэтики водевиля, игровых стратегий в искусстве слова и приемов их реализации в художественном произведении, мы сформулировали основное **рабочее понятие** исследования. **Водевиль** – это произведение комедийного жанра малой формы, в котором доминирует динамичная интрига, насыщенная элементами путаницы, ошибок, обманов, стечения обстоятельств, разворачивающаяся, как правило, в пространстве частной жизни. От комедии положений и бытовой комедии водевиль отличает стихия игры, пронизывающая все уровни текста – от развития действия до языка персонажей, направленная на комическое преломление действительности, рождение жизнерадостного смеха, делающего спектакль живым, веселым, зрелищным. Благополучный финал – проявление оптимистического взгляда на жизнь, утверждение значимых для автора этических и социокультурных ценностей. Характерные для водевиля сюжетные схемы получают злободневное наполнение в каждую новую эпоху, что ведет к трансформациям водевиля на проблемно-тематическом уровне, а усвоение опыта современного искусства – к обновлению поэтики и даже в ряде случаев к преодолению границ жанра. Одним из ярких свидетельств динамического по-

---

[78] Наумов Э. Модифицированные фразеологизмы как основа каламбура (По произведениям И. Ильфа и Е. Петрова) // Русский язык в национальной школе. 1973. № 2. С. 72-75; Щербина А. Искусство смешного и насмешливого слова (в микромире комического у И. Ильфа и Е. Петрова); Лассов Т. Окказиональные фразеологические единицы как элемент комического в произведениях И. Ильфа и Е. Петрова // Русский язык в школе. 2000. № 4. С. 67-70.

тенциала водевиля являются драматургические опыты Ильфа и Петрова.

Думается, пришло время для непредвзятого прочтения пьес соавторов, осмысления места драматургии в их художественном мире, выявления ее жанрово-стилевого своеобразия в литературном контексте 1920-х – 1930-х годов и, тем самым, постижения эстетических возможностей жанра водевиля, обладающего гибкостью, способностью к значительным идейно-художественным трансформациям на каждом новом этапе художественного развития.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

МОДИФИКАЦИИ ВОДЕВИЛЬНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕДУЩИХ ДРАМАТУРГОВ ЭПОХИ

В 1920-е годы водевиль выходит на авансцену театральной жизни: в столичных и провинциальных театрах с успехом идут как классические, так и современные пьесы, в которых увлекательная интрига, языковая игра, театральность, зрелищность компенсируют упрощенность образов героев и жизненного содержания. С 1925 по 1929 год было опубликовано 8 сборников «Советский водевиль», где наряду с пьесами наиболее плодовитых и популярных водевилистов (В. Ардова, М. Вольпина, В. Масса и др.), встречаются многочисленные тексты забытых впоследствии создателей одного-двух произведений (П. Березина, М. Левитина, К. Несмелого, А. Поповского и др.)[79]. Некоторые из малоизвестных текстов 1920-х годов стали объектом научного осмысления в работах Н. Гуськова и Т. Шахматовой, но основной массив водевильной продукции этого периода еще ждет своих исследователей.

Для осмысления роли водевильной тенденции в комедиографии 1920-х – 1930-х годов важно учесть выводы, к которым пришли наши предшественники. По мнению Т. Шахматовой, массовый «советский водевиль активно поднимал <…> вопросы новой советской морали/быта <…>. Нередко, как и в XIX веке, водевиль вел литературную полемику». Но главное, «что средствами несерьезного водевиля можно было не просто посмеяться над курьезными случаями в литературе и жизни, но и выступить

---

[79] См. хронологическую роспись произведений комедийного жанра, включающую его водевильную разновидность: Гуськов Н. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. СПб: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 178-185.

против магистральной тематической линии, одобренной партией»[80].

Думается, что выявленная исследователем функция водевильной поэтики с наибольшей полнотой реализовалась в произведениях, созданных крупнейшими драматургами эпохи.

В 1920-е – 1930-е годы водевиль выходит за рамки массовой литературы: к нему на разных этапах своего творчества обращаются Н. Эрдман, М. Булгаков, Е. Шварц – писатели, имеющие сегодня репутацию ведущих драматургов первой половины XX века. Особенности их художественного мастерства и мироощущения позволяют отечественным ученым вводить такие понятия, как «театр Эрдмана», «театр Булгакова», «театр Шварца», обозначающие уникальные эстетические явления в литературе и театральном искусстве эпохи. Специалисты по отечественной драматургии считают, что применительно к периоду 1920-х – 1930-х годов вполне оправдано говорить о театре еще одного драматурга, несправедливо забытого в последующие десятилетия – В. Шкваркина, которого современники именовали «советским Мольером».

В соответствии с «идеями времени» и «формами времени» в водевилях Н. Эрдмана, М. Булгакова, Е. Шварца, В. Шкваркина границы «устаревшего» жанра размыкаются в направлении других форм освоения реальности, по преимуществу, сатирических. При этом в зависимости от авторских индивидуальностей формируются разные модели неклассического водевиля. Представляется продуктивным рассмотрение модификаций водевильного жанра в творчестве данных авторов не в хронологической последовательности создания произведений и не с точки зрения их художественной значимости, а по степени возрастания новизны –

---

[80] Шахматова Т. Праздник с привкусом абсурда: Традиции водевиля в драматургии 20-х годов XX века // Festkultur in der russischen Literatur (18. bis 21. Jahrhundert). Культура праздника в русской литературе XVIII–XXI вв. Herbert Utz Verlag, 2010. С. 185. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: www.utzverlag.de (дата обращения 15.09.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.

от наиболее традиционных опытов В. Шкваркина («Лира напрокат») до новаторского «фантастического водевиля» М. Булгакова («Иван Васильевич»).

1.1. Продолжение классической традиции: водевиль В. Шкваркина «Лира напрокат»

Произведения В. Шкваркина занимали прочное место в театральном репертуаре 1920-х – 1930-х годов. Жанровая палитра драматурга менялась на протяжении творческого пути: пьесы на исторические темы («В глухое царствование» («Предательство Дегаева») – 1925, «Год-горн» – 1926); сатирическое обозрение «Вокруг света на самом себе» – 1927; водевили («Вредный элемент» – 1927, «Лира напрокат» – 1927, «Шулер» – 1928); лирические комедии (Чужой ребенок» – 1933, «Простая девушка» – 1936); героические комедии («Проклятое кафе» («Последний день») – 1944, «Мирные люди» – 1945) и др.

Взлет комедийного творчества В. Шкваркина в 1920-е – 1930-е годы связан с жанром водевиля. По мнению специалистов в области советской драматургии, его водевили 1920-х годов продолжают классическую традицию, обновление которой осуществляется по преимуществу на уровне проблематики, а не поэтики. Сошлемся на характеристику И. Штока: «<…> построенные по классической схеме старинного водевиля, но наполненные современными образами»[81]. Исследователи называют в качестве отличительных черт шкваркинских пьес «мягкую <…> иронию» и «юмор <…> добрый, дружественный. Драматург говорил о своих героях с веселой, открытой улыбкой»[82]. Еще одной важной чертой Шкваркина-водевилиста является внимание к обыч-

[81] Шток И. Комедиограф Василий Шкваркин // Шкваркин В. Комедии. М.: Искусство, 1966. С. 5.

[82] Климова Л. Шкваркин // Очерки истории русской советской драматургии. Л.; М.: Искусство, 1966. Т. 2. С. 180.

ным, рядовым людям, которые не осуждаются (даже если это «отмирающие типы»), как того требовала советская критика[83].

Вершиной творчества драматурга по праву считается пьеса «Лира напрокат», в которой автор расширяет границы жанра водевиля, вводя сатирический подтекст: «Водевильная легкость, фабульные ходы, стремительный темп, свойственный “водевилисту-лирику”, призваны замаскировать общую сатирическую интонацию пьесы, временами резко язвительную»[84].

В «Лире напрокат» получает развитие весьма распространенный в водевилистике XIX века «театральный» сюжет, в реализации которого, по мнению В. Борбунюк, «<…> с одной стороны, В. Шкваркин ориентировался на традиции водевильного жанра и следовал им, а с другой – переосмысливал и трансформировал»[85]. Основания для подобных суждений дают не только особенности драматургического действия и речевые портреты персонажей, но и находящиеся в сильной позиции «подсказки от автора»: подзаголовок и пролог. Шкваркин определяет жанр «Лиры напрокат» как «водевиль в трех действиях, шести картинах с интермедиями»[86], а в прологе акцентирует внимание на связи «старого» и «нового» в предлагаемой вниманию читателей/зрителей пьесе: «Отживших и живущих маски // Свел вместе этот водевиль. // Отсюда – часто неувязки, // И много раз нарушен стиль: // От старого у нас – кулисы, // Интрига, ревности костер, // Любовник, трагик, две актрисы; // От современности – монтер <…>» (542).

---

[83] См. об этом: Уварова Е. Поединок с оборотничеством. Василий Шкваркин // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 1920–1930-х годов / сост. И.Л. Вишневская. М.: Наука, 1993. С. 390.

[84] Уварова Е. Поединок с оборотничеством. Василий Шкваркин. С. 392.

[85] Борбунюк В. История монтера-драматурга в пьесе В. Шкваркина «Лира напрокат»: метаморфозы советского водевиля // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». Харків, 2014. Вип. 71. № 1127. С. 189.

[86] Шкваркин В. Лира напрокат // Забытые пьесы 1920–1930-х годов / сост., текстологич. подготовка, вступ. статья, историко-реальный коммент., сведения о постановках пьес и биографиях авторов В.В. Гудковой. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 539. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

История монтера Мити Сизова, написавшего пьесу и прошедшего путь начинающего драматурга от правки текста в угоду театральным требованиям до неудачной постановки на сцене, давала большие возможности для сатирического изображения современности. Не проводя развернутого анализа произведения[87], литературоведы фиксируют объекты сатиры В. Шкваркина. В. Гудкова небезосновательно отмечает: «Шкваркин недвусмысленно высмеивает кампанию выдвиженцев “от станка”, с легкостью готовых вступить на стезю творчества»[88]. В. Борбунюк уточняет: «Драматург высмеивает и самих театральных дилетантов, и пьесы, написанные ими, и театральную цензуру. Пьеса полна злободневных намеков, а контекст эпохи 1920-х годов вносит драматические ноты в водевильный сюжет»[89]. При этом В. Гудкова видит в «Лире напрокат» опережающее развитие «театральных мотивов» булгаковских «Записок покойника»[90], а В. Борбунюк – обогащение поэтики водевильного жанра благодаря связи с античной комедией, «превращающей фольклорные “насмешливые” песни и игры в орудие политической сатиры и идеологической критики»[91]. Последнее утверждение кажется нам спорным. На наш взгляд, введение вокальных выступлений хора является традиционно водевильным, так же, как и сниженное

---

[87] Исключением является статья Борбунюк В. История монтера-драматурга в пьесе В. Шкваркина «Лира напрокат»: метаморфозы советского водевиля. В данной работе предлагается анализ пьесы в интересующем нас аспекте, но несколько в ином ключе.

[88] Гудкова В. Зачем люди читают старые пьесы // Забытые пьесы 1920–1930-х годов / сост., текстологич. подготовка, вступ. статья, историко-реальный коммент., сведения о постановках пьес и биографиях авторов В.В. Гудковой. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 23.

[89] Борбунюк В. История монтера-драматурга в пьесе В. Шкваркина «Лира напрокат»: метаморфозы советского водевиля. С. 190.

[90] «Драматург будто предвосхищает темы и “ходы” будущих булгаковских “Записок покойника” <…>: тут и наивное вероломство актеров, готовых безудержно льстить и кривить душой ради новой роли, и их попытки уклониться от “идеологических” докладов.<…>» (Гудкова В. Зачем люди читают старые пьесы. С. 22).

[91] Борбунюк В. История монтера-драматурга в пьесе В. Шкваркина «Лира напрокат»: метаморфозы советского водевиля. С. 190.

обыгрывание имен театральных «корифеев»: директора (Сатурн) и его супруги-актрисы (Юнона).

Действие водевиля «Лира напрокат» разворачивается в двух художественных пространствах – личном (комната в коммунальной квартире) и общественном (театр). Драматург развивает две сюжетные линии – «любовную» и «театральную», которые по законам водевильного жанра переплетаются, приводя к возникновению трогательно-смешных и трагикомических ситуаций, получающих в финале благополучное разрешение. Для усиления сатирического плана автор вводит интермедии, позволяющие заострить социально-нравственные аспекты не только театральной, но и – шире – общественной жизни.

В перипетиях личной жизни монтера-драматурга Мити Шкваркин использует фабульные ходы водевиля, где «есть и неизбежная водевильная путаница, и перехват писем, и традиционный шкаф, в который прячутся персонажи. Но все это подается словно бы в шутку»[92].

На путанице построен ряд эпизодов. Так, управдом Гномов берет у Любы (жены главного героя) письмо для заведующего литературной частью театра Саши Быстрого, где она просит последнего прекратить ухаживания. Гномов думает, что передает любовную записку, но, из желания угодить обретающему известность Мите, решает отдать письмо ему:

«Гномов: Я за общественной жизнью слежу. Я знаю, чья жена с кем путается. (*Вынимая Любино письмо.*) Вот-с, как честный человек для вас приберег» (594).

В пьесу введено три любовных треугольника: Митя – Люба – Саша Быстрый, Юнона – Сатурн – Грааль-Гаремная и Люба – Митя – Грааль-Гаремная. В первом и третьем случаях треугольники мнимые: Митя выдумывает роман между своей женой и Сашей Быстрым, в свою очередь, Люба подозревает мужа в из-

[92] Уварова Е. Поединок с оборотничеством. Василий Шкваркин. С. 385.

мене с молодой актрисой Грааль-Гаремной. Управдом-письмоносец усиливает подозрения, распространяя слух. К тому же сама Люба воспринимает общение с заведующим литературной частью как попытки ухаживаний и всячески стремится дистанцироваться от них, что рождает ряд комических положений. Так, автор пародирует традиционную водевильную сцену, когда любовник прячется от ревнивого мужа в шкафу, вынуждая скрываться ничего не подозревающего мнимого любовника:

«Люба: <…> он убьет вас.

Саша: Не понимаю, за что. <…>

Люба: Он идет. Бегите. Бегите скорей. <…>

Саша бежит <…>. Открывает дверцу шкафа, скрывается за ней <…>. Входит Митя с развернутой газетой в руках.

Митя: И здесь Саша Быстрый.

Шкаф начинает дрожать.

Люба: Почему ты догадался?

Митя: Зачем догадываться, когда статья подписана его полным именем» (575-576). Раскрывается тайна в ходе последующего диалога с агентом фининспектора, который поочередно открывает разные дверцы шкафа и видит, как оттуда падают то пальто, то пиджак Быстрого: «*Распахивается шкаф. Саша выходит без пиджака, закрывая лицо шляпой*» (579).

Водевильная путаница реализуется драматургом не только на уровне сюжетного действия, но и в речи персонажей. Митя по совету жены пытается представить образ, который он хотел бы *описать*, в итоге он принимает реально пришедшего *описывать* имущество агента за игру воображения:

«Митя: <…> в театре еще просили бытовых типов описать. Кого бы такое поотрицательнее?

Люба: А я знаю. На днях к маме в магазин из налогового отдела агент приходил. Уж такой тип, такой отрицательный… даже вещи на дому хотел описать. <…>

Митя: Прежде чем описывать, я должен его себе представить, вообразить… (*Закрывая глаза.*) Пальто рыжее... с усами… Сейчас опишу.

В дверь стучат. Входит агент с усами и в рыжем пальто. Люба, я его вижу, как живого. <…> Вот что значит сила фантазии! Но я и представить не мог такого скверного лица. <…>

Люба: Мне кажется, он всамделишный. Брось в него чем-нибудь.

Митя бросает в агента коробок спичек.

Агент: Гражданин, я приглашу милицию, это хулиганство.

Митя: <…> Товарищ, я передумал, я не буду вас описывать.

Агент: Ну а я вас все-таки опишу» (577-578).

Сцена неудавшегося самоубийства героя также решается в водевильном духе. Теща воспринимает неудачную попытку зятя повеситься как бытовое хулиганство и просит управдома наказать «злоумышленника»: «На моей жилплощади? Так-то вы о жене заботитесь. Разве не знаете, что Люба покойников боится? А платки где? Батюшки, на полу. Значит, опять перестирывать. <…> Самоубийствами занимаетесь. Стираные платки на пол шваркаете. Товарищ Гномов, прошу выписать этого гражданина» (597).

Большая часть действия «Лиры напрокат» разворачивается в театральной плоскости, где особое место в тексте получает развитие традиций классического «театрального» водевиля. Шкваркин показывает не конкретный современный театр, а некий собирательный образ театра старой формации, вводит традиционные маски-амплуа: Трагик, Комик, Любовник, Актриса – жена режиссера/директора театра и молодая актриса – его потенциальная возлюбленная/жена. В пьесе обыгрываются характерные для театральной среды конфликты: конкуренция между примой «в возрасте» и ее молодой соперницей, желание рядовых артистов угодить директору театра и их борьба за первенство.

Театральные коллизии в пьесе тесно сопряжены с любовными, участниками которых являются директор театра, его жена-прима и молоденькая артистка. Юнона Антоновна и Грааль-Гаремная выступают соперницами и на любовном фронте (Сатурн сначала уходит от Юноны к Грааль-Гаремной, а в финале – после неудачи – возвращается назад), и при распределении ролей: каждая хочет играть в спектакле молодого драматурга выигрышную роль племянницы, что также рождает ряд комических положений:

«Сатурн: Юночка, но у тебя для племянницы и данных нет. У автора сказано: “изломанная хищница девятнадцати лет”. Похоже это на тебя?

Юнона: Я отлично хищницей загримируюсь» (559).

Юнона Антоновна пытается изобразить перед комиссией танец девушки: «*Танцует она тяжело. <…> задыхаясь от усталости*» (561). Комиссия, определяющая исполнительницу на роль племянницы, хотя и видит несостоятельность Юноны в данном амплуа и явное превосходство Гаремной, делают заключение в пользу жены директора: «Заслушав исполнение танцев, комиссия была подавлена достижениями супруги директора, которая воплотила в себе всю безыскусственность нашей новой деревни» (564), однако, узнав о том, что у директора новая жена – Грааль-Гаремная – сразу же меняет решение.

Конкурентки-актрисы ради достижения цели готовы идти на обман. Юнона выдает себя за Грааль, чтобы забрать и спрятать от последней туфли и таким образом отомстить, испортив танцевальную сцену в спектакле: «Девушка: Вот… Туфли из мастерской… для артистки Грааль-Гаремной. (*Юноне.*) Это вы будете?

Юнона: Да, я. Спасибо, милая.

Берет коробку. <…> Прячет туфли и на их место в коробку кладет свечу» (611).

Когда Грааль-Гаремная становится новой супругой директора театра, коллектив начинает бороться за ее расположение. По

ходу диалога Гаремной и Комика, пытающегося подольститься через воспоминания о давнем знакомстве с отцом актрисы, чуть не раскрывается тайна ее «неугодного» происхождения:

«Комик: <…> Граальчик… Гаремчик… Ведь я вас вот такой знал, на руках носил… <…> В доме у вас бывал… <…> Батюшка ваш выйдет, бывало, генерал… Весь дом – на широкую барскую ногу… Шампанское рекой…

Грааль: Вы что-то путаете. Мой отец – пролетарий.

Комик: Я так и говорю: папенька ваш, бывало, слесарь, выбежит на босую пролетарскую ногу… Самогонка рекой…» (588). В водевильное по своему характеру действие вводится мотив отказа от социального происхождения, но не акцентируется, а дается вскользь.

Е. Уварова, говоря о «Лире напрокат», отмечает: «Если “весь мир – театр”, то и театр с его повседневным бытом отражает жизнь общества»[93]. Реплики театральных персонажей в пьесе насыщены злободневными деталями, характеризующими послереволюционную эпоху и передающими авторскую иронию в ее адрес. Это и рассказ Юноны Антоновны о том, как она «вживалась» в роль атеистки: «Играла искренно, убежденно, даже молилась: “Господи, помоги мне атеистку сыграть”» (584). И репризы Саши Быстрого и швейцара Галунова:

«Галунов: Сатурн Иванович сами велели, чтобы “по совести”.

Саша: Да. В частной жизни вы можете поступать по совести, но в общественной – никогда. <…> Вас совершенно не задело Октябрем.

Галунов: Бог миловал» (563) и др.

В. Шкваркин использует форму «театр в театре», создавая довольно злую пародию на репертуарные пьесы 1920-х годов,

[93] Уварова Е. Поединок с оборотничеством. Василий Шкваркин. С. 386.

вводя отдельные фрагменты из произведения персонажа – автора «от станка»:

«Грааль: Бонжур, тетя. (*К Трагику.*) Бонжур, дядя. Хорошо ли вы спали?

Трагик: Какой же сон, моя дорогая племянница, возможен при этой скверной советской власти… <…> Девять лет ворочаюсь я с боку на бок, не смыкая глаз. <…>

Грааль: Дядя, не хотите ли чаю?

Трагик: Нет, по утрам я привык пить рабоче-крестьянскую кровь» (605).

Или сцена «разложения» героя-пролетария, который едет строить новую жизнь:

«Любовник: Прежде всего я наметил сломать колокольню, и вообще предстоит большая стройка. <…>

Грааль: Неужели вам мало работы в Москве? Здесь еще есть колокольни. <…>» (607).

При этом сатирические сцены смягчены авторским юмором:

«Любовник: Пока в деревне не проведено электричество, мы не имеем права целоваться.

Грааль (*обнимая*): Милый, ты ошибаешься, можно и без электричества» (608).

Одной из характерных особенностей пьес Шкваркина является широкое использование автором каламбуров. В исследованиях советского времени водевильные приемы языковой игры в пьесах драматурга оценивались, как правило, отрицательно[94]. В «Лире напрокат» языковая игра и ее функции более разнообразны, чем в предшествующих пьесах: благодаря игровому началу, рождающему двусмысленность, в произведение вводится сатирический подтекст. В этом плане показательно осмысление темы творчества – объектом сатирического разоблачения в пьесе ока-

[94] Так, Л. Климова считает, что Шкваркин во всех своих произведениях «увлекался каламбурами ради каламбуров, не всегда взыскательно отбирая их» (Климова Л. Шкваркин. С. 180).

зывается не только драматург-монтер, создающий свой имидж писателя, справляясь по словарю, какие интеллигентные слова следует употреблять, но и восприятие рядовыми людьми и – шире – современным общественным сознанием социального статуса писателя.

В самом начале пьесы теща главного героя произносит: «Больно несчастные у нас в родне бывали, один даже в партии состоял, но от писателей бог миловал» (543). Писательский труд, с обывательской точки зрения, порок хуже пьянства:

«Анна Петровна: Гражданин Гномов, хоть бы вы на Дмитрия Николаевича повлияли.

Гномов: Пьет?

Анна Петровна: Хуже: пьесы сочиняет» (544).

После провала спектакля Митя (отметим, что в списке действующих лиц он представлен в первую очередь как монтер, а только потом уже как драматург) занимается самобичеванием: «Если бы я деньги растратил или кражу совершил – все легче: дело обыкновенное, а то я дра-ма-тур-гию совершил. <…> я человек погибший… одно слово – драматург» (618-619), а в финале заключает: «<…> я больше не писатель, я опять человеком стал» (622).

Позже эта шутка будет повторена в модифицированном виде в одной из сцен «Чужого ребенка» (1933), где молодой благородный практикант-энтузиаст готов жениться на беременной от другого человека девушке:

«Яков: <…> Обещаю тебе, что я его от своих даже на глаз не отличу. А детей у нас будет порядочно: мне одних сыновей троих нужно. Один будет инженер, второй – летчик, а третий – писатель.

Рая: Почему писатель?

Яков: В семье не без урода»[95].

---

[95] Шкваркин В. Чужой ребенок // Шкваркин В. Комедии. М.: Искусство, 1966. С. 68.

Таким образом, вводится тема писателя и отношения к «писательству» в обществе.

А в «Лире напрокат» в эпизоде, где Люба гадает на «Домашнем лечебнике», обнаруживается даже трагический подтекст:

«Люба (*открывает, читает*): “В таком случае человек лишается возможности принимать пищу и его ждет голодная смерть”. Неужели мы умрем с голоду?

Митя: Среди писателей это самая модная смерть» (552).

В репликах Саши Быстрого – заведующего литературной частью в театре и журналиста – в иронической форме представлены идеологические требования, предъявляемые искусству советской цензурой. Наделенный говорящей фамилией, герой одновременно выступает в пьесе и как сатирический персонаж (объект авторского разоблачения), и как водевильный плут, обладающий правом «под маской» приоткрывать нежелательную правду. Герой рассказывает о постоянно освобождающихся должностях в творческой сфере: «Ничего удивительного нет. <…> все занято, зато по литературной части – свободно. Почему же мне не занять это место? Я, слава богу, не интеллигент, с литературой ничего общего не имею, и вот я <…> устроился в театре» (548-549). Во второй интермедии занимающий названную должность халтурщик и приспособленец Быстрый принимает драматургов и забраковывает их произведения, ссылаясь на идеологические причины:

«Автор (*передавая рукопись*): Я написал сатиру.

Саша: Сатиру? В таком случае вам придется посидеть.

Автор: Помилуйте, за что же?

Саша (*указывая на стул*): Вы меня не поняли. Садитесь» (582).

На наш взгляд, некоторые злободневные шутки сближают «Лиру напрокат» с «Квалификацией» Н. Эрдмана, написанной в 1924 году. Возможно, эрдмановская словесная игра оказала влияние на Шкваркина. Кроме приведенного примера, следует отме-

тить высказывание Быстрого о собственном творчестве: «<…> скажу по секрету, я уже пьесу сочиняю. <…> До того революционную, что, когда пишу, даже сам краснею» (549). Автор «Лиры напрокат» практически дословно воспроизводит в речи героя реплику эрдмановского персонажа – куплетиста[96].

В этой же интермедии Саша Быстрый произносит монолог, в котором оценивает гоголевскую комедию «Ревизор» как идеологически вредную. Персонаж-сатирик специально дает заведующему книгу Гоголя, не называя при этом автора, из-за чего происходит путаница – Быстрый думает, что критикует современную пьесу «какой-нибудь бездарности»: «”Казенного жалования не хватает даже на чай и сахар…” Это мещанское зубоскальство над нашими ставками. <…> ”Верно, уж какая-нибудь брюнетка сделала вам загвоздочку”. Что значит – загвоздочку? Это же порнография. (*Перелистывает.*) А это что? ”…ты строил мост и написал дерева на двадцать тысяч, тогда как его и на сто рублей не было”. На что вы здесь намекаете? И это в расцвет нашего строительства. (*Перелистывает.*) Что ни страница, то какой-нибудь уклон. Вот, пожалуйста: “Ничего не вижу: вижу какие-то свиные рыла вместо лиц…” Это же идеалистическое мировоззрение. Это же мистика» (583). Литературная игра с гоголевским текстом позволяет Шкваркину создать пародию на официальные требования, предъявляемые искусству идеологической цензурой.

Посредством языковой игры Шкваркин вводит мотив мнимости. Митя, пытаясь доказать окружающим, что он писатель, создает «маску литератора» по существующим клише. Ожидая Сашу Быстрого, он сообщает: «<…> сейчас, только литературную внешность надену. <…> Я недаром все интеллигентные слова выучил» (546). Выступая как мнимый интеллигент, мнимый писатель: «<…> я теперь исключительно искусственным трудом заниматься стану» (546), – герой определяет свое место в одном

[96] Развернутый анализ пьесы Н. Эрдмана «Квалификация» – в разделе 1.2. настоящей работы.

ряду с классиками. В речи персонажа Шкваркин использует элементы литературной игры: «Спросите Льва Толстого, чем он раньше занимался. На кавказском фронте золотопогонником был. Да знаете ли вы, что даже великий Ломоносов до двадцати лет на пляже Белого моря беспризорником бегал» (543). Согласимся с Борбунюк: «Упоминание фамилий писателей свидетельствует не о круге и объеме чтения, а <…> подтверждает принадлежность к литературной среде, повышая самооценку героя»[97], а контраст, возникающий в результате употребления современной лексики при характеристике писателей иных эпох, рассчитан на комический эффект.

Мнимым интеллигентом является и Саша Быстрый. Работавший ранее в шляпном магазине Антонины Петровны Саша Чернявский теперь стал заведующим литературной частью в театре. Он выдумывает себе псевдоним: «Это вроде фальшивого паспорта. <…> пускай думает, что я такой же интеллигент, как и он» (548). Саша – «персонаж-оборотень, для которого смена лиц становится своего рода профессией и осуществляется с несказанной легкостью и быстротой»[98]. При этом он путает фамилии классиков и названия их произведений. Так, в монологе о соавторстве Быстрый аргументирует желание поставить свою фамилию на титульном листе митиной пьесы, приводя примеры мнимого совместного творчества: «Не забывайте, что все великие люди писали вдвоем: Мамин работал с Сибиряком, Мельников с Печерским, Щепкина с Куперником… а Достоевский <…> сочинял все во множественном числе: “Братья Карамазовы”, “Бесы”, “Идиоты”… Ой, целый роман из жизни идиотов!» (550). Ироническое освещение темы соавторства возникнет в пьесе также в репликах «полезного дурака» Галунова – швейцара, являющегося членом театральной художественной комиссии: «Теперь они

---

[97] Борбунюк В. История монтера-драматурга в пьесе В. Шкваркина «Лира напрокат»: метаморфозы советского водевиля. С. 186.
[98] Уварова Е. Поединок с оборотничеством. Василий Шкваркин. С. 385.

меньше как по трое с одной пьесой не ходят. <…> Жутко им, что ли, поодиночке либо стыдно, только они, чтобы пьесу сочинить, в шайки собираются» (553).

Исследователи в качестве сатирических персонажей шкваркинского водевиля рассматривают представителей театрального коллектива. Однако кроме них в пьесе есть ставший традиционным для сатиры 1920-х годов образ подслушивающего и подглядывающего за жильцами управдома. Таковым является товарищ Гномов, периодически появляющийся в комнате Сизовых (по-водевильному внезапно). В его саморазоблачительные речи автор включает языковую игру, построенную на буквальном понимании терминов современного искусства. В результате реплики, посвященные простым бытовым деталям и эпизодам, получают комическое наполнение:

«Гномов: <…> Вот в первый номер, например, одна барышня переехала. Я, говорит, поэтесса-беспредметница. И действительно, в комнате хоть шаром покати. <…> Только познакомилась она с инженером из восьмой квартиры, а дня через два, гляжу, ей полную обстановку привезли. Я не вытерпел. Иду. Какая же, говорю, вы после этого беспредметница? <…> Иждивенка, вот вы кто, говорю.

Митя: Какое же отношение это имеет ко мне?

Гномов: А такое, что в доме ни писать, ни сочинять частным лицам не разрешается. <…>

Люба: Товарищ Гномов, зачем вы вмешиваетесь в гущу семейной жизни.

Гномов: Любовь Ивановна, я при вашей мамаше скажу: ваша забота – моя забота, ваш интерес – мой интерес, ваш супруг – мой супруг, но когда вы в нем разочаруетесь, постучите только мне в стенку» (544-545).

Шкваркин дает персонажу фамилию «Гномов» – контрастирующую с его положением. Но обладающий определенными полномочиями и властью над жителями дома Гномов не так опа-

сен, как булгаковские Швондер, Аллилуйя/Портупея, Бунша и Босой. Постепенно он переходит из разряда сатирических персонажей в водевильные: носит письма и выступает в качестве «сводни» (как он сам полагает). Если в произведениях Булгакова образ управдома тесно сопряжен с «квартирным вопросом», то в водевиле Шкваркина данная проблема практически не затрагивается. Исключением является реплика Юноны Антоновны, в которой наличие собственной жилплощади предстает как нечто недоступное для современного человека: «<…> она <…> ходит по улицам Москвы в поисках чего-то недостижимого, например, высшей правды или комнаты» (566). Таким образом, построенные на языковой игре монологи и диалоги персонажей содержат ироническую, а в отдельных эпизодах – сатирическую оценку характерных явлений эпохи.

В основном же языковая игра рассчитана не столько на обличение, сколько на смеховую реакцию читателя/зрителя. Например, на вопрос о жанровой форме митиных пьес его супруга отвечает, думая, что ее спрашивают о форме одежды:

«Саша: В какой же форме он больше пишет?

Люба: Он просто в пиджаке работает» (548).

Галунов не знает слова гигиена:

«Саша: <…> Ой, вы, по-видимому, с гигиеной даже не ночевали.

Галунов: С гигиеной? Не приходилось» (563).

Когда Митя, получивший в театре различные рекомендации по исправлению пьесы, пытается кратко сообщить своей жене о поставленных задачах, она принимает его объяснения за маниакальные наклонности:

«Митя: Мне нужно в одну ночь племянницу скомпрометировать, тетку изнасиловать и ноги закрыть.

Люба со страхом отступает, бежит к телефону.

Люба: Дайте скорую помощь… Врача-психиатра…

Митя отнимает и вешает трубку.

Митя: Да нет, я это в пьесе, в пьесе должен сделать» (572).

По такому же принципу построен монолог Мити, рассматривающего рукопись с правками: «Сцену в кафе разорвали, монолог тетки сладким чаем облили, а на идеологический момент кто-то ногой наступил. <…> Товарищ Грааль-Гаремная, бросьте <…> ретроспективный взгляд на будущее» (590-591).

Имеющий репутацию дурака Галунов буквально понимает прозвучавший в его присутствии фразеологизм:

«Сатурн (*приглашая жестом садиться*): Мы ставим пьесу, но давайте говорить без дураков.

Галунов (*вставая*): Мне уйти?

Саша: Это про других дураков» (556).

Митя на вопрос об образовании отвечает, что учился на «физиологическом» факультете (551). А заявление Юноны о том, что «<…> автор писал для настоящей актрисы, а не для какой-нибудь Гаремной» (590) при устном воспроизведении будет восприниматься, будто в конце произносится не фамилия, а «статус» – «гаремная актриса».

Включенные в текст пьесы куплеты сатирического наполнения не имеют. Сам драматург утверждал, что «<…> куплеты, кроме пролога и финала, написаны другим автором»[99], но не называл его имя. Как мы уже отмечали, «Лира напрокат» открывается прологом, в котором автор знакомит с главным героем и раскрывает в шутливой форме жанровые особенности произведения. Саша Быстрый при первом своем явлении на сцену исполняет песню об «универсальном человеке». Поскольку здесь еще не дана разоблачительная характеристика персонажа, его представление совсем не воспринимается как хвастовство: «Работник я по всякой части, // Не пропускаю ничего. // Я на все руки скорый мастер // Во всем, для всех и для всего» (547). Более того – первое четверостишие, повторяющееся в конце песни, отражает реаль-

[99] Уварова Е. Поединок с оборотничеством. Василий Шкваркин. С. 382.

ное требование эпохи – необходимость универсального специалиста: «Всегда в работе театральной // Неудержимо быстрый бег, // И нужен здесь универсальный, // Универсальный человек» (547). В качестве вокальных номеров автор предлагает любовные романсы, которые исполняет Грааль-Гаремная во время репетиций, куплеты Любы, передающие переживания героини после ее ссоры с мужем, и заключительную общую песню: «Мы отыграли акт финальный, // Уходим пестрою толпой. // И вот уж занавес прощальный // Шумит над нашей головой» (622). Таким образом, вокальные номера в «Лире напрокат» лишь дополняют основные речевые партии персонажей, «облегчая» развитие действия. В то же время включение сцен с исполнением романсов обогащает музыкальную партитуру пьесы.

Следует отметить также внимание драматурга к световому оформлению сцены, позволяющему реализовать взаимодействие «слова» и «изображения». В пятой картине третьего действия в ремарке указывается: «*Зажигаются все лампочки. В дальнейшем они гаснут постепенно. С последней строчкой куплета становится почти темно*» (598). На этом затемненном фоне Люба поет романс, где звучит мотив угасания света в ее душе, наступлении тьмы: «Мы жили вместе. И тогда я // Такой счастливою была… // Теперь я только вспоминаю, // Как жизнь моя была светла… // Иную он избрал дорогу, // Она влекла его сильней. // И погасает понемногу // Вся радость милых прежних дней. // И он ушел. Теперь одна я. // Навек одна. Всегда одна. // Последний свет мой угасает, // В душе ненастье, сердце тьма.

Митя (*входит*): Хорошо. (*Свет загорается.*)» (598-599).

Монтер Митя, потерпевший фиаско как автор пьесы, в финале так талантливо освещает театральную сцену, что тут же получает приглашение на работу в театр по своей основной профессии.

Финал произведения имеет оптимистический характер. Поссорившиеся супруги (и Митя с Любой, и Сатурн с Юноной) ми-

рятся, в театральном коллективе прекращаются склоки и наступает гармония, каждый из центральных персонажей находит свое призвание: Митя принят в театр на должность монтера, а отказавшийся от псевдонима «Быстрый» Саша Чернявский возвращается работать в шляпный магазин Анны Петровны. Традиционный для водевиля счастливый финал вбирает нравоучительную, идеологически выдержанную, реплику неудавшегося драматурга: «Только вы не подумайте, что монтер не может хорошую пьесу сочинить. У меня не вышло, у другого выйдет» (621)[100].

Итак, водевиль В. Шкваркина «Лира напрокат» очень близок к классическому образцу жанра. Автор использует традиционные приемы и ходы: любовные коллизии, путаница, вокально-танцевальные номера, легкие диалоги с шутками, ориентированными преимущественно на массового зрителя. Но сохраняя верность классическому водевилю, Шкваркин раздвигает его границы как на уровне содержания, так и формы. Автор обыгрывает возможности структуры «театр в театре», обогащает поэтику пьесы за счет органического соединения музыкальных и световых эффектов, вводит несвойственную водевилю форму интермедий, усложняющих действие и придающих ему сатирическое звучание. При этом элементы сатиры подчинены общему водевильному строю произведения. В «Лире напрокат» реализуется характерное для жанра водевиля признание «правды» рядового человека. Центральные персонажи пьесы – Митя и Люба – выглядят наивными и смешными, но они не осуждаются с высоты нравственных и идеологических ценностей советского времени, за ними признается право на жизнь и право на ошибку.

В 1930-е годы В. Шкваркин обращается к жанру лирической комедии, что в немалой степени обусловлено требованиями эпо-

---

[100] По свидетельству Е. Уваровой, итоговую сентенцию главного героя В. Шкваркин вводит подавлением цензуры: «Протест реперткома вызвала сама фабула – неудача монтера на драматургическом поприще. Спасая свое детище, автор от руки вписал герою финальную реплику <…>» (Уварова Е. Поединок с оборотничеством. Василий Шкваркин. С. 383).

хи, в то же время является органическим проявлением дарования «водевилиста-лирика». В пьесах «Чужой ребенок», «Простая девушка» и др. драматург продолжает активно использовать водевильные приемы, которые определяют комедийный характер произведений и не позволяют автору перейти к созданию сугубо мелодраматических текстов.

1.2. Обновление традиционного жанра: водевиль Н. Эрдмана «Гибель Европы на Страстной площади *с танцами и пением*» и пьеса «Квалификация»

В 1920-е годы Н. Эрдман неоднократно обращается к водевильному жанру: пишет остросатирический водевиль «Гибель Европы на Страстной площади *с танцами и пением*» (1923), создает осовремененную версию «Льва Гурыча Синичкина» Д. Ленского (1924) – одного из самых известных и популярных русских водевилей 1840-х годов, а также использует водевильные приемы в пьесах «Квалификация» (1924), «Мандат» (1925) и «Самоубийца» (1928).

Исследователи творчества Эрдмана, как правило, не обращаются к «домандатному» периоду и, в частности, к пьесе «Гибель Европы» (исключением является комментарий К. Васильева к ее современной публикации)[101], хотя данное произведение заслуживает отдельного рассмотрения на уровне проблематики и жанровой поэтики.

Пьеса не имеет подзаголовка. Так автор избегает прямого обозначения жанра. Однако он делает подсказку в названии «Гибель Европы на Страстной площади *с танцами и пением*», упоминая яркие водевильные приемы: вокальный и танцевальный элементы.

Основное действие – приготовления героев к предстоящему потопу – разворачивается в рамках водевильного сюжета. Жорж Красиков, желая добиться от некой Марьи Петровны интимной

---

[101] Васильев К. Вдохновляйтесь согласно постановлениям // Эрдман Н. Самоубийца: Пьесы. СПб. : Азбука, 2011. 292-318.

близости, идет на хитрость, чтобы заманить девушку в свою квартиру (так Эрдман вводит любовный сюжет):

«Жорж: Поймите, что для любви завтра не существует. Завтра может быть потоп, землетрясение. <…>

Марья: Если бы этому можно было поверить, я поехала бы к вам сегодня. <…> (*Уходит.*)

Жорж: <…> Хоть бы на самом деле какое-нибудь землетрясение случилось»[102].

Выдавая желаемое за действительное, Красиков пускает слух о том, что Гольфстрим растопил весь снег на Северном полюсе, из-за чего начался всемирный потоп, уже погубивший Европу. Его приятель, поверивший в потоп, рассказывает о нем встретившемуся еврею, тот – Соне Гулячкиной, а та – Марье Петровне, своей подруге (здесь автор использует традиционный комедийный прием). Слух распространяется по всей Москве. Во втором действии в кафе собираются нэпманы, бездарные артисты и представители мещанского мира, чтобы обсудить способы спасения. Испуганным обывателям Пьер сообщает, что Жорж Красиков строит ковчег, поэтому всем нужно идти к нему. Тем временем Красиков уже почти добился своей цели: к нему приходит Марья Петровна. Однако побыть наедине им не удастся, поскольку в квартиру сначала поочередно, а затем все вместе врываются посетители кафе. В финале Жорж раскрывает свой обман: «Граждане! Я вам признаюсь, потопа не будет. Это я всё сам выдумал» (41). Таким образом, он терпит водевильное наказание: Марья Петровна уходит от него.

Действие в пьесе сочетается с песенными куплетами и танцами. Индийский гость, наблюдающий за московской жизнью, на вопрос: «Как вам понравилась Россия?», – отвечает сатирически-

---

[102] Эрдман Н. Гибель Европы на Страстной площади *с танцами и пением* // Эрдман Н. Самоубийца: Пьесы. СПб. : Азбука, 2011. С. 10-11. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

ми куплетами[103]. Вокальные партии есть не только у Индийского гостя. В конце второго и третьего действий посетители кафе поют небольшую песенку-куплет, выражающую в шуточной форме мораль (но не авторскую, а их – персонажей): «Бросьте пугаться! // Лучше всем смеяться // И плясать фокстрот!» (42). Этот танец также обозначен в ремарке.

Автор иронизирует по поводу влияния «свободного», отступающего от канонов классического балета, танца Айседоры Дункан в слегка прикрывающей тело одежде: во втором действии танцовщицы-пластички приходят в кафе уже «раздетые» (то есть, в балетных костюмах), а когда другие посетители просят их станцевать, им необходимо еще «немного раздеться». Пластички исполняют один и тот же танец, выдавая его то за египетские пляски, то за греческие, то за еврейские и т.д. Когда зрители, не видя никакой разницы, начинают спорить, кто и у кого позаимствовал танец, одна из пластичек говорит: «Лукин у Голейзовского», а на вопрос: «Значит, ваш Лукин иногда ничего не меняет?» (27), – обе отвечают, что он меняет только названия. Танцевальный элемент используется также для создания комического образа героя: в одном из эпизодов молодой человек начинает дрожать от страха, но, желая скрыть трусость, объявляет своей спутнице: «Это вовсе не от страха. <…> Это… это… мне просто танцевать хочется» (23). Таким образом, Эрдман вводит в структуру пьесы традиционные водевильные приемы (песни-куплеты и танцы) не только для создания легкой атмосферы, но и, в первую очередь, для сатирического осмеяния отдельных лиц и явлений.

Персонажи пьесы не имеют сложного психологического речевого портрета (что характерно для водевильного жанра). Следует отметить, что имена и фамилии есть только у главных героев: Жорж Красиков, Марья Петровна, Соня Гулячкина (эту фамилию Эрдман отдаст центральному персонажу комедии «Ман-

[103] Анализ куплетов Индийского гостя – в разделе 2.4. нашей работы.

дат»), Пьер. Все остальные, если не считать полотера Мишки, еврейской жены Сары и мальчика Абрашки, представлены как социальные типы (профессия, национальность, семейное положение): «Индийский Гость», «Его слуга», «Хозяин кафе», «Хозяйка (его жена)», «Первая Дама», «Молодой Человек», «Вторая Пластичка», «Еврей».

Еврей – персонаж чисто анекдотический. Он становится героем множества комических ситуаций (анекдотов) в пьесе: то он учится дышать под водой в ванне и чуть не тонет из-за того, что будильник сломался; то он устраивает репетицию потопа в собственной квартире; то заставляет сына Абрашку не дышать: «Сара, ложись на пол и начинай двигать с руками и ногами. Абрашка, ты опять дышишь? <…> Что это за мальчик, я не понимаю. Готовится быть под водой и не может научиться не дышать» (38-39). Любой разговор он старается перевести на тему денег и найти для себя выгоду. Даже на сообщение о потопе первоначально он реагирует так: «Ой, как замечательно! <…> В таком случае я могу не отдавать пять червонцев, которые я занял у Гинзбурга» (14). Речевые партии этого героя позволяет Эрдману ввести ряд тем, раскрывающих образ нэпа: тема «купи-продай», знакомство с другими деловыми евреями. «Так вы хотите сказать, что он сто́ит дороже, но, во-вторых, я с вами не торгуюсь, а во-первых, я ещё не видал товара» (13), – говорит персонаж, считающий, что раз потоп «настоящий», то он и стоить должен дороже. Некто Либерман «покупает всё <…>, начиная от собачьих ошейников и кончая средством увеличения бюста» (13), а Аркадий Розен – «такой честный человек, как несгораемый шкаф. <…> если вы ему дадите деньги, так их уже никто не увидит» (13). Последняя фраза созвучна с репликой Бени Крика в адрес главного банкира из рассказа И. Бабеля 1923 года «Как это делалось в Одессе»: «Стыд, мосье Тартаковский, – в какой несгорае-

мый шкаф упрятали вы стыд?»[104]. В 1920-е годы среди молодежи Москвы были популярны одесские «словечки» и выражения, встречающиеся в бабелевских текстах. Цитировать Бабеля считалось модным, его фразы становились крылатыми. Возможно, Эрдман специально «растворил» цитату из недавно опубликованного «одесского» рассказа в монологе своего героя, чтобы отразить эпоху и обыграть еврейские мотивы. К тому же, на наш взгляд, автор видел в качестве основного адресата «Гибели Европы» городскую молодежь.

Злободневность водевиля определяется наличием отсылок к явлениям культуры 1920-х годов. В размышления Сони Гулячкиной о «квартирном вопросе» драматург включает замечание о непонимании авангардного искусства Вс. Мейерхольда: «К несчастью, у нас в Москве нет ни одного пустого помещения. <…> Почти. Вот, например, у Мейерхольда всегда пусто в помещении, но только это театр» (15). Эрдман, будучи автором пародии «Носорогий хахаль» на мейерхольдовскую постановку «Великодушный рогоносец» (1922), иронизирует не только над своей героиней – представительницей «непонимающих», но и над самим режиссером-авангардистом. Кроме того, он обыгрывает произведения В. Маяковского. В третьем действии Жорж Красиков восхищается своей выдумкой, которая, по его мнению, заставила даже Маяковского написать плакат для ГУМа: «Хватайтесь все за этот спасательный круг – дёшево, доброкачественно из первых рук» (32). К. Васильев отмечает, что Эрдман привязывает к теме потопа реальную стихотворную рекламу Маяковского, написанную им в сентябре 1923 года, нарочно искажая текст в устах героя: «Если точно, у Маяковского: Хватайтесь // за этот // спасательный // круг! // Доброкачественно, // дёшево, // из первых рук»[105]. А галоши, «купленные Евреем в связи с предстоящей *гибелью Европы*, невольно вызывают в памяти ещё один *рекламно-*

[104] Бабель И. Собр. соч. В 4 т. / сост. и коммент. И. Сухих. М. : Время, 2006. Т. 1. С. 76.
[105] Васильев К. Вдохновляйтесь согласно постановлениям. С. 302.

плакатный стишок Маяковского, сочинённый по заказу Резинотреста <…>: *Резинотрест* – // защитник в дождь и слякоть. // Без галош // Европе – // сидеть и плакать (курсив К. Васильева. – М.Ш.)»[106]. Пьер в третьем действии, вспоминая о ковчеге Красикова, говорит: «<…> пусть он нас возьмёт вместо семи пар нечистых» (30). Эта фраза, как и собственно идея потопа, является, на наш взгляд, отсылкой к пьесе Маяковского «Мистерия-буфф». Таким образом, Эрдман предлагает свой – сниженный – вариант всемирного потопа, показывая приготовления к нему в нэповской России (при этом самого потопа как такового нет).

Заглавное словосочетание «Гибель Европы» имеет иронический оттенок. Возможно, автор пародирует название труда немецкого философа О. Шпенглера «Закат Европы» (1918–1922), в котором говорится об увядании европейской культуры и цивилизации (с «Закатом Европы» Эрдман мог познакомиться через сборник 1922 года «Освальд Шпенглер и закат Европы»). Отзывы русских философов (Ф. Степуна, С. Франка, Н. Бердяева и Я. Букшпана), оказавшихся впоследствии в эмиграции, воспринимались большевиками как выражение скорби в адрес погибающей Европы (что послужило одной из причин их высылки). Эрдман в своей пьесе говорит устами героев, что никакой гибели Европы не будет: «Успокоим встревоженный свет: // Больше потопа нет! // Слушай, Европа, // Нету потопа! // Успокойтесь, не зная тяжких забот» (42). Смех автора направлен в адрес затянувшегося ожидания мировой революции и краха Европы.

Текст пьесы насыщен различными приемами языковой игры, как традиционными для данного жанра, так и осложняющими водевильное действие. Автор неоднократно использует характерные для водевиля каламбуры. Например, Жорж говорит Марье Петровне, что она «вампир», а девушка думает, что Красиков зовет ее в ресторан «Ампир»:

---

[106] Там же. С. 302-303.

«Жорж: Вампир.

Марья: Хорошо, едемте в «Ампир», только после театра.

Жорж: Я говорю не в «Ампир», а вы вампир! Вы у меня всю кровь высасываете» (9-10).

Обыгрывается и название теплого течения Гольфстрим. В репликах Жоржа Красикова и его приятеля Пьера произносится: «Гольфштрем». Из-за чего все думают, что речь идет о каком-то человеке, воспринимая название географического объекта как еврейскую фамилию: «Пьер: Как я могу знать, что он делает, когда я даже его самого не знаю? Это что, твой знакомый?» (12); «Еврей: Если это Гольфштрем из Минска, то это уже не Гольфштрем, а Гольфштрумер. Так будьте покойны, что он едет не на Северный полюс, а в Гомель» (14).

Во втором действии Миша сообщает, что ковчег выдумал Ной. Слуга Индийского гостя просит полотера не ныть. Мальчик неправильно принимает обращенный к нему глагол повелительного наклонения за имя библейского персонажа и вступает со слугою в словесную дуэль (водевильный прием):

«Слуга: Не ной.

Миша: Нет, Ной.

Слуга: А я говорю, не ной.

Миша: Нет, Ной.

Слуга: Товарищ хозяин, скажите ему, чтобы он не ныл со своим Ноем» (24-25).

Гулячкина сообщает о намерении Художественного театра играть пьесу М. Горького: «Вот Художественный театр думает после потопа “На дне” сыграть» (25). При устном воспроизведении фразы на сцене будет возникать эффект, что героиня говорит об игре актеров на дне водоема, а не произносит название горьковского произведения.

Эрдман обыгрывает несовпадение прямого и переносного значений слов. Гулячкина считает Библию «неприличной книжкой», так как там «все мужчины рожают. Авраам родил Исаака.

Исаака родил Иакова. Иаков родил Иуду» (24). Еврей думает, что курс, который поменял Гольфштрем, – это не направление течения, а цена денежной единицы: «Изменяет курс на повышение или понижение?» (13); «Гольфштрем играет на повышении курса, скупает все снега <…> и потопляет Европу» (17). В третьем действии он предлагает Жоржу перевозить на ковчеге «арапов» (то есть, профессиональных шулеров) в Соловецкий монастырь. Для еврея, который не замечает жаргонизма, представители «цветной расы» и шулера – это одни и те же арапы, «которые живут в казино» (40).

Излюбленным приемом, без которого нельзя представить ни одного произведения Н. Эрдмана, является острословие. К нему сатирик прибегает и в пьесе «Гибель Европы». Уже в заглавии автор соединяет несовместимые понятия: мало того, что Европа гибнет на Страстной площади, так еще и под танцы с пением. Возможно, здесь Эрдман обыгрывает выражение «умирать – так с музыкой» или потенциальную радость советских граждан по поводу гибели буржуазной Европы. Одной из самых ярких острот является идея передвижения ковчега «в Всероссийском масштабе» (40) от Ильинки до Лубянки, то есть из центра спекулятивной торговли в тюрьму: «Так от пассажиров отбою не будет» (39). Автор дает ироничную характеристику собраний жилтоварищества, где все общаются на повышенных тонах: «Горловые связки мне пришлось лечить после того, как я поговорил с жилищным товариществом» (7). Жорж, ожидая Марью Петровну, начинает сердиться: «Эта девушка так опаздывает, как будто она не девушка, а благотворительный концерт» (7). Таким образом, писатель использует различные приемы языковой игры, умело вводя их в структуру «легких» водевильных диалогов:

«Жорж: <…> И вы могли спокойно разговаривать в то время, как я умирал здесь от ожиданья? О чем же вы говорили?

Марья: О вас. <…> Соня Гулячкина держала со мной пари, что вы вихляете правой ногой

Жорж: <…> Какая ложь. Что же вы на это ей ответили?

Марья: Я сказала, что это неправда. <…> Ведь вы вовсе не вихляете правой… а левой» (8).

Некоторые диалоги и отдельные сцены построены как клоунский номер. Например, Пьер начинает кричать на площади, что уже тонет:

«Пьер: А когда начинается потоп, ты не знаешь?

Жорж: Завтра.

Пьер: Завтра? Караул! Погибаю! <…> Караул! Тону!» (12).

По такому же принципу организован финал второго действия: «*Абрашка садится на пузырь, и пузырь лопается. <…> Крики: "<…> Караул! Погибаем! Европа проваливается, кланяйтесь Азии!*"» (30). Так Эрдман вводит в водевильный текст буффонадные элементы.

Таким образом, уже в своей ранней пьесе Н. Эрдман соединяет приемы различных комедийных жанров (водевиль, буффонада, скетч, сатирическая комедия). Несмотря на широкое использование языковой игры и введение социально-политической проблематики, в «Гибели Европы» доминируют водевильные принципы построения драматургического действия, что подкреплено наличием таких формальных признаков, как танцы и сатирические куплеты. Очевидна связь произведения с классическим водевилем XIX века. Однако сатирические способы осмысления современной реальности занимают далеко не последнее место в тексте, более того, именно сатирические коннотации доминирует на уровне авторского пафоса.

Драматическая миниатюра «Квалификация» (1924, премьера в этом же году в театре В. Хенкина) – следующая пьеса Эрдмана, не теряющая и сегодня своей актуальности, – водевилем не является, поскольку не имеет развернутого сюжетного действия, однако целиком построена на активном использовании водевильных приемов на разных уровнях текста.

Действие пьесы, посвященной проблеме «перековки» искусства, представляет собой отдельные сценки, построенные по принципу смотра-отбора артистов для советской сцены, который проводят три обезличенных члена комиссии. Читатель/зритель так и не узнает, являются ли они сами деятелями искусства: об их творческих способностях не говорится ни слова – они отвечают, по сути, только за верность идеологии. В каждом из четырех явлений переквалификацию проходят представители разных эстрадно-театральных направлений: куплетист, артисты оперы и балета, рассказчик-конферансье и исполнители романсов. Однако настоящих деятелей искусства среди них нет: все они бездарности и халтурщики – мнимые артисты. В «Квалификации», как и во многих других пьесах Эрдмана, «Все – *псевдо*»[107] (курсив А. Свободина. – М.Ш.). Перед читателем/зрителем возникают образы псевдо сатирика, псевдо танцовщиков и певцов и т.д. Автор вводит мотив псевдо/мнимости уже в подзаголовке произведения: «*Почти* с натуры (курсив наш. – М.Ш.)»[108]. Раскрытию темы способствует ведущий, на наш взгляд, в данном тексте игровой прием «театр в театре».

Каждый из квалифицирующихся выдает себя за артиста. Так, халтурщик-куплетист представляется сатириком, выступающим на эстраде: «Я, товарищи, куплетист <…>. Красный сатирик народный Бим-Бом-Смирнов-Сокольский-Петров» (114). Пародируя склонность артистов к выбору громких псевдонимов, автор дает своему персонажу чрезмерно длинную фамилию, в которой обыгрываются название клоунского дуэта, созданного И. Радунским – Бим-Бом, и фамилия реального советского куплетиста Н.П. Смирнова-Сокольского. «Красный сатирик» использу-

---

[107] Свободин А. О Николае Робертовиче Эрдмане. Вступительная статья // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М. : Искусство, 1990. С. 16.

[108] Эрдман Н. Квалификация // Театр. 1989. № 5. С. 114. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

ет для своего псевдонима чужие фамилии и образы, преследуя определенные цели:

«Второй: Это ваша настоящая фамилия?

Куплетист: Одна часть настоящая <…> – Петров. А Бим-Бом-Смирнов-Сокольский – это фамилия общая. <…>

Первый: <…> Это неудачно. Дело в том, что вас могут спутать с настоящим.

Куплетист: Чудак вы все-таки, для того и выбирают, чтобы спутали» (114). Герой идет на двойной обман-путаницу: выдает себя не только за эстрадного сатирика, но и выступает под чужим именем или псевдонимом, чтобы обезопасить себя на случай возникновения серьезных проблем. При этом в одной из реплик подчеркивается общепринятость данного явления: «<…> у нас теперь столько Бим-Бомов и Сокольских развелось, что это не фамилия даже, а предмет широкого употребления» (114).

Благодаря приему «театр в театре» в пьесе обнаруживается «двойной» зритель: с одной стороны, это зритель реальный – те, кому адресована правда, с другой – члены комиссии (зрители-персонажи), которые видят лишь то, что *положено* видеть. При этом во втором явлении, где переквалификацию проходят балетные танцоры, они становятся еще и действующими лицами «внутреннего» спектакля. Одна из балерин, участвующих в постановке «Вампиры, или В вертепе ужасной страсти», предлагает члену комиссии заменить не пришедшего актера:

«1 барышня: <…> у нас еще третий партнер должен быть, только он сегодня не может. Ему, собственно, и делать нечего, он просто сидит как дурак посредине. Может быть, вы его замените? <…> Вы будете изображать содержателя вертепа. <…> лицо у вас очень для этого благодарное <…>.

Танец. Барышня набрасывается на Первого с ножом.

Первый: Караул. <…> За что же вы меня закалываете?

1 барышня: За то, что вы содержатель вертепа. Так задумано.

Первый: Но, простите, я не содержатель вертепа, а квалификационная комиссия.

1 барышня: Это все равно. <…> знаете, товарищ, если вы <…> без работы останетесь, приходите к нам, у нас в каждом танце есть легкая роль – просто сидеть дураком. <…> А вы сидите, как всегда, у вас очень хорошо получается» (116-117). Таким образом, путем «нечаянно» данной балериной характеристики, Эрдман вводит авторскую иронию в адрес квалификационной комиссии, подчеркивает, что вопросами искусства занимаются чиновники, не имеющие никакого отношения к нему, способные лишь «сидеть дураком».

Автор использует прием «непонимания» персонажами друг друга. Благодаря этому сюжетному ходу определяется судьба второй балерины: она не чувствует сарказма и воспринимает иронические советы окружающих слишком буквально:

«2 барышня: <…> мой талант открыл один знаменитый профессор. <…> Я у него пению и училась. И вдруг, представьте себе, на четвертый урок он на меня вот так посмотрел и сказал: “Вам, говорит, сударыня, с таким голосом лучше в балет идти”, как вы хотите, а он все-таки авторитет <…>.

Второй: Товарищ, умирающий лебедь, пожалуйста, начинайте.

Музыка. <…> Танец. <…>

Первый: А знаете, гражданка, вам с такими ногами лучше в оперу поступить <…>.

2 барышня: Вы, конечно, авторитет. Пойду попробую в Большой Академический, в крайнем случае, я на вас сошлюсь» (116).

Второе явление «Квалификации» тематически связано с водевилем «Гибель Европы», где автор высмеивает «Студию свободного балета» Л.И. Лукина и влияние «свободного» танца в слегка прикрывающей тело одежде. Данная тема получает свое

дальнейшее воплощение в «Квалификации» – в сцене, когда комиссия просит не обнажаться балетных танцовщиц:

«Третий: Я бы вас очень просил, гражданки, не раздеваться, потому что мы люди женатые, а балетные как придут, всегда из нашей комиссии какой-то пляж устраивают.

1 барышня: Ах, что вы, зачем же мы будем раздеваться? Мы сами против этих голых костюмов <…>.

(Снимают пальто, остаются в балетных костюмах.)

1 барышня: Меня всегда удивляло, как это люди могут танцевать почти голые. Вот у меня костюм вполне приличный и очень удобный. Правда?

Первый: Да, это, как говорится, ничем не прикрытая правда» (116).

Практически все диалоги в пьесе основаны на каламбуре – ведущем приеме языковой игры в произведении. Так, например, в первом явлении куплетист пытается доказать комиссии свое «правильное» происхождение: «<…> товарищи, я никакой не интеллигент, а если вам думается, что у меня штаны новые…» (114). Далее следует диалог, построенный на каламбуре, где в прямом и переносном смысле обыгрывается значение фразы «без штанов» (члены комиссии просят куплетиста не акцентировать внимание на теме штанов, а «красный сатирик» считает, что с него хотят снять штаны):

«Третий: Виноват, нас ваши штаны не касаются. Вы нам лучше скажите, что вы намерены делать? <…>

Куплетист: Насчет репертуара будьте благонадежны. Репертуар у меня, товарищи, такой, от которого любая публика покраснеет, а что касается новых штанов…

Третий: Опять вы, гражданин, про штаны. Что вы, на самом деле, все штаны, неужели вы не можете без штанов разговаривать.

Куплетист: Как без штанов? Что я вам, товарищи, Вальпургиева ночь из Большого театра, чтобы мне без штанов разговари-

вать? Я, товарищи, куплетист, а не какой-нибудь этюд обнаженного тела» (114). Следует отметить, что заявление куплетиста о «покраснении» публики становится двусмысленным: с одной стороны, куплетист обещает идеологически подковать зрителей, а с другой – вогнать в краску от стыда. Каламбурны и двусмысленны высказывания о сатирике женского пола: «Если бы я куплетистка была какая-нибудь, или *сатирка*, я понимаю, а я, товарищи, мужчина, сатирик (курсив Н. Эрдмана. – М.Ш.)» (114) – и о выходе артиста к зрителям: «Чего-чего, а насчет выхода не беспокойтесь. Я однажды в Самарском театре выступал, так у меня такой выход был… что я даже войти не успел» (115).

В четвертом явлении, где супругов – исполнителей романсов – спрашивают о типе голоса, они характеризуют его эпитетами и сравнениями, не относящимися к музыкальной терминологии:

«Первый: <…> У вас, гражданка, какой голос?

Жена: Как у птички. <…>

Второй: <…> А вы, товарищ, каким же голосом поете?

Муж: Я, господа, не своим голосом пою. <…> У меня совещательный голос» (118). Когда певец представляет комиссии свою партнершу, он старается рассказать о ней как о гении-самородке, однако произносит абсурдные реплики, не замечая поправок комиссии:

«Муж: Вот, господа, моя супруга, очень талантливая дама. <…> будучи по наследственности бездетной, все свое свободное время отдавала творчеству.

Второй: Позвольте, как же это, по наследственности бездетной? Следовательно, у ее родителей не было детей?

Муж: Может быть, у ее родителей и были дети, только у нее самой никаких родителей не было. Она у дяди воспитывалась.

Второй: Но все-таки от кого-нибудь она родилась?

Жена: Нет, меня в капусте нашли.

Муж: Ради бога, не разбивайте у нее этой иллюзии. Она же совсем еще девочка» (117-118). Себя он объявляет «вторым Глинкой», при этом буквально трактуя фразеологизм «зарытый в землю талант»:

«Муж: Я, господа, не что иное, как второй Глинка.

Третий: Как, Глинка? Что же у вас общего с Глинкой?

Муж: Профессия.

Первый: А вы кто же такой по профессии будете?

Муж: Я, товарищи, по профессии – зарытый в землю талант.

Первый: Во-первых, это не профессия, а потом, когда же Глинка был зарытым в землю талантом?

Муж: Когда? В 1880 году на Волковом кладбище[109]. <…> Раз я зарытый в землю талант, то вы меня, пожалуйста, откопайте, только не одного, а вместе с супругой» (117). Уход семейного дуэта также предваряется каламбурным высказыванием: жена заявляет о том, что она зареклась писать романсы, муж же начинает думать, что у его второй половины внезапно начались роды:

«Жена: Убей меня, я решилась ничего не писать. <…> Я раз решилась и навсегда.

Муж: Боже мой, она разрешилась… Извозчик, извозчик» (118).

В третьем – запрещенном цензурой – явлении рассказчик в каждом своем монологе затрагивает «еврейский» вопрос, даже когда его просят рассказывать без упоминания о евреях, он начинает акцентировать внимание на том, что события происходят именно без их участия:

«Рассказчик: <…> На маленькой захолустной станции встречаются два человека. Вот один человек и говорит другому еврею…

---

[109] Персонаж Эрдмана перепутал композитора М.И. Глинку с поэтом Ф.Н. Глинкой: первый был похоронен в 1857 г., в 1880-м же – второй. Таким образом, читателю/зрителю не ясно, кого именно – композитора или поэта – имеет в виду герой. Отметим, что на Волковом кладбище ни один из них не был погребен. Подобная путаница показывает необразованность эрдмановского псевдоинтеллигента.

Второй: Погодите. Начали вы с того, что встречаются два человека, а зачем же вы сюда еврея впутали?

Рассказчик: А что же, по-вашему, еврей не человек?

Второй: Вы не дерзите, а рассказывайте без еврея <…>.

Рассказчик: Без еврея? Пожалуйста. В воскресный день на московском Казанском вокзале <…> собралась огромная очередь без еврея.

Второй: У вас опять еврей.

Рассказчик: Нет, у меня без еврея» (117).

Благодаря этой игре раскрывается тайна одного из членов комиссии: выясняется, что «Третий» – еврей, как собственно и сам конферансье (то есть, посредством языковой игры раскрывается водевильная тайна):

«Рассказчик: О ком же, товарищ, мне рассказывать? О себе можно?

Третий: А вы кто?

Рассказчик: Я еврей.

Третий: Тоже нельзя.

Рассказчик: О вас можно?

Третий: Я вам, товарищ, сказал, что об евреях вообще нельзя» (117).

Но наиболее ярким каламбуром является заявление об оздоровлении эстрады: в начале первого явления один из членов комиссии произносит: «<…> здоровая эстрада – это самое больное место в нашей работе» (114), а после ухода «красного Бим-Бома» другой член констатирует: «<…> от такого оздоровления эстрады недолго и заболеть» (116). В последней реплике обнаруживается авторская оценка происходящего – через игру и смех Эрдман показывает процесс уничтожения свободного – подлинного искусства: «<…> по новой орфографии, чего не напишешь, все уголовное преступление выходит» (118). И в последующих произведениях сатирика: в «Самоубийце», многих баснях и «Заседании о

смехе» (1932) – эта проблема будет вновь подниматься, еще острее и болезненнее.

Особое место в пьесе занимают вокальные номера. В четвертом явлении Эрдман пародийно обыгрывает водевильные коллизии: перед комиссией выступает семейная пара, исполняющая старорежимные романсы, которые в новых условиях жизни воспринимаются двусмысленно, что становится причиной обвинения дуэта в контрреволюционной пропаганде. В куплетах, посвященных истории первой любви, поется о вырезанных в качестве символа чувств инициалах «Г.П.» – первые буквы имен влюбленных Ганны и Павла – «у елки на коре» (118). При устном воспроизведении сочетание инициалов «Г.П.» с предлогом «у» дают аббревиатуру государственного политического управления – ГПУ. Так, возникает ощущение, будто представители «бывших» жалуются на свое положение, сетуя на революцию и деятельность карательных органов: «Но все минуло в Октябре. // Кора увяла без возврата. // Г.П. У елки на дворе // Нам не оставила кора та» (118), а припев об Амуре будет воспринят комиссией, как история противостояния московскому уголовному розыску:

«Дуэт: <…> Друг с другом мы играли, // Как с розой мотылек. // Амура мы не ждали, // Амур нас подстерег <…>.

Первый: Объясните, пожалуйста, почему вы написали такие слова?

Жена: Ах, это слова автобиографические, здесь описан мой роман с Жоржиком <…>.

Первый: В таком случае мы вас пропустить не можем. <…> Потому что на советской эстраде нет места уголовным преступникам. <…> вы сами сознались. <…> Вы сказали, что <…> Мура вы не ждали. А Мур вас подстерег. Московский уголовный розыск, кроме уголовных преступников, никого не подстерегает. <…> А Мур и есть московский уголовный розыск» (118). Обыгрывая через каламбур аббревиатуры ГПУ и МУР, Эрдман позво-

ляет себе иронию в адрес вездесущих «карателей», подстерегающих чуть ли не за каждой елкой и готовых арестовать любого.

Для водевильного жанра характерны куплеты не только о любовных переживаниях героев. Куплет в водевиле может выражать мораль пьесы, давать характеристику персонажам и отражать реакцию на конкретные современные события. Таковы куплеты, исполняемые «красным сатириком» в первом явлении, построенные на языковой игре, основанной на включении политической лексики в бытовой контекст. «Красный сатирик» обещает «Очень политические куплеты на злобу дня и ночи», в которых, по его мнению, он активно выступает за обновление быта: «Я здесь за новый быт ратую» (115). Так, в первом куплете и последующем за ним диалоге, где обыгрывается одна и та же фраза, куплетист пытается доказать: «Всякая теща есть социальное зло» (115), что ему в итоге удается:

«Куплетист: <…> В Москве вот есть Марьина роща. // С женою мы жили там дружно. // Как вдруг появляется теща. // Скажите, кому это нужно? <…>

Первый: Простите, товарищ, вы обещали куплеты на злобу дня, и вдруг теща, кому это нужно?

Куплетист: Вот и я спрашиваю, кому это нужно, товарищи. Жили мы тихо, спокойно, вдруг, понимаете, является: то не то, это не так, и поехала, и поехала: скажите, кому это нужно?

Первый: Никому это, товарищ, не нужно <…>.

Куплетист: Вот и я так думаю, что никому она, товарищи, не нужна. <…> Довольно этого ига, довольно этого засилья, товарищи» (115).

Второй куплет будет одобрен комиссией, благодаря социальному положению брата куплетиста:

«Куплетист: Москву поливают от пыли, // Была чтоб повсюду прохлада, // А брату вот шляпу облили. // Скажите, кому это надо? <…>

Второй: Видите ли, товарищ, вы здесь про своего брата рассказываете, простите, кому же он интересен.

Куплетист: А вы его знаете?

Второй: Нет.

Куплетист: Как же вы можете говорить, что он никому не интересен? А, может быть, у меня брат член Московского совета, а вы говорите, что он никому не интересен.

Второй: Простите, товарищ, я не знал. Это дело другое» (115). Так Эрдман разоблачает не только тему «кумовства», когда родственные связи имеют больший вес, чем реальные заслуги конкретного человека, но и высмеивает положение, согласно которому членство в любой государственной или общественной структуре, независимо от рода деятельности, важнее индивидуальных способностей.

В четвертом куплете Эрдман вводит злободневную отсылку к первым политическим выступлениям Сталина в печати: «Весь старый мир как есть вот свален, // И вот ему пришел финал. // Да здравствует товарищ Сталин // И Третий Интернационал!» (115). Последующая за куплетом полусерьезная угроза с обращением к имени еще только набирающего силы и готовящегося к политической борьбе генсека, подобно беглому упоминанию в комедии «Мандат»: «Копия сего послана товарищу Сталину»[110], окажется в какой-то степени пророческой: «Я вас на чистую воду выведу, вы у меня над товарищем Сталиным посмеетесь» (115). Возникшее чувство страха заставляет членов комиссии аттестовать марширующего с красным знаменем в руках под «Интернационал» куплетиста по высшему разряду. Таким образом, введение вокальных номеров позволяет увидеть и творческую несостоятельность халтурщика-куплетиста, и данную автором ироническую характеристику современной действительности.

---

[110] Эрдман Н. Мандат // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М. : Искусство, 1990. С. 61.

Н. Эрдман в пьесе «Квалификация» использует различные приемы водевильно-игровой поэтики («театр в театре», введение вокально-танцевальных номеров, основанную на каламбуре языковую игру) и в то же время пародирует их. Проявление игрового начала в развитии действия и характеристике персонажей способствует не только созданию комической атмосферы в произведении, но и сатирическому разоблачению «красного оздоровления» культуры, убивающего истинное искусство и дающего возможность благополучно существовать лишь халтурщикам и приспособленцам. Анализ водевильных приемов на разных уровнях текста позволяет не только раскрыть особенности авторского юмора, но и выявить объекты сатиры в тех случаях, когда драматург избегает прямого разоблачения.

Итак, проведенное нами исследование пьес «Гибель Европы» и «Квалификация» показывает, что, несмотря на активное использование водевильных приемов, в произведениях – на уровне авторского пафоса – превалирует сатирическое разоблачение современной действительности. Таким образом, Н. Эрдман, на наш взгляд, в начале 1920-х годов создает жанрово-стилевую модель неклассического водевиля, оказавшуюся сопричастной творческим поискам Ильфа и Петрова в эпоху Великого перелома.

1.3. Новаторские формы водевиля в комедиографии 1920-х – 1930-х годов

1.3.1. Сказочно-фантастический водевиль Е. Шварца «Приключения Гогенштауфена»

Специалисты по творчеству Е. Шварца относятся к пьесе «Приключения Гогенштауфена» (1931) как к проходному ученическому опыту: произведению, в котором драматург только формирует принципы сказочного остранения – главного художественного метода писателя. Авторское определение жанра пьесы:

«Сказка в трех действиях»[111]. Исследователи, рассматривая элементы фантастического и сатирического в тексте, определяют жанр произведения как сатирическое обозрение[112], где «элементы пародии, притворства, театральной игры должны <…> занимать видное место»[113], а «фантастическое вѝдение вещей не деформировало их, не наделяло чуждыми им свойствами, но самым неожиданным образом объясняло их»[114]. На наш взгляд, жанр пьесы следует определить как сказочно-фантастический водевиль.

«Приключения Гогенштауфена» – история о двух влюбленных (экономиста Гогенштауфена и счетовода Маруси), работающих в одном учреждении, счастье которых пытается разрушить управделами Упырева. Исследователи характеризуют ее как сатирического персонажа – бюрократа-вампира, наслаждающегося чужими страданиями и пьющего кровь как в переносном, так и в прямом смысле. Упырева совершает злодейства, потому что всегда делала их (позиция типичного водевильного злодея). На наш взгляд, в образе персонажа наблюдается соединение сатирического и водевильного начал. Не в сатирическом, а водевильном ключе представлены остальные служащие отдела: ветреная девушка (Брючкина), престарелый ловелас (Дамкин), мнимые женихи (Журочкин, Арбенин и тот же Дамкин). Они, сами того не подозревая, становятся участниками многочисленных путаниц и

---

[111] Шварц Е. Приключения Гогенштауфена // Шварц Е. Обыкновенное чудо: Пьесы, сценарии, сказки, автобиогр. проза, воспоминания. Кишинев : Лит. артистикэ, 1988. С. 16. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

[112] См.: Головчинер В. Эпический театр Евгения Шварца. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1992. 184 с.; Девятайкин Е., Цимбаева Е. Комментарии. [Приключения Гогенштауфена] // Шварц Е. Обыкновенное чудо: Пьесы, сценарии, сказки, автобиогр. проза, воспоминания. Кишинев : Лит. артистикэ, 1988. С. 587-588; Калмановский Е. Шварц // Очерки истории русской советской драматургии. Л. : Искусство, 1968. Т. 3. С. 135-161; Скороспелова Е. Сказочник и его время // Шварц Е. Обыкновенное чудо: Пьесы, сценарии, сказки, автобиогр. проза, воспоминания. Кишинев : Лит. артистикэ. С. 5-14; Цимбал С. Евгений Шварц. Критико-биографический очерк. Л. : Сов. писатель, 1961. 272 с.

[113] Цимбал С. Евгений Шварц. Критико-биографический очерк. С. 93-94.

[114] Там же. С. 87.

обманов – марионетками в руках Упыревой, желающей разлучить Гогенштауфена и Марусю. Обычные люди не в силах противиться коварным поступкам вампирши-бюрократа, поскольку лишены способности распознавать скрытое зло. В противоборство со злодейкой вступают добрая фея (Кофейкина) и ее знакомая (Бойбабченко).

В основу действия пьесы положены многочисленные путаницы, инициатором/источником которых является Упырева, дающая понять это зрителю/читателю в своих репликах: «Все перепуталось. Спасенья нет» (56); «Отлично! Все перепуталось» (58). Вампирша подделывает любовные письма от Маруси, адресованные Дамкину, Журочкину и Арбенину, и от Гогенштауфена – Брючкиной, а также сочиняет от лица главного героя «письмо расставания» для Маруси. Таким образом, возникает множество любовных треугольников: Журочкин, Арбенин и Дамкин начинают наперебой ухаживать за Марусей, а Брючкина пытается соблазнить Гогенштауфена:

«Брючкина: Ах, вот что… <…> Идем!

Гогенштауфен: Куда?

Брючкина: Ко мне. Я не буду тебя больше мучить. Идем! Ах! (*Обхватывает его.*)» (53).

Комический характер носят попытки ухаживаний мнимых женихов за Марусей, а эпизод «любовного» объяснения Журочкина, который девушке в отцы годится (как он сам сообщает), является пародией на водевильные сцены сватовства:

«Журочкин: <…> Хорошо, когда молодая жена дома… Пойдешь на службу, там шипы, – придешь домой, а там цветок. <…> Мне по-старому не хочется больше жить. Отвечаю вам – да. <…> Извольте, я согласен. Теперь я вам отдамся. С любовью.

Маруся: Что?

Журочкин: Отдамся… Видел я недавно страшный сон. Сел мне на левую ногу кредит, а на правую дебет. А сальдо получается не в мою пользу. Я кричу, а сальдо смеется.

Маруся: Пустите, пожалуйста, руку.

Журочкин: А теперь пусть смеется сальдо… Я проснусь – и не один, и вы тут… В мою пользу…» (44).

В ходе дальнейшего развития действия возникает ситуация «обмана в обмане», поскольку ухажеры-конкуренты будут считать виновницей происходящего Марусю, которую сочтут за аферистку: «Журочкин: <…> Здесь афера. Она аферистка! <…> И я получил письмо, и вы получили письмо. Это она застраховала себе вечер, шантажистка. Думала – один не придет, другой придет!» (45), хотя Дамкин только больше раззадоривается: «Дамкин (*хохочет*): Четвертый! Ну, Маруся! Я об такой девушке всю жизнь мечтал!» (48).

В большую путаницу будут вовлечены новые участники. Так, ожившая статуя Фавна, получившая от Кофейкиной задание «отгонять от Маруси мужчин», ошибочно думает, что нужно отгонять от нее и Гогенштауфена, которого он стравливает с мнимыми женихами, заставляет их драться: «Очень красиво. Это я! Как мне волшебница приказала всех мужчин стравить, так я и стравил!» (55). Отметим также артистическое поведение Фавна, манящего женским голосом Журочкина и Арбенина за собой:

«Фавн: <…> (*Кричит в кусты женским голосом.*) Товарищ Арбенин! Журочкин! Идите сюда, я тут над вами издеваюся! Дурачки! Хи-хи!

Фавн бежит, // за ним с ревом проносятся Журочкин и Арбенин» (52-53). А до этого приводит к Гогенштауфену Брючкину:

«Фавн: Дяденька! <…> Сейчас придет твоя девушка. <…>

Гогенштауфен: Идет она! Идет. Это ее шаги! Маруся!

Вбегает Брючкина» (52). Таким образом, получившая начало в первом действии путаница на протяжении всего второго действия сменяется большим количеством новых, переходящих друг в друга, раскрыть и объяснить которые сможет лишь всегда знающая правду Кофейкина.

На протяжении всего действия пьесы персонажи меняют свой облик. Изменение внешности происходит при помощи волшебства, то есть, носит характер магического превращения. Например, Кофейкина, чтобы принять боевой облик, «*ударяется о стенку и превращается в молодую девушку*», одетую в новое платье со значком ГТО на груди: «Просто я переоделась к бою. Превращение чистое, вполне научное. Один вид энергии переключила в другой, только и всего. Мне в этом виде легче драться» (50), а значок ей нужен, чтобы подразнить Упыреву: «Смотри, мол, подлая, – я готова к труду и обороне!» (50). Таким образом, героиня сбрасывает маску и возвращается к своему настоящему облику: «Для начала сброшу я <…> маску. Пока я от Упыревой пряталась, пока я следила, так мне было удобней. Теперь я иду в открытую!» (49). В финале второго действия добрая и злая волшебницы во время боя превращаются в разных животных: «Упырева шипит и превращается в ястреба. Кофейкина превращается в орла. Тогда Упырева превращается в тигра. Кофейкина – в слона. Упырева превращается в крысу, Кофейкина – в кота» (58), пока злодейка, а вслед за ней и добрая фея, не примут снова человеческий вид. Перед этим Гогенштауфен будет обращен Упыревой в курицу. А Кофейкина, чтобы убрать соперников главного героя – мнимых женихов, делает так, что Журочкин и Арбенин внезапно (по свистку феи) пьянеют и начинают вести себя, как алкоголики:

«Арбенин: Это какой трамвай? (*Орет.*) Какой трамвай, говорю? (*Сует милиционеру деньги.*) Передай кондукторше пятнадцать копеек! А?

Журочкин (*поет басом*): Лю-блю я цветы полевые, люблю на полях собирать! <…>

Милиционер: Это вы жалобу подаете, будто вас бьют, а сами в безобразно пьяном состоянии? <…>

Арбенин (*обнимает милиционера*): Кондукторша! Где тут загс?

Милиционер: Идем, идем!» (57). Дамкин же становится компасом (его железные зубы были намагничены), сохраняя при этом человеческий вид:

«Бойбабченко (*показывает на Дамкина*): Смотри, смотри! Что это он все в одну сторону нос воротит? <…>

Кофейкина: Обратился в компас. Зубы – магнитная стрелка на шее на свободном основании» (58). Затем Бойбабченко берет его в погоню за Упыревой, чтобы выследить путь последней:

«Кофейкина: Зачем тебе Дамкин?

Бойбабченко: Как в такую экспедицию без компаса?» (59).

Изменение внешности действующих лиц является временным – в итоге происходит возвращение к первоначальному облику, сопровождаемое в том числе развенчанием. Однако Дамкину (вместе с Брючкиной) будет сделано предупреждение: «Если будут рецидивы и вспышки (*к Брючкиной.*) – к вам вернется ваша прежняя прическа. (*Дамкину.*) А вас превратят навеки в компас, и я сдам вас в географический институт» (66). Таким образом, превращения в действии пьесы выполняют функции водевильного переодевания ради достижения цели персонажа и в то же время являются средством наказания отрицательных типов.

Пространственная организация в пьесе выходит за рамки водевильного камерного устройства, поскольку место действия постоянно меняется. В первой картине первого действия события разворачиваются в скверике около учреждения, а во второй уже показаны комната, где находится рабочее место Гогенштауфена, и кабинет Упыревой. В первой картине второго действия читатель/зритель наблюдает персонажей в комнате перед кабинетом управделами, а во второй картине – в парке отдыха. В первой картине третьего действия показан полет героев над ночными крышами города (здесь наиболее ярко реализуются возможности сказочно-фантастического начала), а в финальной картине все основные действующие лица оказываются на даче у Заведующего. Таким образом, автор расширяет возможности водевильного

жанра за счет постоянных преобразований художественного пространства.

Большинство диалогов в пьесе построены по принципу словесной дуэли, часть из них имеет стихотворную основу или представлена как куплет. Например, «перепалка» Кофейкиной и Упыревой:

«Кофейкина: <…> (*Пляшет от возбуждения. Поет.*) // Дрыхнет в тине сытый гад, // Завтра ты умрешь!

Упырева: Навряд!

Кофейкина: В море соль и в шахте соль – // Завтра будет бой!

Упырева: Изволь!

Кофейкина: Пляшут зайцы у межи, // Жизни я служу!

Упырева: Служи!

Кофейкина: Суслик жирный гложет рожь – // Смерти служишь ты!

Упырева: Ну, что ж!

Кофейкина: Нам недолго воевать – // Ты обречена!

Упырева: Плевать! (*Пляшет.*) У реки, у реки, // Тонут в тине рыбаки, // Догорают огоньки, // Умирают угольки. // Выкусила? (*Убегает.*)» (41).

Для достижения комического эффекта Шварц использует различные приемы языковой игры. Так, в речи некоторых персонажей содержатся высказывания афористического характера: «У настоящего классового врага анкета всегда аккуратная!» (20); «Я очень хорошо знаю женщин. Все они дон-жуаны и циники» (30); «Забыла я, что ты человек влюбленный, а стало быть, тупой» (48-49). Однако чаще автор вводит в структуру диалогов каламбуры, которые основаны на игре с прямым и переносным значениями слов (функционирование данного приема обнаруживается при рассмотрении реплик вместе с последующими действиями персонажей, когда происходит «буквальная реализация метафо-

ры»[115]). Например, Дамкин жалуется, что «посторонняя баба» позволяет себе по всему саду его «таскать за зубы» (Бойбабченко заставляет бегать за ней ловеласа со стальными зубами, используя магнит). По такому же принципу строятся эпизоды со «случайно» загаданными Гогенштауфеном желаниями. Так, сначала раздраженный на Брючкину герой выкрикивает словосочетание, которым всегда сопровождаются его эмоциональные всплески, и оно исполняется как желание:

«Гогенштауфен (*кричит*): А, будь ты трижды рыжей!

На секунду вспыхивает яркий свет. // На голове Брючкиной вырастает тройная рыжая прическа. // Над бровями – тройные рыжие брови. Рыжие ресницы» (53). Затем он желает научиться «складно» говорить, после чего на протяжении большей части четвертой картины будет непроизвольно произносить стихотворные монологи и давать рифмованные ответы на реплики собеседников, что рассчитано на комический эффект.

Кофейкина и Заведующий, разоблачая Упыреву, называют ее представителем «мертвого класса», то есть пережитком прошлого (с идеологической точки зрения), при этом фея подразумевает и то, что вампир/упырь – не живой человек: «Мертвый она класс! Не страшен мертвый на столе, а страшен мертвый за столом. <…> Мертвый человек лежит, а мертвый класс сидит, злобствует. Она в кабинете – как мертвый за столом» (19); «А к ней попадет (посетитель. – М.Ш.) – сразу обалдевает. Она его карболовым духом. Она его презрением. Она ему: вы у нас не один. Он думает: как же так, я строю, а она меня за человека не считает! <…> Силу он тратит, кровь тратит – а ей того и нужно. Живую кровь потратить впустую. Мертвый класс» (26). Сказочная форма позволяет выявить внутреннюю сущность бюрократизма («мертвечины»/«вампиризма» в метафорическом смысле) как презрения к

[115] Хо Хе Ен. Особенности языковой картины мира ранних пьес Е. Шварца // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 51. С. 122.

человеку, тормоз в развитии современной жизни. При этом «мертвечина» выступает как источник путаницы, злобы, склоки. Так через сказочную метафору реализуется синтез водевильного и сатирического способов осмысления реальности.

На каламбуре основаны говорящие фамилии многих персонажей: Упырева – вампир; Дамкин – любитель дам, развратник; Брючкина – падкая на мужчин модница; Бойбабченко – «гром-баба», всегда готовая на физическую расправу; Кофейкина – фея в быту (каламбур объясняется в пьесе самой героиней: «Я молода была – называлась фея. Это я теперь Кофейкина» (34)). Фамилия же главного героя не является говорящей. Здесь, как справедливо отмечает В. Головчинер, автор путем контрастного наименования показывает персонажа как водевильного чудака: «Скромный, тихий, наделенный <…> фамилией австрийских императоров <…>, Гогенштауфен по сути своей <…> “чудак”»[116]. Таким образом, языковая игра выполняет не только увеселительную функцию, но и характерологическую.

Важная роль в структуре пьесы отводится вокальным и танцевальным номерам – формальным признакам водевиля. В конце каждой картины кто-то из персонажей произносит куплет, который либо кратко объясняет произошедшее в данном эпизоде: «Маруси нет, я с Брючкиной бесстыжей. // Все спуталось, ах, будь ты трижды рыжей!» (42), либо побуждает к развитию дальнейших действий («девиз-анонс», в каком-то смысле): «Энергия плюс чудо, минус разум, // И мы с управделами сладим разом» (21); «Завтра бой – свирепый и суровый. // Но я с тобой – и горе Упыревой!» (35); «Дрожи, дрожи, гадюка Упырева – // Сейчас заведующий скажет слово!» (62). Иногда куплет сопряжен с танцевальным номером. Так, например, ожившая статуя Фавна, перешедшая на службу добрым силам, играет в финале второго дей-

[116] Головчинер В. Эпический театр Евгения Шварца. С. 50.

ствия на флейте, заставляя окружающих танцевать победный танец:

«Фавн: А меня забыли и флейту мне оставили! Хорошо! Пляшите! Пляшите все! В честь победы! В честь виктории! Чтобы волшебница победила! Чтобы Упырева погибла! // Чтобы навеки сгинуть ей нахалке – // Пляшите все, пляшите, елки-палки!

Пляшут» (60). Отметим, до этого Фавн заставляет танцевать шпану – армию Упыревой – и, таким образом, обезвреживает ее.

Кроме того куплеты в пьесе работают на раскрытие образа его исполнителя. Так, например, престарелый ловелас Дамкин постоянно напевает песни о девичьих ласках: «Жизнь – это бочка страданий, // С наслаждения ложечкой в ней» (29); «Глазки // Сулят нам ласки, // Сулят нам также // И то и се!» (30).

Однако самым важным, на наш взгляд, является куплет Кофейкиной о том, что такое настоящее чудо: «Чудо в смысле музыка, // Чудо в смысле смех, // Чудо в смысле радость, // Доступная для всех!» (69), отчасти совпадающий с репликой из монолога персонажа-резонера Заведующего: «Вы полны величайшей творческой энергии, которая иной раз производит впечатление чуда» (65), где отражена эстетическая позиция Шварца, которая в полной мере раскроется в его поздней пьесе «Обыкновенное чудо» (1954).

В «Приключениях Гогенштауфена» есть также и авторская ирония в адрес попыток развенчать чудо. Так, в обращенных Гогенштауфену репликах Кофейкиной присутствуют рационалистские суждения о волшебстве путем его разъяснения через технический прогресс: «Моложе была – на метле летала, а теперь состарилась, отяжелела – летаю на электрическом пылесосе. <…> Все-таки электроэнергия. <…> Спи, машины-арифмометры за тебя поработают. <…> Моя энергия в них будет работать. Это даже не чудо, а чистая наука. Правят кораблями с берега, а я с дороги буду править машинами. И все очень просто. Чистая

наука» (34). Кроме того, в первой картине Кофейкина, Бойбабченко и Гогенштауфен подглядывают за Упыревой и Дамкиным сквозь опразраченную стену (своего рода экран) и несколько раз повторяют недослышанный диалог, будто перезапускают/перематывают киноленту:

«Бойбабченко: Ничего не слышно.

Кофейкина: Сейчас вторично пущу. <…>

Бойбабченко на стуле у стены. Кофейкина свистит.

Кофейкина: Опять не слышно? Ну, тогда пущу медленно! <…> (*Свистит.*)

Упырева и Дамкин повторяют предыдущие реплики чрезвычайно медленно, как при ускоренной съемке в кино.

<…>

Кофейкина: Надоел! (*Свистит.*)

Действие на сцене начинает идти с необычайной быстротой, как в киноленте с вырезанными кусками» (30-31).

На комедийное наполнение пьесы работает также сообщение феи о бюрократических ограничениях на волшебство: «Только имей в виду, – ты экономист, ты меня поймешь, – все чудеса у меня по смете. <…> Могу я в квартал совершить три чуда, три превращения, а также исполнить три любых твоих желания. Так и надо будет планировать! Мелкие чудеса, – стул, например, позвать и прочее, – это, конечно, сверх сметы, на текущие расходы… Но капитальные чудеса – строго по смете» (26). Таким образом, обнаруживается авторская «игра в сказочность».

Финал произведения оптимистический. Влюбленные (Гогенштауфен и Маруся) соединяются, зло разоблачается. Выясняется, что проект молодого экономиста утвержден «с блеском». Получают прощение и Дамкин с Брючкиной, которые становятся парой благодаря сводничеству Заведующего:

«Заведующий: Довольно! Все кончается хорошо, поэтому я вместо выговора в приказе сделаю вот что, – смотрите… (*Показывает на Брючкину.*)

Дамкин: Что?

Заведующий: Смотрите…

Дамкин: А ведь действительно…

Заведующий: Смотрите…

Дамкин: Ах, ты черт… Фигура, руки, ноги… Товарищи, потрясающая новость! Я влюбился! Честное слово! В Брючкину» (66).

Однако главная злодейка сбегает и, как выясняется позже, чуть ли не в каждом учреждении появляются многочисленные отражения Упыревой: «Заведующий: Сейчас я… (*Подходит к телефону.*) А?.. Да?.. Райотдел?.. <…> Как ваша фамилия? Упыренко? <…> Что?.. Облотдел?.. Кто передает? Упыревич? <…> Что?.. Кто?.. Вурдалак? <…> Кто говорит? Назовите сначала фамилию… Вампир? <…> Кто?.. Кровососова? (*Швыряет трубку на пол.*)» (68). Тем не менее, пьеса завершается общей жизнеутверждающей песней о готовности к борьбе и безоговорочной победе добра над злом: «Уходим сражаться, // Прощайте, друзья! // Врагу удержаться // Против нас нельзя! // Нас жалеть не стоит, // Весел будет бой! // Оружие простое // Берем мы с собой! // <…> Музыки и пляски // Не выдержит мертвец, // И тут нашей сказке – // Конец наконец!» (69).

Итак, многочисленные водевильные приемы в пьесе Е. Шварца «Приключения Гогенштауфена», вступающие во взаимодействие с фантастикой сказочного типа и сатирой, позволяют определить жанр произведения как сказочно-фантастический водевиль. Роль водевильной поэтики в тексте заключается в развитии увлекательного, построенного на путанице действия – приключения. Сказочные события являются метафорой противостояния «живого» и «мертвого», реализованной в водевильном по своему характеру сюжете. Фантастика представлена преимущественно волшебством, сопряженным в отдельных случаях с научно-техническим прогрессом (для достижения комического эффекта); позволяет увидеть серьезный и даже трагический под-

текст (когда поступки отрицательных элементов, отравляющих жизнь простым людям, уподобляются темной магии, из-за чего их бывает тяжело распознать), но при этом утверждает оптимистическую позицию, что в мире есть место чуду – простому («обыкновенному») волшебству, на которое способен каждый добрый человек. В последующих пьесах Шварц продолжит использовать приемы водевильной поэтики, однако они будут занимать периферийное место в текстах и выполнять вспомогательные функции.

1.3.2. Фантастический водевиль М. Булгакова «Иван Васильевич»

М. Булгаков, автор драм и высоких комедий, в 1930-е годы обращается к жанру водевиля. Писатель, переживающий один за другим запреты на постановку серьезных пьес, создает легкую комедию, откликаясь на «театральный запрос» времени, возможно, совершая «уступку» ради выхода произведения на сцену. При этом драматург остается верен себе, своему таланту: создает новую жанровую модификацию.

Как уже отмечалось в нашей работе, один из традиционных водевильных сюжетов – история из театральной жизни, в центре которой, как правило, творческое становление («восхождение») провинциальной актрисы (реже – актера), а запутанная интрига, осложненная ложными ситуациями и обманом, нередко сопряжена с развитием любовного конфликта. В советскую эпоху «театральный» сюжет претерпевает изменения, обусловленные как эстетическими поисками авторов, так и новыми бытовыми и социально-политическими проблемами (яркими примерами являются проанализированные нами пьесы «Лира напрокат» В. Шкваркина и «Квалификация» Н. Эрдмана).

Оригинальной трансформацией классического «театрального сюжета» является булгаковская пьеса «Иван Васильевич» (1934–1936). Данное произведение неоднократно становилось

объектом изучения[117]: исследователи обращали внимание на историю создания, разницу в редакциях, сатирическую проблематику, карнавальную поэтику, элементы утопии. Практически все определяют жанр пьесы как сатирическую комедию, где объектами разоблачения выступают мещанство, стяжательство, приспособленчество, «квартирный вопрос», проблемы снабжения, бюрократизм, псевдоискусство, тирания как способ управления государством. Однако более точным, на наш взгляд, является жанровое определение, предложенное Ю. Бабичевой – «фантастический водевиль»[118]. Ученый не дает развернутого анализа поэтики, сводя «водевильность» сюжета лишь к путанице, возникшей вокруг перемещенных во времени Грозного и Бунши. Мы считаем, что водевильная поэтика в тексте пьесы намного богаче и обнаруживается не только на тематическом уровне, но и благодаря авторской игре с «театральным» сюжетом, театрализации поведения персонажей и шире – всего художественного пространства «Ивана Васильевича».

Е. Серебрякова, опираясь на идеи А. Вулиса, А. Нинова, В. Немцева, Р. Джулиани[119], высказывает мысль, что театрализа-

---

[117] См.: Ермакова Т. Драматургия М.А. Булгакова : автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1971. 19 с.; Бабичева Ю. Фантастическая дилогия М. Булгакова («Блаженство» и «Иван Васильевич») // М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. М. : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 125-139; Лурье Я. Иван Грозный и древнерусская литература в творчестве М. Булгакова // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР. СПб. : Наука, 1992. Вып. XLV. С. 315-321; Смелянский А. Театр Михаила Булгакова: тридцатые годы // Булгаков М. Пьесы 1930-х годов. СПб. : Искусство, 1994. С. 4-24. (Театральное наследие); Хохлова А. Карнавализация как жанрообразующий принцип в пьесах М.А. Булгакова «Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич» : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2002. 23 с.; Лосев В. Фантастическая дилогия «Блаженство» – «Иван Васильевич» // Булгаков М. Собр. соч. В 8 т. СПб. : Азбука-классика, 2004. Т. 7. Блаженство. С. 817-820; Михайлова И. С юбилеем, «Иван Васильевич»! Пьеса М.А. Булгакова – литературный источник фильма Л.И. Гайдая // Новейшая история России. 2014. № 1(09). С. 248-264.

[118] Бабичева Ю. Фантастическая дилогия М. Булгакова («Блаженство» и «Иван Васильевич»). С. 138.

[119] Вулис А. Послесловие к роману «Мастер и Маргарита» // Москва. 1966. № 11. С. 125-132; Нинов А. О драматургии и театре Михаила Булгакова (Итоги и перспективы изучения) // М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. М. : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 6-38; Немцев В. Михаил Булгаков:

ция булгаковских произведений (прозы наравне с драматургией) осуществляется на всех уровнях текста: тематическом (обращение автора к теме театральной жизни, введение сюжетных мотивов, образов, символов театра, эстрады, цирка); жанровом («соединение в пределах одной конструкции жанровых принципов мениппеи, мистерии, буффонады, сатиры»); структурно-стилистическом (развитие событий в разных пространственно-временных пластах, каждому из которых соответствует свой эмоциональный и стилистический тон); лексическом (речь персонажей обильно снабжена сценической, эстрадной, цирковой терминологией)[120]. В связи с этим, на наш взгляд, следует говорить о «театральном» сюжете в пьесе «Иван Васильевич» в двух аспектах: 1) трансформации классического «театрального» сюжета и 2) сквозной театрализации действия с использованием игровых возможностей «пересечения» героями границы времени, языковой игры, введением героя-плута/актера в жизни и т.д.

В. Химич сосредоточивает свое внимание на роли случая в творчестве Булгакова: «В динамике действия булгаковских произведений невероятные сломы оказываются предпочтительнее прямолинейности движения к определенной точке. Вследствие этого не просто событие привлекает писателя, но – “случай”, который являет собой <…> “все неожиданное, непредвиденное, нечаянное”. <…> Особое положение “случая” в структуре действия входит в эстетическое задание булгаковских произведений»[121]; «Ситуация игры <…> встречается в произведениях Булгакова именно с таким значением – случая»[122].

становление романиста. Самара : Изд-во Самарск. фил. Саратовского ун-та, 1991. 164 с.; Джулиани Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. М. : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 312-333.

[120] Серебрякова Е. Театрально-карнавальный компонент в прозе М.А. Булгакова 1920-х годов : дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2002. С. 10-11.

[121] Химич В. Поэтика «случайного» в творчестве Михаила Булгакова // XX век. Литература. Стиль. Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930 гг.) / отв. редактор В.В. Эйдинова. Екатеринбург : Изд-во Урал. Лицея, 1994. С. 138-150.

[122] Там же. С. 148.

Внезапный случай – основа действия любого водевиля. Возможно, жанровую доминанту пьесы «Иван Васильевич» определило тяготение Булгакова – «театрального» человека, к поэтике «случайного». В художественном мире драматурга «жизнь играет», рождая неожиданные ситуации, ведущие к стремительному развитию действия (что характерно для водевиля как жанра), позволяя драматургу одновременно «воссоздать хаотическую невнятицу повседневности <…> и подняться к философским обобщениям через серию <…> внезапностей»[123].

Одной из ведущих сюжетных линий произведения является история молодой киноактрисы Зинаиды. Примечательно, что именно данная героиня указана первой в списке действующих лиц. Булгаков пародийно обыгрывает традиционные водевильные коллизии. Зинаида уже не начинающая артистка из провинции, а москвичка, имеющая определенный успех в кинематографических и театральных кругах, которую соседи зовут исключительно по имени-отчеству – «Зинаида Михайловна». Чтобы обеспечить себя возможностью постоянно играть главные роли, Зинаида, понимающая, что для достижения подобной цели важно иметь в лице режиссера мужа или любовника, покидает очередного своего супруга – изобретателя машины времени Тимофеева – ради молодого кинорежиссера Якина. Однако из-за собственной ветрености она поддается на обман последнего, наивно полагая: «Не может же он каждую минуту врать»[124]. Действие в пьесе, собственно, и начинается с расставания мужа (инженера Тимофеева) и жены (Зинаиды), уходящей к любовнику (Якину). Так вводится центральный в пьесе любовный треугольник, а воспоминание Тимофеева о «бегстве» Зинаиды будет проходить сквозной репликой, через все его речевые партии, претерпевая эмоциональ-

---

[123] Там же. С. 149.

[124] Булгаков М. Иван Васильевич. Комедия в трех действиях // Булгаков М. Пьесы 1930-х годов. СПб. : Искусство, 1994. С 141. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

но-оценочные изменения. Так, например, сначала наедине с собой он рассуждает: «Как же я так женился? На ком? Зачем? <…> впрочем, я ее не осуждаю» (142). Во время диалога с главной сплетницей – женой управдома – спокойно объясняет ситуацию: «Я ничего не могу передать Зинаиде Михайловне, потому что она уехала. <…> С любовником на Кавказ» (142), чем вызывает удивление со стороны собеседницы. В разговоре с Буншей, который его явно раздражает, изобретатель, стремясь избавиться от управдома, подчеркивает трагичность ситуации: «Меня жена бросила, а вы меня истязаете» (144). А в беседе с Иваном Грозным инженер дает уже ироническую характеристику происходящего: «Моя боярыня со своим любовником Якиным на Кавказ сегодня убежала» (150). Но тут же уточняет: «Они любят друг друга, ну и пусть будут счастливы» (150), таким образом, демонстрируя, что для него все бытовые конфликты кажутся мелкими по сравнению с созданием машины времени и использованием ее во благо человечества. При этом в «Иване Васильевиче», в отличие от повестей «Роковые яйца» (1924), «Собачье сердце» (1925) и пьес «Адам и Ева» (1931), «Блаженство» (1929–1934), сюжет научного изобретения не имеет самостоятельной ценности: он условие создания водевильных ситуаций, рождающихся благодаря авторской игре временными планами. Само путешествие во времени выглядит театрально: «*Стенка между комнатами исчезла*» (145); «*Стенка становится на место*» (145); «*Стенка распадается, и рядом с палатой появляется комната Тимофеева*» (168), будто поднимается/опускается занавес. Кроме того, сюжетная линия «машины времени» имеет чисто водевильное завершение – Иван Грозный в ярости на Буншу и Милославского, отдавших Кемь шведам, разбивает аппарат.

Пародийным является эпизод «ссоры» супругов, когда Зинаида произносит монолог, отвечая на свои же вопросы, которые, по ее мнению, должен задавать любой ревнивый муж. Героиня пытается сыграть сцену расставания, однако Тимофеев не при-

нимает «игры» и реагирует спокойно, вызывая у артистки раздражение: «Только не возражай мне… и не нужно сцен. Почему люди должны расстаться непременно с драмой? Ведь согласись, Кока, что это необязательно. Это настоящее чувство, а все остальное в моей жизни было заблуждением… Ты спрашиваешь, кто он? И конечно, думаешь, что это Молчановский? Нет, приготовься: он кинорежиссер <…> Якин. <…> Однако это странно! Это в первый раз в жизни со мной. Ему сообщают, что жена ему изменила, ибо я действительно тебе изменила, а он – «так»! Даже как-то невежливо! <…> Ты спрашиваешь, где мы будем жить? <…> когда мы вернемся, ему должны дать квартиру в новом доме, если, конечно, он не врет… <…> Однако я все-таки поражаюсь твоему спокойствию! И даже как-то тянет устроить тебе сцену» (141). Окончательно игра в «высокие отношения» разрушается при упоминании о московской прописке, которой неверная супруга может лишиться: «Но ты пока не выписывай меня все-таки» (142).

Во втором действии Зинаида, выступающая в амплуа обманутой невесты/любовницы, устраивает сцену «разоблачения обманщика», произнося пафосные обличительные речи в адрес Якина. Последний, чтобы не давать объяснений, выступает в роли «режиссера на репетиции», оценивающего речевые партии Зинаиды Михайловны:

«Зинаида: Какой подлец! Все разрушено! И я… зачем же я открыла все этому святому человеку?... <…> Арнольд Савельич, вы негодяй!

Якин: Боже, какие слова! Зиночка, это недоразумение, клянусь пятой кинофабрикой!

Зинаида: Недоразумение!.. Он объяснит!.. Я бросаю мужа <…>!.. Еду к этому подлецу и…

Якин: Зина, какие слова!..» (151).

Далее из диалога следует, что Якин якобы репетировал любовную сцену с некой дамой, что вызвало ревность Зинаиды. Од-

нако ее больше расстроил не факт измены Якина, а то, что «курносая конкурентка» будет сниматься в том же якинском фильме, что и она. Чисто водевильным является внезапное появление Грозного во время спора о том, кто играет роль Бориса Годунова в постановке другого режиссера:

«Зинаида: Нет Иоанна? Простите, я уже репетировала с ним. <…>

Якин: Репетировать за моей спиной? Это предательство, Зинаида! Кто играет Бориса, царя? Кто?

Иоанн (*выходя из-за ширмы*): Какого Бориса-царя? Борискy?!

Зинаида и Якин застывают.

А подойди-ка сюда, холоп! <…>

Якин: Как, вы действительно репетируете? Боже, какой типаж!» (152). Все последующие реплики Грозного будут восприниматься режиссером как актерская игра, которой он будет восторгаться: «Браво! <…> Замечательно! Поразительно! Невиданно!.. Я не узнаю вас в гриме. Кто вы такой?! <…> Браво!! Зинаида, как же вы скрывали от меня это?!» (152), пока царь не захочет собственноручно казнить Якина. Таким образом, Булгаков использует прием «театр в театре» через принятие игры одними персонажами и непринятие другими. Напуганный Шпак, например, решит полностью дистанцироваться: «Эта роль ругательная, и я прошу ее ко мне не применять» (154).

В этом же действии дана развязка любовного сюжета – в целом оптимистическая: поссорившиеся влюбленные (Зинаида и Якин) мирятся и даже получают дары от царя, выступившего в качестве свахи:

«Иоанн: Любишь боярыню?

Якин: Люблю безумно!..

Иоанн: Как же ее не любить? Боярыня зельною красотою лепа, бела вельми, червлена губами, бровьми союзна, телом изобильна… <…> женись, хороняка! Князь отпускает ее.

Якин: Прошу вашей руки, Зина!

Зинаида: Вы меня не обманете на этот раз, Арнольд? Я так часто была обманута…

Якин: Клянусь кинофабрикой! <…>

Иоанн: Не перебивай царя! Понеже вотчины у тебя нету, жалую тебя вотчиной в Костроме. (*Зинаиде.*) А тебе приданое, на… (*Дарит золотые монеты.*)» (154-155).

Сам царь на протяжении действия по-водевильному комичен: все время прячется то на чердаке, то за ширмой, то под столом; подслушивает; многого пугается. Его приступы гнева сопровождаются действиями, вызывающими не столько устрашение, сколько смех (например, эпизод, в котором царь, разозлившийся на Ульяну Андреевну, швыряется отобранной у нее селедкой) и воспринимаются окружающими как бытовое хулиганство: «Иван Васильевич!.. Вы выпивши, <…> только вы не хулиганьте. <…> Вот так пьян! <…> Мы на вас коллективную жалобу подадим!» (157). Он не притворяется управдомом и остается самим собой, несмотря на «маскировку» (по совету Зинаиды, надевает вещи Милославского и очки Бунши, из-за чего становится окончательно похож на последнего).

Бунша же – вечный самозванец. Еще до переодевания в царское облачение он имел мнимое амплуа – выдавал себя за сына кучера, что должно было, по его мнению, обеспечивать ему «рабоче-крестьянское» происхождение: «<…> не называйте меня князем, я уж доказал путем представления документов, что за год до моего рождения мой папа уехал за границу, и, таким образом, очевидно, что я сын кучера Пантелея» (144). Он выступает и как мнимый пролетарий, и как мнимый князь, мнимый царь (в зависимости от возникшей ситуации). Не случайно Тимофеев дает Бунше следующую характеристику: «Вы, старый зуда, слоняетесь по всему дому, подглядываете, ябедничаете и, главное, врете!» (144). Управдом-приспособленец постоянно доказывает свою причастность советской эпохе: герой заявляет, что если бы у него

были внуки, он сразу же отдал бы их в пионерию; вместе со своей женой он наблюдает за жильцами дома и делится информацией с общественностью, распространяя клеветнические слухи. Таков, например, слух об инженере (который, как выяснится позже, пустила Ульяна Андреевна): «<…> во флигеле дамы уже говорят, что вы такой аппарат строите, чтобы на нем из-под советской власти улететь» (144).

Ряд высказываний управдома раскрывает его подлинную роль в жизни жильцов – того, кто должен не просто подглядывать, подслушивать (типичные действия водевильного персонажа), но и доносить: «Я – лицо, занимающее ответственнейший пост управдома, и обязан наблюдать» (144); «Я по двору прохожу и содрогаюсь. Все окна раскрыты, все на подоконниках лежат и рассказывают про советскую жизнь такие вещи, которые рассказывать неудобно» (144). «Проговорки» Бунши звучат весело и вроде бы несерьезно, но они во многом раскрывают суть времени.

Через реплики управдома, находящегося в прошлом, проговариваются современные страхи и табу: «Я ни за какие деньги с иностранцами не стану разговаривать» (163); «Я не согласен королю пламенные приветы передавать. Меня общественность загрызет» (164); «В присутствии служителя культа я не могу находиться <…>, я погиб» (165). «Политические» характеристики 1930-х годов, введенные в игровой форме (через соотношение времен, благодаря которому прошлое остраняет современность), являются, на наш взгляд, проявлением идейно-художественных возможностей жанра фантастического водевиля. По справедливому замечанию Я. Лурье, полное отсутствие артистических способностей и таланта у Бунши, «не мешает ему с помощью Милославского исполнять роль царя»[125]. Исследователь солидаризируется с суждением В. Каверина, в основе которого понимание, что

[125] Лурье Я. Иван Грозный и древнерусская литература в творчестве М. Булгакова. С. 320.

«короля делает свита»: «<…> у управдома “все получается; несмотря на то, что Бунша необычайно, поразительно глуп, он бы и без посторонней помощи управился бы с дьяками, которые поминутно кидаются в ноги, с опричниками, которым можно приказать что угодно, с патриархом… Порядки таковы, что управиться, в общем и целом, не так уж трудно”»[126]. Таким образом, в подтексте булгаковской пьесы обнаруживается трагедийное измерение реальности. Избегая лобовой сатиры, драматург показывает, что порождаемый тиранией страх способен подавить волю народа, сделать его тупой массой, готовой подчиниться любому «рявкнувшему» самозванцу. Благодаря игре временными планами данная ситуация проецируется на современную автору эпоху.

Попытки бездарного управдома вжиться в роль царя оказываются успешными также благодаря ловкой театральной импровизации Жоржа Милославского. Последний является плутом и выступает в качестве катализатора действия, легко меняет маски, выдавая себя чаще всего за актера или даже актрису. Так, например, представившись приятелем Шпака, он подчеркивает: «Я артист государственных больших и камерных театров» (146); а самому Шпаку перед тем сообщает: «Говорит одна артистка… <…> Нет, блондинка… Контральто… <…> Моя фамилия таинственная… Из Большого театра» (143). Он легко и изящно обманывает любого своего собеседника (Шпак до последнего момента будет уверен в том, что его обокрала артистка-блондинка из Большого театра). Следует отметить описание внешности Милославского в ремарке: «*с артистическим бритым лицом человек* (курсив М. Булгакова. – М.Ш.)» (142). Наибольшее количество переодеваний именно у этого персонажа: изначально Жорж меняет свой дурной костюмчик на солидный костюм Шпака, позже облачается в боярина, а в финале снимает боярское облачение, объясняя свой вид тем, что он якобы «с маскарада, из парка куль-

[126] Там же.

туры и отдыха» (169). Именно с его подачи Бунша переодевается в царя (царская «одежа» будет обнаружена случайно: «Ура, пофартило!» –160). Он выступает как режиссер: «гримирует» Буншу, объясняет ему, что говорить и как себя вести: «Садись за стол, бери скипетр… Дай зубы подвяжу, а то не очень похож… Ой, халтура… <…> Садись, занимайся государственным делом. <…> Царь и великий князь… повторяй… всея Руси» (160); «Рявкни на них, а то они не слушают» (161); «Да накричи ты, наконец, на него, великий государь, натопай ножками!» (162). Но управдом портит его спектакль либо молчанием, либо глупыми ответами (например, когда дьяк пытается узнать личность Милославского, мнимый царь представляет своего спутника как приятеля Антона Семеновича Шпака), а в эпизоде с царицей надевает абсолютно неуместное пенсне.

Милославский – актер по призванию, его постоянно тянет к игровым мистификациям (ему важно не просто украсть, а сделать это красиво), характерно, что при этом он любит поговорить о театре:

«Милославский: Ну, вот. А ты, Федя, <…> мне очень понравился. <…> я тебя выучу в театр ходить… Да, ваше величество, надо будет театр построить.

Бунша: Я уже наметил кое-какие мероприятия и решил, что надо будет начать с учреждения жактов.

Милославский: Не велите казнить, ваше величество, но, по-моему, театр важнее» (166).

Однако вора театр интересует в большей степени не как храм искусства, а как место большого скопления народа, где легко можно что-нибудь украсть: «В театрах это постоянно в буфетах. Смотреть надо за вещами, когда в комнату входишь» (165). Кроме того, на наш взгляд, не исключено, что «Жорж Милославский» – это не настоящее имя героя, а воровской псевдоним, артистически изящный, то есть, еще одна мистификация персонажа.

Булгаков избегает сугубо развлекательных словесных дуэлей, характерных для массового водевиля. Его диалоги, построенные преимущественно на совмещении советского новояза и канцелярских клише с древнерусской лексикой, не только создают комический эффект, но и рождают сатирический подтекст. Так, например, Милославский все время сравнивает минувшее с днем сегодняшним. В сцене, когда накрывают пиршественный стол, он говорит, что даже в отеле «Метрополь» сервис оставляет желать лучшего: «Нет, у них (то есть, в Древней Руси. – М.Ш.) хорошо поставлено дело. В “Метрополе” ждешь, ждешь, пока тебе салатик подадут… Душу вымотают!..» (166); пытаясь оправдать свое положение при царском дворе, дает объяснение в советской стилистике: «А я, наоборот, Жорж. И этому бандиту двоюродный брат. Но я от него отмежевался» (161). Изображая царского писаря, он подражает не столько дьяку, сколько поведению советского бюрократа: «Так вы говорите… царь и великий князь?.. Написал. Запятая… Где это наш секретарь запропастился? <…> В чем дело, товарищи? Я вас спрашиваю, драгоценные, в чем дело? Какой паразит осмелился сломать двери в царское помещение? Разве их для того вешали, чтобы вы их ломали? (*Бунше.*) Продолжайте, ваше величество… челом бьет… точка с запятой… (*Опричникам.*) Я жду ответа на поставленный мною вопрос» (160). Другой пример – когда напуганный царем Якин произносит: «Клянусь киносергием преподобным радонежским!..» (155). Данная режиссером-халтурщиком клятва (равно как и его предыдущие клятвы кинофабрикой, которые он произносит не всегда к месту) – являются остроумной находкой Булгакова, показывающего современных людей, утративших веру, но чувствующих необходимость в критической ситуации обратиться к «высшим силам». Таким образом, автор вводит сатирическую характеристику персонажей и современной действительности.

Важное место в третьем действии занимают музыкально-танцевальные номера, в которых автор соединяет элементы ста-

рого и нового, высокого и низкого, что рассчитано на комический эффект. Так, во время пения церковного хора Милославский «*поет что-то веселое и современное*» (165), а затем вместе с Буншей учит гусляров, чье пение не понравилось самозванцу, популярной в 1930-е годы музыке:

«*Гусляры заиграли и запели.*

Гусляры (*поют*): А не сильная туча затучилася… А не сильные громы грянули… Куда едет собака крымский царь…

Бунша: Какая это собака? Не позволю про царя такие песни петь! <…> (*Дьяку.*) Ты каких это музыкантов привел? <…> Пускай они румбо играют! <…>

Бунша напевает современный танец, гусляры играют его.

Бунша <…> *Танцует с царицей.* <…> Милославский <…> *Танцует с дьяком*» (168).

В эпизоде с царицей Булгаков пародирует любовный треугольник, участниками которого становятся Ульяна Андреевна – мнимый царь – Марфа Васильевна, царица. Пьяный Бунша, желающий уединиться с Марфой Васильевной в отдельном кабинете, лихо отплясывает с нею «срамные танцы», тогда как царица, не замечающая подвоха, думает, что перед ней законный супруг (обман раскроется только при вести о бунте опричников). Управдом в этот момент как бы бунтует против собственной жены: «Боюсь, чтобы не вышло недоразумение с Ульяной Андреевной. Она, между нами говоря, отрицательно к этому относится. А впрочем, ну ее к черту, что, я ее боюсь, что ли?» (167), однако в финале будет каяться и оправдываться, чтобы избежать расправы: «Ульяна Андреевна! <…> я царствовал, но вам не изменил <…>! Царицей соблазняли, дьяк свидетель!» (169).

Финал произведения можно воспринимать как оптимистический, в котором раскрываются многочисленные обманы-путаницы: настоящий царь отправляется в свое время, где его признают опричники и дьяк; обворованный Шпак, увидевший свой костюм на Милославском, сразу распознает в нем вора:

«Держите его! Мой костюм! <…> Воры! Воры! Они же крадут, они же царями притворяются!» (169). В итоге все отрицательные «элементы» – и лживый управдом, и домушник – будут арестованы. Однако игра Милославского не заканчивается, поскольку в своей финальной реплике (и последней – в целом) он предлагает новый обман: «А насчет панагии, товарищи, вы не верьте – это мне патриарх подарил» (170), раскрытие которого выносится уже за пределы сценического действия. Если же мы обратимся ко второй редакции, то искусственное приращение, сделанное по просьбе театра, – эпилог с пробуждением Тимофеева – упрощает финал. Выясняется, что любовный треугольник (изобретатель – Зинаида – Якин) был мнимым, так как существовал лишь в сновидениях инженера. Таким образом, действие пьесы заканчивается разрешением любовного конфликта – благополучным воссоединением супругов:

«Тимофеев: Ты где сейчас была?

Зинаида: На репетиции.

Тимофеев: Скажи мне, только правду. Ты любишь Якина? <…> Не притворяйся. <…> Ну, словом, он ваш кинорежиссер.

Зинаида: Никакого Якина-режиссера нету у нас. <…>

Тимофеев: Ура!»[127].

Итак, традиционный сюжет об актрисе играет подчиненную роль в общем действии булгаковской пьесы и развивается пародийно. Зинаида, несмотря на то, что указана в списке действующих лиц первой, все же не является центральным персонажем. Отношения между актрисами и режиссерами (линия Зинаида – Якин) травестируются. Нет традиционного для классического водевиля сочувствия героине, хотя нет и осуждения. В то же время осовремененные коллизии «театрального» водевиля в сочетании с любовными перипетиями придают фантастическому действию пьесы бытовую и психологическую укорененность, лишают об-

[127] Булгаков М. Иван Васильевич. Комедия в трех действиях. 2-я редакция. Фрагменты // Булгаков М. Пьесы 1930-х годов. СПб. : Искусство, 1994. С. 405.

раз изобретателя машины времени (Тимофеева) схематичности. М. Булгаков создает свой вариант жанра, в котором пародирует классические водевильные приемы, сюжетные ходы и типы героев. Поведение действующих лиц театрализовано, но по-разному. «Заигравшимся» персонажам – актрисе Зинаиде и режиссеру Якину – противопоставлен Жорж Милославский – плут, чья игра выглядит более естественно, изящно и вбирает авторскую иронической оценку советской действительности 1930-х годов. Фантастическое начало позволяет драматургу «поиграть» не только на комизме ситуаций при перемещении во времени, но и на драматическом сходстве эпох и, тем самым, привнести в водевиль серьезное, а в подтексте и трагическое измерение реальности. Таким образом, Булгаков выводит жанр водевиля на новый уровень не только за счет фантастики, гротеска и острого сатирического видения современности, но и благодаря игровой модификации классического «театрального» сюжета.

Подведем итоги. Обращение к жанру водевиля ведущих драматургов 1920-х – 1930-х годов – В. Шкваркина, Н. Эрдмана, Е. Шварца, М. Булгакова – свидетельствует о наличии в комедиографии данного периода водевильной тенденции. Опираясь на «память жанра», авторы создают новые модификации водевиля, насыщая произведения современной проблематикой и обогащая драматургическую поэтику не характерными для классического водевиля приемами.

В. Шкваркин в большей мере, чем его коллеги, остается верен традиции классического водевиля, с его вниманием к рядовому человеку, мягким юмором и оптимистическим финалом («Лира напрокат»). Н. Эрдман начинает свой творческий путь с создания острозлободневного водевиля «Гибель Европы», в котором «любовный» сюжет, доминирующий на уровне драматургического действия, не обретает самостоятельной ценности, выступая, по преимуществу, как форма реализации авторского иро-

нического осмысления реальности. Используя элементы фантастики, Е. Шварц и М. Булгаков выводят традиционный жанр на новый уровень: игровое остранение (сказочное у Шварца и временно́е у Булгакова) позволяет обнаружить трагический подтекст произведений.

Таким образом, использование ведущими драматургами эпохи возможностей «устаревшего» жанра приводит не только к трансформации традиционных сюжетных моделей («театральной», «любовной»), но и к рождению неклассических форм водевиля, осложненного злободневной социально-нравственной и социально-политической проблематикой, различными игровыми стратегиями (включающими литературную, языковую игру и т.д.), нередко рождающими сатирическую двойственность/двусмысленность. В проанализированных нами текстах В. Шкваркина, Н. Эрдмана, Е. Шварца, М. Булгакова элементы различных комедийных форм (водевиля, сатирической комедии, буффонады) вступают в тесное взаимодействие, создавая единое художественное пространство, в котором доминируют водевильные принципы организации драматургического действия.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ВОДЕВИЛИ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА

Пьесы И. Ильфа и Е. Петрова, в большинстве случаев, рассматриваются отечественными исследователями как сатирические комедии, в то время как соавторы строят драматургический текст по законам водевильного жанра. Обращаясь к злободневной проблематике, Ильф и Петров, подобно своим коллегам по цеху, обновляют классические сюжеты («любовный», «театральный»), раздвигая границы жанра в направлении сатирического осмысления проблем и героев времени. При этом драматурги, как правило, избегают публицистических форм разоблачения социально-нравственных пороков и отдельных социально-политических недостатков советской эпохи. Благодаря игровой поэтике, в пьесах рождаются дополнительные сатирические коннотации на уровне подтекста. Создавая свои варианты неклассического водевиля, соавторы реализуют характерное для их «дуэта» органическое сочетание юмористического и сатирического способов осмысления реальности.

2.1. От прозы – к драматургии: эстетические и внеэстетические причины обращения соавторов к сценическим жанрам

Обращение И. Ильфа и Е. Петрова к жанру водевиля имеет, безусловно, сложный комплекс причин, как эстетического, так и внеэстетического свойства.

В плане 22-й главы неоконченной книги Е. Петрова «Мой друг Ильф» встречается признание: «Мы приобщились к театру. Это было мучительно. Стоит ли шутить, писать смешные вещи. Это очень трудно, а встречается в штыки»[128]. Так писатель обозначает наметившийся в их совместном с И. Ильфом творчестве

[128] Петров Е. Мой друг Ильф. М. : Текст, 2001. С. 183.

поворот к драматургии и намекает на возникшие сложности идеологического характера. Однако о причинах обращения на рубеже 1920-х – 1930-х годов к новому для них литературному роду – драматургии – Петров не говорит.

Все исследователи жизни и творчества Ильфа и Петрова считают 1929–1930 годы переломными в литературной практике соавторов, однако попытку обосновать обращение писателей к новым для них жанровым формам – пьесам и киносценариям – предпринял только А. Вулис. По мнению ученого, Ильф и Петров «работают для эстрады и кино», поскольку «хотят, чтобы их выступления против всяческой дряни были как можно отчетливей слышны народным массам»[129]. Таким образом, причины обращения прозаиков к драматургии видятся А. Вулисом в возможности более активного влияния на современное массовое сознание в характерном для эпохи идеологическом русле. При этом исследователь делает акцент на сатирическом пафосе пьес Ильфа и Петрова, оставляя в тени их водевильную доминанту.

По нашему мнению, немаловажную роль в выборе драматургами жанра водевиля сыграл «театральный заказ» – потребность в динамичных и зрелищных спектаклях, рассчитанных на успех у зрителя. Однако насыщенные литературной игрой, интеллектуальным юмором и острословием пьесы Ильфа и Петрова рассчитаны в большей степени на образованную публику, чем на зрителя-пролетария, что обуславливает необходимость поиска внутренних причин жанровой динамики в творчестве соавторов.

И. Эренбург в своих воспоминаниях размышляет о том, что смена жанра могла быть связана с неудачными попытками создать третий роман: «Как-то в Париже Ильф и Петров обсуждали, о чем написать третий роман. Ильф вдруг помрачнел:

---

[129] Вулис А. И. Ильф, Е. Петров. Очерк творчества. С. 311.

– А стоит ли <…> писать роман?»[130]. Третьим совместным романом Ильфа и Петрова, по воспоминаниям современников и записям самого Петрова, должен был стать «Подлец» – сатирическое произведение о карьеристе – «человек, который в капиталистическом мире был бы банкиром, делает карьеру в советских условиях»[131]. А. Вулис обращает внимание на то, что «жанровое решение темы то и дело менялось. В 1932 году «Подлец» представлялся сатирикам как пьеса, в 1933 – как роман»[132]. А. Ильф, комментируя записи Е. Петрова, подчеркивает важность следующего факта: «Замысел *Подлеца* относится, по-видимому, к середине 1932 года. 20 июня Ильф и Петров подписывают с художественным руководителем Красного театра Госнардома (Ленинград) Вениамином Евгеньевичем Вольфом договор на пьесу (комедию) под условным названием *Подлец*, которую обещают закончить не позже 15 апреля 1933 года (курсив А. Ильф. – М.Ш.)»[133]. Таким образом, мы видим, что «Подлец» изначально задумывался как драматургический текст. К тому же Ильф и Петров уже являлись авторами либретто «Путешествие в неведомую страну» (1930) и двух пьес – «Подхалимка» (1930) и «Вице-король» (1931). Поэтому изначальное обращение соавторов к драматургии, на наш взгляд, не может быть связано с неудачной попыткой написания третьего романа, тем более, что «Путешествие в неведомую страну» и «Подхалимка» создаются параллельно с «Золотым телёнком».

Безусловно, проза Ильфа и Петрова оказала значительное влияние на их драматургические опыты. А. Вулис справедливо отмечает: «Источник ильфовско-петровской драматургии – ранний рассказ Петрова, часто по форме напоминающий скетч. <…>

---

[130] Эренбург И. Из книги // Воспоминания об Илье Ильфе и Евгении Петрове: сборник. М. : Сов. писатель, 1963. С. 182.
[131] Петров Е. Мой друг Ильф. С. 66.
[132] Вулис А. Советский сатирический роман. Эволюция жанра в 20–30-е годы. Ташкент : Наука, 1965. С. 272.
[133] Ильф А. [Комментарии] // Петров Е. Мой друг Ильф. С. 181.

Тяготение Ильфа и, в особенности, Петрова к комедийно-драматическим коллизиям, разрешающимся в диалогах, пристрастие обоих писателей к зримым эпизодам, отделанным до мельчайшего жеста, до тончайшей мимической детали, нашло свое яркое выражение в романах»[134]. Таким образом, драматургический потенциал прозы соавторов изначально заключал в себе возможность выхода к сценическим жанрам.

История отечественной литературы знает немало примеров органического перехода художников от прозы к драматургии. Наиболее близким к рассматриваемой нами ильфо-петровской ситуации представляется «случай Чехова». Исследователи творчества писателя видят тесную идейную и структурную связь между его прозаическими и драматургическими текстами. Одним из первых к осмыслению данной проблемы обратился А. Скафтымов, в черновых записях которого «примерно с середины второй половины 1920-х годов», как убедительно доказывает Н. Новикова, появляется мысль о наличии «образно-смысловых, психологических и структурно значимых точек соприкосновения “Чайки“ с чеховской прозой»[135]. В последней по времени «чеховской» статье Скафтымова «К вопросу о принципах построения пьес Чехова» эта идея получает «развернутое аналитическое обоснование» и проецируется на «весь чеховский мир»[136].

И. Сухих, исследуя переход от рассказа к малым формам драматургии в творчестве М. Зощенко, обращает внимание на влияние чеховской традиции: «Главным чеховским жанром в 80-е годы была сценка. В ее основе забавный случай, конфуз, анекдот. Композиционно такой текст состоит из короткой повествователь-

---

[134] Вулис А. И. Ильф, Е. Петров. Очерк творчества. С. 312-313.

[135] См.: Новикова Н. Из рукописей А.П. Скафтымова: «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова // Наследие А.П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы : Материалы Вторых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 7–9 октября 2014 г.) : Коллективная монография / редкол.: В.В. Гульченко (отв. ред.) [и др.]. М. : ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2015. С. 29.

[136] Там же. С. 28.

ной экспозиции-вступления, обозначения некой парадоксальной ситуации и оживленного – с установкой на комизм – обсуждения ее несколькими персонажами. Доминантой сценки, таким образом, оказывался диалог, разговор; она воспринималась как <…> сверхкраткий водевиль, в котором ремарки превратились в короткие повествовательные связки»[137]. Эту традицию, по мнению ученого, продолжили Н. Тэффи, А. Аверченко и М. Зощенко, драматургический потенциал прозы которых послужил для каждого «толчком» к написанию одноактных комедий и водевилей. Нам кажется, что в этот ряд можно поставить И. Ильфа и Е. Петрова, обращение которых к водевильному жанру также имело «опору» в их прозаических текстах.

Другой аспект изучения взаимосвязей прозы и драматургии соавторов – проблемно-тематический. По мнению А. Вулиса, в пьесах Ильфа и Петрова получают развитие сатирические темы и образы, уже возникавшие в романах: «Курс, взятый в «Двенадцати стульях», находит подчас свое продолжение в их драматургии»[138]. Исследователь сопоставляет советских мещан из пьесы «Сильное чувство» с Эллочкой Щукиной – героиней романа «Двенадцать стульев». Проблемно-тематические связи дилогии об Остапе Бендере и водевилей соавторов нуждаются в специальном исследовании. Предварительно наметим отдельные переклички романов и пьес на уровне сюжетных мотивов и образов персонажей.

Для некоторых пьес прозаические произведения становятся сюжетным источником (полностью или частично). Так, например, повествующие о злоключениях бухгалтера Берлаги главы романа «Золотой телёнок» («Обыкновенный чемоданишко», «Ярбух фюр психоаналитик» и «Блудный сын возвращается домой») стали основой водевиля «Вице-король», а история прие-

---

[137] Сухих И. Проза советского века: три судьбы. Бабель. Булгаков. Зощенко. СПб. : Журнал «Нева», 2012. С. 159.

[138] Вулис А. И. Ильф, Е. Петров. Очерк творчества. С. 311.

хавшего искать работу в СССР иностранца из рассказа «Отрицательный тип» (1933) повторится в одном из эпизодов пьесы «Сильное чувство». В текст пьесы «Богатая невеста» вводятся сюжетные ситуации, шутки и крылатые фразы из романов. Подобно Остапу Бендеру, сбежавшему от Грицацуевой, кооператор Гусаков скрывается от «старомодной бурной дамы»[139] Зинаиды, своей сожительницы, следующей за ним по пятам по всему Советскому Союзу. При каждой своей неудаче кооператор восклицает: «Нет, это не жизнь для белого человека!»[140], что созвучно фразе великого комбинатора: «Нет, <…> это не Рио-де-Жанейро, это гораздо хуже»[141]. В монологе того же Гусакова, обращающегося к бригадирше Гале, дословно воспроизводится реплика Бендера, обращенная к монтеру Мечникову: «Согласны? <…> По глазам вижу, что согласны»[142] и т. д.

При этом одна из пьес сыграла, на наш взгляд, роль «творческой лаборатории» для соавторов. Ильф и Петров обращаются к написанию «Подхалимки», параллельно работая над «Золотым телёнком». Между пьесой и романом существует связь на различных уровнях. Возможно, некоторые художественные находки изначально возникали при создании пьесы, а затем уже попадали в роман. Например, на ларьке торговца Слушали-Постаношвили размещена реклама: «Уважай себя, уважай нас, уважай Кавказ, посети нас»[143] – в «Золотом телёнке» Остап Бендер вспоминает багдадский вертеп, на котором красовалась вывеска с этим же текстом. Должность Микулы Селяниновича Младенцева – одного из персонажей пьесы – получает ироническую характеристику:

---

[139] Ильф И., Петров Е., Катаев В. Богатая невеста // Ильф И., Петров Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии. М. : Книжная палата, 1989. С. 283.
[140] Там же. С. 290.
[141] Ильф И., Петров Е. Золотой телёнок // Ильф И., Петров Е. Собр. соч. В 5 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 2. С. 11.
[142] Ильф И., Петров Е., Катаев В. Богатая невеста. С. 300.
[143] Ильф И., Петров Е., Вольпин М. Подхалимка // Радуга. Киев, 1968. № 1. С. 172.

«консультант по рыбьим хвостам»[144], созвучную должности «уполномоченного по копытам»[145] Шуры Балаганова. Микула Селянинович уверен, что у высокопоставленного чиновника из Москвы Сундукеева «вместо подписи резиновое факсимиле»[146]. Для сравнения: романный бюрократ Полыхаев, чтобы не обременять себя, завел универсальный резиновый штемпель: «Начальник “Геркулеса” давно уже не подписывал бумаг собственноручно. В случае надобности он вынимал из жилетного кармана печатку и, любовно дохнув на нее, оттискивал против своего титула сиреневое факсимиле»[147]. Действие в пьесе происходит на Черноморском побережье, а в романной главе «На суше и на море» Бендер отправляется на пляж Черноморска беседовать с чиновником Скумбриевичем. Таким образом, не исключено, что некоторые образы, которые будут затем использованы в романе «Золотой телёнок», изначально возникают в пьесе «Подхалимка».

Поскольку интерес Ильфа и Петрова к сценическим жанрам совпал по времени с кардинальной перестройкой советской литературы, возникает вопрос о роли внеэстетических факторов, повлиявших на сделанный соавторами выбор.

Год Великого перелома стал поворотным в истории развития сатирической комедии. В 1929 году на страницах «Литературной газеты» разгорелась дискуссия о необходимости сатиры в советской литературе (статьи А. Лежнева, В. Блюма, Г. Якубовского и др.), а в январе 1930 года в московском Политехническом музее состоялся диспут «Нужна ли нам сатира?», на котором присутствовал Е. Петров. Выступавший на диспуте В. Блюм требовал упразднения сатиры, утверждая: «<...> сатира нам не нужна. Она вредна рабоче-крестьянской государственности»[148]. Вопросы современной советской комедиографии поднимались на

---

[144] Там же. С. 173.
[145] Ильф И., Петров Е. Золотой телёнок. С. 173.
[146] Ильф И., Петров Е., Вольпин М. Подхалимка. С. 174.
[147] Ильф И., Петров Е. Золотой телёнок. С. 220.
[148] Петров Е. Мой друг Ильф. С. 178.

Первой всероссийской конференции драматургов (6 октября 1930 г.), на Первом съезде советских писателей (1934).

Драматург В. Киршон (один из бывших лидеров РАПП) в 1930-е годы активно выступал за создание «комедии положительных героев», допуская возможность существования сатиры только в одном случае: «<…> в нашем быту еще много уродливых явлений, капиталистические пережитки еще дают себя знать, перо сатирика может найти для себя подходящие объекты»[149]. То есть, в комедии, по мнению Киршона, есть место только для «бытовой сатиры». Кинорежиссер Г. Александров видел задачу комедиографа в использовании «веселости, жизнерадостности» для того, чтобы «замечать и поддерживать ростки нового. Не только сатирически отрицать вредное, но и утверждать доброй улыбкой новое»[150]. Оценивая природу смеха в советской комедии, С. Ушакин высказывает мысль, что в «желании уравновесить жизнерадостное веселье (смеющейся комедии) с помощью полезной дозы сатирической критики (осмеивающей комедии) легко увидеть <…> пример вынужденной уступки давлению режима»[151].

М. Одесский и Д. Фельдман в монографии «Миры И.А. Ильфа и Е.П. Петрова. Очерки вербализованной повседневности» подробно прослеживают ход дискуссии о сатире, своеобразным итогом которой, по мнению исследователей, стала статья «О путях советской сатиры» (в номере «Литературной газеты» от 15 июля 1929 г.), где «декларировалось, что <…> сатирикам надлежит “низвергнуть и добить предрассудки, религию, национализм”, пресловутые бюрократизм и мещанство, <…> западные “обаятельные моды, соблазнительные навыки и привычки”»[152].

---

[149] Киршон В. Избранное. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1958. С. 542-543.

[150] Александров Г. Эпоха и кино. М. : Политиздат., 1976. С. 204.

[151] Ушакин С. «Смехом по ужасу»: о тонком оружии шутов пролетариата. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2013/121/12u.html (дата обращения: 12.07.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.

[152] Одесский М., Фельдман Д. Миры И.А. Ильфа и Е.П. Петрова. С. 195.

Таким образом, для писателей-сатириков были сформулированы конкретные задачи с приемлемыми объектами осмеяния и строгими границами дозволенного. То есть, по сути, литераторы «сами <…> ввели для себя цензурные ограничения»[153]. Одесский и Фельдман подчеркивают, что положение Ильфа и Петрова в 1929–1930 годы было прочным: «У них нашлись заступники»[154]. Поэтому соавторы выступали не как активные участники дискуссии, а как свидетели, и в какой-то степени ввели сами же для себя некоторые ограничения.

Судя по фельетонам Ильфа и Петрова начала 1930-х годов, они пристально следили за теми процессами, которые происходили в современной литературной жизни[155]. Соавторы прекрасно знали об идеологических требованиях к сатире и ее сценическим жанрам. Другой вопрос: пошли ли они на уступки и, если пошли, то каков характер этих уступок?

Думается, лишь системное исследование проблематики и поэтики драматургических опытов писателей позволяет выявить природу авторского пафоса, характер соотношения сатирического и юмористического начал в структуре текста, меру зависимости от официальной критики 1930-х годов и степень органичности для творческого мышления соавторов художественного высказывания о современности «на языке» водевильного жанра.

2.2. Объекты сатиры и формы выражения авторской позиции

Жанровая специфика драматургического текста проявляется, в первую очередь, на уровне художественного конфликта и способов его разрешения. Ключевую роль в развитии действия

---

[153] Там же. С. 196.
[154] Там же.
[155] См. об этом: Комаров С. Литературная ситуация конца 1920-х – начала 1930-х годов в фельетонах И. Ильфа и Е. Петрова. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nzl_2010_1.2_14.pdf (дата обращения: 12.07.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.

играют персонажи – инициаторы событий. А. Скафтымов, размышляя о фабуле и конфликте комедийных произведений, отмечает, что «в основе драматического конфликта <…> всегда лежит какой-либо общественно-бытовой порок»[156]. Перечисляя «виновников конфликта» («домашние» угнетатели, авантюристы, аферисты и др.), ученый акцентирует внимание на их роль в общей структуре произведения: «От них поднимается движение действия. Каждый из них, находясь в центре пьесы, влечет за собою некий общий ансамбль действующих лиц и своим поведением определяет ход действия. Каждый хитростью обольщает жертву, вначале имеет успех, потом разоблачается. <…> Морализующий смысл пьесы вытекает из самого факта разоблачения обмана»[157].

Анализ образов персонажей – «виновников конфликта» – и способов их разоблачения в драматургических опытах И. Ильфа и Е. Петрова позволяет раскрыть идейно-художественную новизну водевилей соавторов.

2.2.1. «Подхалимка»: сатирический модус персонажей, травестийное преломление темы «документа»

Такие пороки, как подхалимство, приспособленчество, взяточничество, неоднократно становились объектами разоблачения в советской сатире 1920-х годов. Вынося в название пьесы именование социально-нравственной сущности героини, соавторы утверждают неустранимость данного типа отношений в новый, реконструктивный период. Злободневная проблематика и социально-нравственный характер конфликта, а также приемы изображения действующих лиц придают пьесе сатирическое звучание, а остроумные реплики героев и игровые приемы построения действия превращают ее в увлекательное зрелище.

Основная интрига пьесы имеет, на первый взгляд, сугубо анекдотический характер: супруги Младенцевы, центральные

---

[156] Скафтымов А. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов А. Собр. соч. В 3 т. Самара, 2008. Т. 3. С. 463.
[157] Там же. С. 465.

персонажи пьесы, приехавшие на Черноморский курорт, чтобы сфотографироваться с ответственным работником из Москвы, используют разные методы, чтобы «угодить» ответственному работнику Сундукееву и, в итоге, достигают своей цели.

Чтобы заполучить фотографию высокого чиновника с автографом, супруги Младенцевы действуют как современные подхалимы-приспособленцы. Драматурги наделяют их прекрасным пониманием психологии начальства, изобретательностью и актерскими качествами. Комизм положения, обнажаемый соавторами, состоит в том, что фотокарточка принимается супругами-подхалимами за знак отличия, дающий полномочия чуть ли не большие, чем партийный билет: «Это лучше, чем 100 медалей. Мы повесим эту карточку над твоей кроватью. У нашего дома выстроится очередь <…>. Но мы будем пускать только самых ответственных, от которых зависит твое продвижение. Они будут приходить со своим сахаром <…>. И другу товарища Сундукеева наперебой будут предлагать лучшие должности»[158].

Мотив всесильной «бумажки», способной заменить не только человека, но и его чувства (в данном случае – дружбу) отсылает к «Мандату» (1924–1925) Н. Эрдмана, к «Клопу» (1928–1929) В. Маяковского, «Рассказу о товарище Алладинове и его волшебном билете» (1929) И. Ильфа и Е. Петрова из цикла «1001 день, или новая Шахерезада» и др.

У Эрдмана силу имеет мандат (пусть даже фальшивый)[159], в «Рассказе о товарище Алладинове» партийный билет уподобля-

---

[158] Ильф И., Петров Е., Вольпин М. Подхалимка // Радуга. Киев, 1968. № 1. С. 174. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

[159] См.: Киселев Н. «Мандат» Н. Эрдмана // Вопросы языка и литературы. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1970. С. 30-31; Свободин А. О Николае Робертовиче Эрдмане. Вступительная статья // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М. : Искусство, 1990. С. 5-18; Стрельцова Е. Великое унижение. Николай Эрдман // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 1920–1930-х годов. М. : Наука, 1993. С. 307-345; Каблуков В. Динамика экзистенциального самоопределения маленького человека в драматургии Н. Эрдмана // Высшее образование для XXI века: V международная научная конференция. Москва, 13–15 ноября 2008 г. : Доклады и ма-

ется лампе с джином: «<…> достаточно лишь раскрыть его и похлопать по нем ладонью, чтобы получить то, чего желаешь, или избавиться от того, чего не желаешь»[160]. В сатирической комедии В. Маяковского Присыпкин/Пьер Скрипкин, «воскрешенный» через 50 лет, идентифицирует себя, предъявляя людям будущего свои документы: «<…> я себя, как личность, всегда удостоверить сумею. Документы при мне (*Вытаскивает, выворачивает карманы*.) <…> В МОПР? Уплатил. В Осоавиахим? Внес. "Долой неграмотность"? Пожалуйста. <…> Профсоюзный билет здесь. (*Взгляд падает на календарь, трет глаза, озирается в ужасе.*) 12 мая 1979 года! Это ж за сколько у меня в профсоюз не плочено! Пятьдесят лет! Справок-то, справок спросют! Губотдел! ЦК! Господи! <…>»[161]. Метафорическое в своей основе именование документа как «удостоверения личности» получает у Маяковского «буквальную» реализацию, обнажая экзистенциальный смысл произошедшей подмены человека официальной «бумажкой».

Ильф и Петров развивают, на наш взгляд, эрдмановскую линию осмысления власти «всесильной бумажки», даже мнимой, существующей в сознании людей. В «Подхалимке» гарантом всевозможных привилегий становится не официальный документ, а обыкновенное фотоизображение ответственного работника из Москвы. Думается, что анекдотический характер «документа», вокруг которого разворачивается интрига произведения, не снижает, а заостряет проблему. В то же время сосредоточение сюжетного действия вокруг вожделенной фотографии открывает перед соавторами большие перспективы в создании игровых ситуаций, позволяет сопрягать комические эпизоды как сатирического, так и водевильного типа.

териалы. Секция 6. Высшее образование и мировая культура / отв. ред. Вл.А. Луков, Н.В. Захаров. М. : Изд-во МГУ, 2008. Вып. 2. С. 45-54 и др.

[160] Ильф И., Петров Е. 1001 день, или новая Шахерезада // Ильф И., Петров Е. Собр. соч. В 5 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 1. С. 496-497.

[161] Маяковский В. Клоп // Маяковский В. Полн. собр. соч. В 13 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955-1961. Т. 11. С. 255.

Варвара Николаевна Младенцева, пределом мечтаний которой являются заграничный лак и шляпка, бегает по пляжу в поисках московского чиновника, постоянно попрекая мужа: «Баран! <…> Если тебя когда-нибудь и посадят, то только за глупость» (174-175). В ее понятии подхалимство – один из способов дать взятку, но не материальную, а «психологическую». Авторы отдают Младенцевой целый монолог о преимуществах «психологических» взяток, в котором чувства представлены как материальные предметы, имеющие вес и цену: «О простой взятке знают самое меньшее два человека – взяткодатель и взяткобратель. О психологической взятке знает только тот, кто ее дает. Берущий даже не подозревает, что его уже купили. Денежная взятка – дело неверное. <…> Глупо, опасно и, наконец, дорого совать в руку нужного человека сторублевую бумажку <…>. Гораздо умнее, безопаснее и дешевле дать человеку на 30 рублей обыкновенной рыночной лести, на двенадцать с полтиной своевременных поддакиваний, на четвертной билет телячьего восторга, на червонец собачьей преданности, на 8 рублей бурных аплодисментов, переходящих в овацию, на 14 рублей благожелательной самокритики, ну и на полтинник женской заботливой руки» (175). Обыгрывая существование различных форм взяток и выделяя подхалимство как один из их видов, авторы тонко замечают, что «из честности» не берут лишь единицы – «кое-кто», большинство же – из страха!

Для Младенцевой дача взятки и подхалимство – «обыкновенный житейский такт» (175). При товарище Сундукееве она готова хвалить то, что перед этим ругала при муже. Например, сначала Младенцева строго наказывает супругу: «Только не вздумай купаться в море! <…> Потому, что в нем *все* (курсив наш. – М.Ш.) купаются. И вообще, запомни раз и навсегда, что ты не дельфин. Мы не затем приехали, чтобы плескаться» (176), а Сундукееву, любящему море, Варвара Николаевна твердит: «Да, море! Какая роскошная стихия! Море, в котором *все* (курсив наш. – М.Ш.) купаются! Мы с мужем специально приехали сюда по-

плескаться, знаете, как дельфины, под ласковым солнышком» (176). Подхалимка не только меняет свое отношение к морю и дельфинам, но и обо «*всех*», то есть, о массе купающихся говорит по-разному. При Сундукееве ей важно показать, что они с мужем – часть народа, такие, как *все*; своему супругу она внушает мысль о бесполезном поиске высокопоставленного чиновника там, где *все*, тем более что им нужны не *все*, а конкретный деятель. В эпизоде с шахматами Младенцев, увидев приближающуюся жену, в страхе прекращает игру с Сундукеевым и убегает: «Не затем, говорит, мы сюда приехали, чтобы ты в шахматы играл. <…> Не дай бог увидит меня за шахматами» (177); Варвара Николаевна перед ответственным работником начинает рассуждать о шахматной игре, в которой ничего не смыслит: «Да, шахматы! Это обворожительная игра. Игра для гигантов мысли. <…> Я вот уже третий день умоляю мужа сыграть со мной. Но он ни за что! Не для того, говорит, мы сюда приехали, чтобы в шахматы играть!» (178). Обнаруживая свое невежество, она называет в одном ряду с известными шахматистами, перевирая имена Ласкера (Эммануил вместо Эмануэль) и Капабланки (Григорий Маркович вместо Хосе Рауль), писателя Рабиндраната Тагора (возможно, так авторы обыгрывают визит Р. Тагора в СССР, совпавший с периодом работы над пьесой). Затем вступает в игру, не зная правил, и, не желая опозориться перед «взяткобрателем», начинает льстить торговцам, с которыми еще недавно ругалась, чтобы те научили ее играть: «Миленький Постаношвили, научите играть в шахматы, умоляю вас. <…> Ну, Постаношвильчик! <…> Осипов, ну вы научите. Я у вас с утра до вечера сниматься буду» (178). Когда оба отказываются, ссылаясь на неумение, Варвара Николаевна избегает позора, отправляя Сундукеева в море смывать простоквашу, которой она намазала тело «ответственного работника». Но самой яркой является сцена, в которой Сундукеев, раскусив подхалимку, решил поиздеваться над ней (здесь поведение Младенцевой напоминает действия городового из рассказа А. Чехова

«Хамелеон»: женщина меняет свое отношение к мальчику, как унтер-офицер к собачонке). Мальчик-чистильщик поет песенку-дразнилку про Варвару Николаевну. Когда женщина уже готова наказать мальчика, Сундукеев называет чистильщика способным, а его опус – забавным. Подхалимка объявляет о своей безграничной любви к юному чистильщику Жоре, пророча ему судьбу «второго Ломоносова» и «третьего Максима Горького». Когда на Жору падает подозрение в краже сундукеевских часов, Варвара Николаевна сбрасывает с колен мальчика, с которым она буквально нянчилась, выкрикивая: «Пошел вон, дрянь!» (181), а после замечания Сундукеева: «Он все-таки славный мальчик. Детей надо лелеять», – снова выступает в роли «доброй тети».

Поведение подхалимки, раскрывающее ее двуличный характер при общении с начальством или мужем и торговцами, построено на традиционном комедийном приеме, основанном на контрасте (речевая характеристика и действия персонажа, изменяющиеся в зависимости от обстоятельств на противоположные). Этот же прием Ильф и Петров используют для характеристики геркулесовца Бомзе в романе «Золотой телёнок». При сослуживцах-энтузиастах он хвалит индустриализацию: «Именно – воля коллектива! Пятилетка в четыре года, даже в три – вот стимул, который… Возьмите наконец даже мою жену. Домашняя хозяйка – и та отдает должное индустриализации. <…> Что плакать об индивидуальности, о личной жизни, когда на наших глазах растут зерновые фабрики, Магнитогорски, всякие комбайны, бетономешалки»[162], а при недовольных нынешней политикой – ругает ее, сожалея об утрате индивидуализма: «<…> просто ужас какой-то! Я с вами совершенно согласен. Именно никакого простора для индивидуальности, никаких стимулов, никаких личных перспектив. Жена, сами понимаете, домашняя хозяйка, и та говорит, что нет стимулов, нет личных перспектив. <…> Зачем строить

[162] Ильф И., Петров Е. Золотой телёнок. С. 123.

Магнитогорски, совхозы, всякие комбайны, когда нет личной жизни, когда подавляется индивидуальность?»[163]. Геркулесовец, подкрепляющий свои слова вымышленным мнением жены, знает подход к каждому из сослуживцев, благодаря чему «все <…> считали Бомзе честным и, главное, принципиальным человеком. Впрочем, он и сам был такого же мнения о себе»[164]. Данный прием одновременно работает на создание сатирического образа и комической атмосферы.

В заглавие пьесы вынесена авторская характеристика Варвары Младенцевой, однако в произведении действует еще и подхалим, но мы об этом узнаем только в финале. Мелкого служащего Микулу Селяниновича Младенцева авторы представляют как скрытого/тайного подхалима. На первый взгляд, перед нами образцовый служащий, честный и нечестолюбивый, несправедливо обижаемый супругой и желающий просто отдохнуть. На самом деле, надев на себя маску «неподхалима», он действует от противного: «На кой черт мне карьера, особенно сделанная грязными руками моей жены» (183). Обличая супругу, которая якобы заставляет его, чуть ли не насильно, участвовать в даче «психологической взятки», Младенцев спокойно идет к своей цели. В итоге Сундукеев, душевно расположенный к простому «хорошему мужику» Микуле, сам предлагает ему сфотографироваться: «Приятно знать, что на местах сидят такие люди. <…> Может, снимемся вдвоем? На память. На зло твоей лани» (183). В финале, когда Сундукеева нет рядом, Микула Селянинович, хвастаясь перед женой, произносит саморазоблачительный монолог: «И я <…> ни перед кем на колени не становился и никого на колени не сажал. И вообще ни о чем не просил, а меня просили. Да и откуда же тебе знать, что такое настоящее подхалимство? Послужи с мое, тогда узнаешь» (184). Младенцева можно поставить в один ряд с Александром Корейко, который в глазах сослуживцев вы-

[163] Там же. С. 122-123.
[164] Там же. С. 123-124.

глядит как «советский мышонок»: «– Робкий он какой-то, – говорил о нем начальник финсчета, – какой-то уж слишком приниженный, преданный какой-то чересчур. <…> Другой бы на его месте карьеру сделал, <…> а этот – шляпа! Всю жизнь будет сидеть на своих сорока шести рублях»[165]. Даже Остап Бендер не распознал своего «подопытного» при первой встрече: «А тот, белоглазый, просто ничтожество <…>. Предел его ночных грез – покупка волосатого пальто с телячьим воротником. Это – не Корейко. Это – мышь»[166]. Корейко прибегает к подхалимству специально для того, чтобы выглядеть ничтожным служащим, тщательно маскируя свою личность подпольного миллионера. Младенцев же, отказываясь от повышения, продвигается вверх по карьерной лестнице, вызывая симпатию у начальства своим «правильным» поведением (следует обратить внимание и на подетски невинную фамилию персонажа). Создавая два этих образа, Ильф и Петров показывают, что наиболее опасен именно такой – скрытый/тайный – тип подхалима, которого гораздо сложнее обнаружить.

Играя с читателем, как и при создании образа Младенцева, соавторы дают изначально ложную оценку товарища Сундукеева, одного из «простых ребят», заседающих в центре. На первый взгляд, он может показаться даже героем-резонером, обличающим подхалимку. Однако, будучи «ответственным работником», он не смог разглядеть настоящего подхалима и карьериста под маской честного служаки и помог ему в продвижении «к новой, лучшей жизни». Более того, он покупается на лесть и «раскаяние» Варвары Младенцевой. Таким образом, высокопоставленный чиновник, абсолютно не разбирающийся в человеческих чувствах и остающийся глухим к здравому смыслу (отсюда говорящая фамилия «Сундукеев» – сундук, а не человек), является также сатирическим персонажем.

---

[165] Там же. С. 54.
[166] Там же. С. 127.

Второстепенные действующие лица также придают произведению сатирическое звучание. В датируемом 9 сентября 1930 года отзыве Главреперткома, который приводит М. Долинский, присутствует указание на необходимость изменить фамилию одного из персонажей, а именно – торговца-палаточника Слушали-Постаношвили. По мнению Долинского, критик «то ли <…> опасался, что эта шутка оскорбит весь грузинский народ, то ли одного, но грозного грузина»[167]. Представителю Главреперткома не понравилось рассчитанное на комический эффект обыгрывание официальных формулировок «Слушали. Постановили».

Таким образом, центральные персонажи пьесы «Подхалимка» не являются современными вариациями героев классического водевиля. Они органично вписываются в «пантеон» сатирических типов, созданных как самими Ильфом и Петровым, так и их коллегами по литературному цеху – В. Маяковским, Н. Эрдманом и др. В основу развития действия положен травестийный вариант актуальнейшей темы сатиры 1920-х годов – «мистической» власти документа в советском пространстве. В пьесе присутствует и другой способ сатирического осмеяния, воплощаемый через языковую игру. Поэтика намеков используется соавторами для подтекстового введения проблем, имеющих не только социально-нравственный, но и социально-политический характер. Признанная цензурой «неактуальность» пьесы[168], скорее всего, является реакцией на сохранение соавторами курса на обличение общественных недостатков вместо следования официальной установке на создание «комедии положительных героев». Но характер раз-

---

[167] Долинский М. Комментарий и дополнения. С. 477- 478.

[168] Премьера «Подхалимки» состоялась в 1930 году на сцене Московского мюзик-холла. «Она шла каждый вечер с 6 октября по 21 декабря <…>. Комедия безусловно пользовалась успехом» (Яновская Л. [Предисловие к пьесе «Подхалимка»] // Радуга. Киев, 1968. № 1. С. 171). Спустя три неполных месяца после премьеры, по требованию Главреперткома, «Подхалимку» снимают с репертуара. Пьеса получила статус «произведения <…> идеологически слабого и поверхностно разработанного и неактуального» (Долинский, М. Комментарий и дополнения. С. 477-478), а ее публикация станет возможной только в 1960-е годы.

вития драматургического действия, который будет рассмотрен в следующем разделе (2.3.), свидетельствует о водевильной доминанте пьесы.

2.2.2. «Вице-король»: «бывшие люди» и проблема псевдоинтеллигенции в произведениях И. Ильфа и Е. Петрова, Н. Эрдмана, В. Катаева

Если в первом драматургическом опыте Ильфа и Петрова отсутствует авторское обозначение водевильного жанра, то в «Вице-короле» оно приводится в подзаголовке: «Водевиль в двух действиях». Тем самым соавторы заключают с потенциальными постановщиками спектакля и его зрителями «конвенцию о жанре». Однако Ильф и Петров создают текст, заметно отличающийся от традиционных образцов этого жанра.

На уровне проблематики авторы затрагивают актуальную для конца 1920-х – начала 1930-х годов тему «чистки» служащих советских учреждений. Несмотря на то, что «Вице-король», посвященный злоключениям Берлаги в сумасшедшем доме, очень близок к тексту романных глав «Золотого телёнка» («Обыкновенный чемоданишко», «Ярбух фюр психоаналитик» и «Блудный сын возвращается домой»), его следует рассматривать как самостоятельное формально-содержательное единство, организованное по законам драматургии.

Объекты сатиры в пьесе «Вице-король» не столь очевидны, как в первом драматургическом опыте соавторов – «Подхалимке». Центральными персонажами водевиля «Вице-король» являются «бывшие люди», скрывающиеся от «чистки» в сумасшедшем доме. Гражданин Берлага боится «чистки», поскольку скрыл свое происхождение: «<…> имел собственную фабрику, а в анкете написал, что он пролетарий умственного труда»[169]. Тихон Маркович не хочет вносить в банк огромный налог: «Значит,

---

[169] Ильф И., Петров Е. Вице-король // Ильф И., Петров Е. 1001 день, или Новая Шахерезада: Повесть. Рассказы. Новеллы. М. : Эксмо, 2008. С. 178. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

<…> я должен был отправиться в банк и внести 48 000 налога по моему кустарному производству? Нет, я еще не сумасшедший!» (183). Авторы насыщают диалоги «бывших людей» остроумными суждениями о современности. «Берлага: Кто же мог знать, что будет революция? <…> Че-е-стное слово, такое время настало, что с удовольствием дал бы самому себе по морде» (178-179). Старохамский постоянно обличает порядки, установившиеся в Советской России: «Я всегда говорил, в Советской России все идет прахом. Не дают человеку покоя! Нет личного благополучия. Уничтожено! Растоптано.<…>» (187). При этом соавторы снижают возвышенный пафос высказываний персонажа, раскрывая причины их произнесения: «Как вам понравится? К трем нормальным людям (имитирующим сумасшествие. – М.Ш.) посадили буйного сумасшедшего! И здесь я, безумец, хотел найти успокоение!» (187).

Обманщики и лжецы далеко не всегда являются объектами сатиры. Образ плута, идущего на обман ради достижения своей цели, представляется одним из традиционных водевильных типов. Как правило, плут может выступать в качестве злодея, наличие которого служит одним из рычагов водевильного действия. В пьесе «Вице-король» бухгалтер Берлага и прочие симулянты – персонажи отрицательные (вредные элементы социалистического общества). Но изображены эти карикатурные «злодеи» не сатирически, а юмористически – смешно (например, амплуа гражданина Диванова – кокетливая дамочка, которая поет романсы – пародирует традиционный водевильный образ актрисы-певицы, мечтающей о большой сцене). Исключением является Старохамский с его антибольшевистской философией. Герою не нравится докторша, так как она окончила советский вуз, и, следовательно, по мнению бывшего присяжного поверенного, совсем не умеет лечить. Большевиков он считает сумасшедшими похуже пациентов больницы, в которой находится сам: «<…> уж лучше поживу здесь, рядом с *обыкновенными* (курсив наш. – М.Ш.) сумасшед-

шими. Эти, по крайней мере, не строят социализма» (184), а в лечебнице ищет успокоения, довольствуясь бесплатной кормежкой и возможностью выкрикивать любые крамольные речи, которые будут восприниматься как бред сумасшедшего. Но является ли он для авторов столь же враждебным социальным элементом, как для психиатров из пьесы, ставящих ему в финале свой диагноз, этот вопрос остается открытым[170].

Образ Старохамского может быть рассмотрен в двух аспектах: как объект сатирического разоблачения и как форма выражения авторских оценок под маской отрицательного персонажа. По мнению И. Назарова, «в водевиле Старохамский наделен функцией обличения, характерной для героев-безумцев: он открыто критикует работников клиники, а также систему советского образования и здравоохранения»[171]. В то же время говорящая фамилия – Старохамский – и прямые формы обличения персонажа позволяют рассматривать его в ряду образов псевдоинтеллигентов, созданных как И. Ильфом и Е. Петровым, так и их современниками – Н. Эрдманом и В. Катаевым.

Спор об авторской позиции Ильфа и Петрова и их творческой свободе или ангажированности достиг наивысшего накала в постсоветском литературоведении в связи с проблемой изображения интеллигенции в романах «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок». История обсуждения данного круга вопросов и убедительные оценки позиций спорящих (от Н. Мандельштам до М. Чудаковой, Л. Сараскиной, Б. Сарнова и др.) были предложе-

---

[170] Возможно, недостаточная проясненность авторской позиции помешала водевилю появиться на сцене. «Вице-король» был разрешен к постановке еще при жизни авторов, но, насколько удалось установить, как самостоятельное произведение, а не эпизод из «Золотого телёнка», до сих пор не ставился. Водевиль опубликован в «Литературной газете» в 1963 году. Похожая сценическая судьба у скетча «Нервные люди», так и не увидевшего сцену, несмотря на публикацию в девятнадцатом номере «Крокодила» за 1934 год.

[171] Назаров И. «Сумасшедшему все можно»: о специфике интерпретации темы безумия в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой телёнок» // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологи : сб. ст. по матер. LVII междунар. науч.-практ. корнф. Новосибирск : СибАК, 2016. № 2(57). С. 62.

ны Я. Лурье в современном издании монографии «В краю непуганых идиотов»[172]. И. Ильф и Е. Петров, как отмечает Я. Лурье, когда «писали о Васисуалии Лоханкине и интеллигентах 1930-х годов, имели в виду не самостоятельно мыслящих, а, наоборот – сугубо пассивных людей, верных адептов идеологической моды»[173].

На страницах романа «Золотой телёнок» показаны различные представители старорежимной интеллигенции, образы которых создаются с помощью описания внешности, речевого портрета, характеристики повествователя. При этом Ильф и Петров используют данные приемы в разном соотношении. Во внешности старого монархиста Хворобьева соавторы подчеркивают некую искусственность: «На бледных *парафиновых* щеках его помещались приличные седые бакенбарды… <…> В то время большинство мужчин выращивало на лице такие вот *казенные*, верноподданные *волосяные приборы*… <…> лицо казалось *неестественным* (курсив наш. – М.Ш.)»[174]. Внешности псевдоинтеллигента Васисуалия Лоханкина уделяется не так много внимания: сатирики несколько раз упоминают лишь о «фараонской бородке». Ильф и Петров дают иронические характеристики своим героям. Хворобьев, «ценивший все изящное», служил в местном Пролеткульте и до самого конца своей службы «не знал, как расшифровать слово “Пролеткульт”, и от этого презирал его еще больше»[175]. Бывший присяжный поверенный Старохамский (и как герой романа, и как действующее лицо водевиля «Вице-король») получает от авторов свою фамилию в качестве ярлыка «*Старо*режимный *хам*». Васисуалию Лоханкину кроме псевдовозвышенного имени Ильф и Петров дарят саркастичную харак-

---

[172] Лурье Я. В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове. СПб. : Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2005. 236 с. Далее в работе цитируется данное издание монографии.
[173] Там же. С. 228.
[174] Ильф И., Петров Е. Золотой телёнок. С. 90.
[175] Там же. С. 93.

теристику, называя его «достойнейшим представителем мыслящего человечества»: «Васисуалий никогда и нигде не служил. Служба помешала бы ему думать о значении русской интеллигенции, к каковой социальной прослойке он причислял и себя»[176]. Домашняя библиотека «достойнейшего представителя» состоит из небольшого количества книг и подобрана по красоте переплета и по размеру: «<…> мерцали церковным золотом корешки брокгаузовского энциклопедического словаря… <…> По ранжиру вытянулись там дивные образцы переплетного искусства: Большая медицинская энциклопедия, “Жизнь животных”, пудовый том “Мужчина и женщина”, а также “Земля и люди” Элизе Реклю»[177]. Васисуалий не читает эти издания, он просто разглядывает переплеты, хотя называет «Мужчину и женщину» любимой книгой. Зато всегда с большим интересом рассматривает «объявление неизвестной дамы, под названием: “Вот как я увеличила свой бюст на шесть дюймов”»[178] из старого номера «Родины» за 1899 год. «Бунт индивидуальности» Лоханкина изображен комически за счет контрастного соединения пафоса в речах персонажа и его бытовых поступков – Васисуалий объявляет голодовку и на глазах у своей жены Варвары рвет продовольственную карточку на хлеб:

«– Это глупо, Васисуалий. Это бунт индивидуальности.

– И этим я горжусь, – ответил Лоханкин подозрительным по ямбу тоном. – Ты недооцениваешь значения индивидуальности и вообще интеллигенции.

– Но ведь общественность тебя осудит.

– Пусть осудит, – решительно сказал Васисуалий и снова повалился на диван… <…>

---

[176] Там же. С. 143.
[177] Там же.
[178] Там же.

– Ешь, негодяй! – в отчаянии крикнула Варвара, тыча бутербродом. – Интеллигент!»[179]. Следует отметить, что в последней реплике Варвары слова «негодяй» и «интеллигент» звучат как синонимы. Бунт Лоханкина заканчивается тем, что голодающий начинает тайком поедать консервы и мясо из борща, именно за этим занятием его застает внезапно возвратившаяся супруга.

Раскрытию образов служит речевая характеристика персонажей. Хворобьев называет советскую власть «хамской» и жалуется, что она подменила его мысли и сны. Как видим, здесь Ильф и Петров позволяют себе довольно смелое замечание, но дистанцируются от него, подарив его персонажу, над которым сами иронизируют. Ярким примером создания сатирического образа через речевой портрет, конечно, является Старохамский (и в романе, и в водевиле) с его антибольшевистскими монологами, считающий большевиков не столько хамами, сколько сумасшедшими.

Проблема псевдоинтеллигенции, заявленная в водевиле «Вице-король» через образ Старохамского, осмысляется более остро в драматургических опытах Н. Эрдмана и В. Катаева.

Сатирическую галерею «бывших» представителей умственного труда создает в своих пьесах Н. Эрдман. Олимп Валерианович Сметанич, один из героев комедии Эрдмана «Мандат», желает породниться с членом партии: «<…> в приданое коммуниста просит»[180]. Он даже готов смириться с наличием родственников-пролетариев, как бы ему это ни было противно. Его сын Валериан, названный в честь деда, продолжает «нести знамя», но он готов служить ради денежного заработка, скрывая от окружающих свои истинные убеждения:

«Тамара Леопольдовна: Молодой человек, вы в бога верите?

---

[179] Там же. С. 141-142.

[180] Эрдман Н. Мандат // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М. : Искусство, 1990. С. 24.

Валериан Олимпович: Дома верю, на службе нет»[181].

Оставаясь наедине с потенциальной невестой Варварой Гулячкиной, Валериан пытается показать свою образованность. Его рассуждения об искусстве выглядят более чем глупо. Он не к месту говорит об имажинизме, путает Эйнштейна с Эйзенштейном:

«Валериан Олимпович: <…> что сделала советская власть с искусством? <…> Подумайте только, она приравняла свободную профессию к легковым извозчикам.

Варвара Сергеевна: Ах, какая неприятность!

Валериан Олимпович: Я говорю это не в смысле имажинизма, а в смысле квартирной платы… <…> Ну, а как вы находите, мадемуазель, теорию относительности Эйзенштейна?»[182].

Наивысшей точки развития сатирический пафос достигает в третьем действии пьесы в эпизоде, где представители бывшей дворянской интеллигенции принимают домработницу Настю за царевну Анастасию –дочь Николая II.

Эрдман пародирует необычные дворянские имена (Автоном Сигизмундович, Фелицата Гордеевна, Зотик Францевич, Ариадна Павлиновна, Наркис Смарагдович и др.) и совершенно пустые, но невероятно пафосные разговоры о спасении России, доводя понятие «псевдо» до абсурда[183].

Другой пример – Аристарх Доминикович Гранд-Скубик, действующее лицо комедии «Самоубийца». Его «псевдо», как отмечает А. Свободин, подчеркнуто фамилией: «Великий… но величиной с кубик!»[184] Аристарх Доминикович произносит монологи о страданиях (терзаниях) русской интеллигенции, к которой причисляет себя. Красивыми словами, порой с помощью клишированных оборотов, он пытается убедить Семена Подсе-

---

[181] Там же. С. 59.
[182] Там же. С. 53.
[183] См.: Свободин А. О Николае Робертовиче Эрдмане; Каблуков В. Драматургия Н. Эрдмана. Проблемы поэтики : автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 1997. 18 с.; Лурье Я. В краю непуганых идиотов и др.
[184] Свободин А. О Николае Робертовиче Эрдмане. С. 17.

кальникова, главного героя пьесы, застрелиться во имя интеллигенции и, по возможности, выбить для самого Гранд-Скубика хорошее место: «Защитите интеллигенцию и задайте правительству беспощадный вопрос: почему не использован в деле строительства такой чуткий лояльный и знающий человек, каковым, безо всякого спора, является Аристарх Доминикович Гранд-Скубик»[185]. На фоне саморазоблачительных проговорок персонажа смешным и неубедительным выглядит аллегорический монолог о курице-интеллигенции, высидевшей неблагодарных утят-пролетариев, в котором Гранд-Скубик, делает оговорку: «Много лет просидела интеллигенция на пролетариате»[186], окончательно разрушая образ жертвы-страдальца.

Псевдоинтеллигенты Лоханкин и Старохамский Ильфа и Петрова, подобно эрдмановскому Гранд-Скубику, считают себя жертвами, упиваясь своими «терзаниями». Лоханкин, например, размышляет: «Может, именно в этом искупление, очищение, великая жертва…»[187] В одном ряду с этими персонажами стоит Анатолий Эсперович Экипажев – герой водевиля В. Катаева «Миллион терзаний» (1930), в котором по-своему решается проблема псевдоинтеллигенции и приспособленчества.

Речевой портрет центрального персонажа – дворянина Анатолия Экипажева – строится с использованием традиционных реплик-клише. Он постоянно говорит о служении идеалам и «чистому искусству»: «Экипажевы высоко держали знамя русской интеллигенции и свято передавали его из рук в руки… <…> Святое знамя свободы и борьбы…»[188] Но, как выясняется позже, все высокопарные речи Анатолия Эсперовича – пустые слова, произносимые в укор собственному сыну Мише, желающему идти в

---

[185] Эрдман Н. Самоубийца // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М. : Искусство, 1990. С. 108.
[186] Там же. С. 130.
[187] Ильф И., Петров Е. Золотой телёнок. С. 155.
[188] Катаев В. Миллион терзаний // Катаев В. Собр. соч. В 10 т. М. : Худож. лит., 1983-1986. Т. 9. С. 196.

ногу со временем по идеологически верному пути. Даже госпожа Артамонова, представительница того же социального слоя, что и Анатолий Эсперович, обвиняет своего соседа в пустословии: «Вызубрили десять слов: “интеллигенция”, “идеалы”, “принципы”, “произвол”, “знамя” – и кричите на всю, всю квартиру, как попугай»[189].

Отрицательные типы из катаевского водевиля не только разоблачаются по ходу действия, но и получают ряд саркастических характеристик от автора. Так, консультант по делам искусств, дворянин Ананасов в списке действующих лиц обозначен как «потрепанная личность в иностранных спортивных шароварах»[190]. Катаев дает персонажам псевдоблагородные, пародийные имена: Анатолий *Эсперович*, *Ангина* Павловна, *Эжен* Ананасов, подчеркивая, что Калерия и Агнесса, дочери Экипажева, стремятся избавиться от «благородных» имен и называют друг дружку «Каля» и «Аня», что раздражает отца.

Экипажев, выгнанный отовсюду в результате «чистки», критикует советский строй только на глазах у своих детей: «Я ничего не боюсь. Экипажевы никогда не скрывали своих убеждений. Пусть приходят, пусть надевают на меня кандалы. Я готов. Экипажевы всегда страдали за убеждения. Ну! Берите меня… Я подчиняюсь произволу»[191]. Затем раздается стук в дверь, Анатолий Эсперович пугается, думая, что за ним пришли, хотя это всего лишь сосед, заметивший, как в комнату к Экипажевым зашел человек в милицейской форме. Экипажев начинает оправдываться: «К…какая м…милиция? За что же? <…> Я четырнадцать лет сочувствую… <…> Меня нельзя забирать. Я – лояльный»[192].

Автор «Миллиона терзаний» создает образы своих персонажей, выбирая традиционные водевильные амплуа, которые

---

[189] Там же. С. 199-200.
[190] Там же. С. 192.
[191] Там же. С. 197.
[192] Там же. С. 197-198.

осложняются за счет социальной характеристики героев. Так, например, в духе классического водевиля, вводится любовная линия (история отношений Миши и девушки пролетарского происхождения Шуры). Отец-самодур Экипажев, в отличие от эрдмановского Сметанича, выступает против возможного брака своих детей с представителями рабочего класса, поэтому влюбленные идут на различные хитрости ради кратковременных встреч. Влюбленную чету ждет счастливый финал, в котором Катаев пародирует традиционную развязку любовных перипетий. В водевиле XIX века встречался сюжет, в основе которого – разное социальное происхождение влюбленных: как правило, страсть вспыхивает между молодым дворянином и простой девушкой. В «Миллионе терзаний» дворянин Михаил Экипажев женится на кондукторе московского трамвая Шуре Ключиковой не для того, чтобы вывести ее в «высший свет», а чтобы самому стать представителем передового класса пролетариата, отказавшись от дворянского титула и фамилии[193].

Я.С. Лурье доказывает в своей книге об Ильфе и Петрове, что в романах «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок» соавторы «выступали не против “интеллигенции, претендовавшей на свое собственное мнение”, а против <…> конформистов и трусов»[194], «самозванцев от интеллигенции»[195]. Сатирики, подобно Чехову, саркастически относятся к тем, «кто напяливал мундир интеллигента без всякого на то права»[196]. На наш взгляд, это замечание справедливо и в отношении Н. Эрдмана, создавшего мир, где «все – *псевдо* (курсив А. Свободина. – М.Ш.)»[197]. В пьесе «Миллион терзаний» понятия «псевдоинтеллигент» и «старо-

[193] Целостный анализ пьесы В. Катаева «Миллион терзаний» см. в нашей статье: Сатирическая проблематика и поэтика пьесы В. Катаева «Миллион терзаний» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2014. Вып. 3. С. 100-105.
[194] Лурье Я. В краю непуганых идиотов. С. 85.
[195] Там же. С. 43.
[196] Там же.
[197] Свободин А. О Николае Робертовиче Эрдмане. С. 16.

режимный интеллигент» становятся равнозначными. В. Катаев, выполняя «социальный заказ», стремится показать, что любые представители дореволюционной интеллигенции – приспособленцы и пустословы, которым в советском государстве нет места.

В пьесе «Вице-король», на первый взгляд, реализуется позиция, родственная катаевской. В водевиле Ильфа и Петрова Старохамский, разоблачение которого ведется лобовыми средствами (устами советского психиатра ему ставится соответствующий диагноз, и, в отличие от «симулянтов», его оставляют в клинике), оказывается персонажем, которому нет места в советской реальности. В то же время он выполняет в пьесе роль, характерную для героя-безумца в литературе и искусстве: он «получает дополнительную свободу в нарушении запретов, он может совершать поступки, запрещенные для “нормального” человека»[198]. Таким образом, авторская позиция, реализуемая на уровне художественной структуры произведения, оказывается размытой, двойственной. В зависимости от характера восприятия текста реципиентом точка зрения И. Ильфа и Е. Петрова может прочитываться и как советская, и как «антисоветская».

2.2.3. «Сильное чувство»: «советские мещане» на рандеву с эпохой

Водевилю «Сильное чувство» на сцене повезло гораздо больше, чем другим драматургическим произведениям Ильфа и Петрова. Напечатанный впервые в пятом номере журнала «30 дней», а затем неоднократно републиковавшийся в различных сборниках произведений соавторов, во всех их собраниях сочинений и даже выпущенный отдельным изданием, он ставился отечественными режиссерами и в сталинскую эпоху (премьера в Московском театре сатиры в 1933 году проходит успешно), и в период «оттепели», и до сих пор занимает место в репертуаре некоторых столичных и провинциальных театров.

---

[198] Лотман Ю. Дурак и сумасшедший // Лотман Ю. Семиосфера. СПб. : Искусство – СПБ, 2010. С. 41.

Герои водевиля «Сильное чувство», как правило, рассматривались советскими исследователями творчества И. Ильфа и Е. Петрова как советские мещане, «низкопоклонствующие перед всем иностранным»[199]. По мнению А. Вулиса и Б. Галанова, образы Риты и Чуланова входят в «галерею молодых “людоедов”», которых соавторы не раз обличали в своих произведениях, начиная с Эллочки Щукиной в романе «Двенадцать стульев»[200]. Я. Лурье наряду с сатирическим разоблачением мещан выявляет такие социально-нравственные аспекты проблематики пьесы, как «квартирный вопрос», национальный (еврейский) вопрос и «погоня за благами, выдаваемыми привилегированным категориям граждан»[201]. Некоторые из данных проблем получают свое дальнейшее осмысление в скетче «Нервные люди» (1934) – следующей пьесе соавторов.

На наш взгляд, в работах предшественников недостаточно учитывается игровая природа драматургии Ильфа и Петрова, порождающая смысловую двойственность, присутствие в произведениях дополнительных сатирических коннотаций на уровне подтекста. Свойственное стилю писателей игровое начало создает в их произведениях атмосферу двусмысленности, которая не позволяет однозначно определить объекты сатиры, поскольку соавторы, не отступая от веселого тона, переносят свою оценку в подтекстовую зону. В пьесе «Сильное чувство» не только разоблачаются современные мещане, стремящиеся к «изячной жизни» (В. Маяковский)[202], но и через призму иронии воссоздается современная социально-психологическая ситуация.

---

[199] Галанов Б. [Примечания к драматургическим произведениям] // Ильф И., Петров Е. Собр. соч. В 5 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 3. С. 538.

[200] См.: Вулис А. И. Ильф, Е. Петров. Очерк творчества. С 312 ; Галанов Б. [Примечания]. С. 538.

[201] Лурье Я. В краю непуганых идиотов. С. 141.

[202] Безусловно, что и у В. Маяковского в «Клопе» изображение «красной свадьбы» посредством языковой игры прямым и переносным значениями слова «красный» содержит не только лобовую сатиру на мещан, приспосабливающихся к советскому режиму, но и на уровне подтекста – разоблачение эпохи, злоупотребляющей революционной

2.2.3.1. «Квартирный вопрос» и проблема привилегий в пьесах «Сильное чувство» и «Нервные люди»

Из открывающей пьесу ремарки: «Московская комната. Идут приготовления к свадебному пиру. Мама и Рита хлопочут у стола»[203], – следует, что действие происходит не в квартире, а в комнате (как выясняется далее, отдельная комната – предел мечтаний современного москвича). При этом тема «пира» получает в тексте произведения иронически сниженную, травестийную реализацию благодаря мотиву «водки не хватит». Пьеса открывается фразой Риты: «Водки, безусловно, не хватит. Три бутылки на пятнадцать человек. Это не жизнь, мама» (419). Бытовая реплика получает расширительный смысл в контексте целого. Бедность и плохая одежда людей, «квартирный вопрос» – это, как показывают Ильф и Петров, черты советской реальности не только первых послереволюционных лет, но и 1930-х годов. Нет ничего удивительного, что бесплатное лечение зубов для заключенных и снабжение их казенными брюками, о которых с упоением рассказывает арестант Мархоцкий, вызывают у окружающих бурный интерес. Ради решения «квартирного вопроса» красавица Ната готова выйти замуж за нудного кретина Стасика:

«Мама: <…> у Стасика большая комната!

Рита: Все равно противно! Менять мужа из-за комнаты!

Мама: Но какая комната!

Рита: Но какой муж…» (420).

В финале пьесы, узнав о том, что у ее нового избранника есть отец, который собирается жить с ними в одной комнате, героиня отказывается быть его женой и воссоединяется с бывшим

риторикой. Однако при этом в «Клопе» доминирует антимещанская направленность сатирического пафоса. В случае же И. Ильфа и Е. Петрова, создающих тексты с водевильной доминантой, но не лишенных сатирического начала, «размытость» авторской позиции является, если можно так выразиться, «принципиальной».

[203] Ильф И., Петров Е. Сильное чувство // Ильф И., Петров Е. Собр. соч. В 5 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 3. С. 418. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

мужем, обладающим нематериальной ценностью – «сильным чувством».

Молодые герои пьесы Рита и Чуланов высказывают сожаление об ушедшей эпохе: «Так хочется еще разок пожить в буржуазном обществе, в коттедже, на берегу залива» (420). С одной стороны, в мечтах персонажей соавторами обнаруживается мещанское стремление к благополучию как чуждое социалистическому строю явление; с другой – обнажается тот факт, что в стране «победившего социализма» отсутствует та норма, к которой естественно стремиться обычному человеку. Рита и Чуланов считают обеспеченную жизнь «в коттедже» нормальными условиями, которых, по их мнению, в Советском Союзе уже не будет. Именно поэтому Рита и стремится замуж за иностранца, чтобы пожить в капитализме: «Если я выйду замуж, то только за иностранца. Поехать с ним за границу!» (420). Она ошибочно считает, что любой американец или европеец, приехавший в СССР – путешествующий миллионер, из-за чего возникает приводящая к скандалу путаница вокруг безработного мистера Пипа, разрушившего стереотипный взгляд Риты на жизнь за границей. Кстати, заграничная жизнь выглядит столь привлекательной для героини, возможно, потому, что никто из обычных советских людей не выезжал за пределы своей страны.

Образ мнимой заграницы коррелирует в тексте пьесы с образом мнимой советской реальности. Судя по тому, что никто из героев пьесы не «слышит» реплик отца Стасика, проговаривающегося о своем статусе заключенного, советские люди не знают или не хотят знать о существовании пенитенциарной системы и охотно принимают создаваемый в пьесе водевильный, весьма «привлекательный», образ тюремной жизни за пребывание в санатории.

Через образ члена горкома писателей Бернардова авторы раскрывают тему мнимого членства, когда человек может быть членом союза сотрудников конкретной профессии, не являясь ра-

ботником данной сферы деятельности. Бернардов состоит в различных организациях, но не работает ни в одной из них (для читателя/зрителя так и останется загадкой его настоящая профессия), однако весьма охотно пользуется всеми социальными благами, которые дает ему членство:

«Бернардов: <…> Я состою в горкоме писателей. <…> Нет, я не писатель. Я только обедаю в писательской столовой, а вообще я числюсь по Энкапээсу. <…> Нет, я не железнодорожник, я только получаю там бесплатный проезд по железным дорогам. А вообще-то я ближе всего к пожарному делу.

Рита: Вы тушите пожары?

Бернардов: Нет, я только получаю там молоко. <…> Я езжу на передней площадке как член Моссовета. <…> Нет, я не член Массовета, я только езжу как член <…>. И если бы не отдых в санатории Совнаркома, я совсем бы выбился из сил. <…> Да нет, я не член правительства. Я же вам объяснил. Я член горкома писателей по разряду гениев с правом бесплатно лечить зубы» (432-433). Показательно, что право бесплатно лечить/вставлять зубы сближает привилегированного представителя советского общества и тюремного заключенного.

Бернардов – приспособленец, желающий получить все даром. Он пришел на свадьбу ради бесплатного угощения, выпивки и танцев, и мистер Пип у него вызывает чисто потребительский интерес: «Меня этот Пип интересует, поскольку я хочу купить у него по дешевке костюм. Знаете, я так морально устал без костюма…» (432). Член горкома писателей, уже купивший хороший костюм по блату в распределителе водников, пытается уговорить прекрасно одетого иностранца продать вещи: «А галстук вы не продадите? Если б вы мне продали костюм, то этот галстук как раз к нему подошел бы. <…> Если б вы мне продали ваши ботинки, они бы чудно подошли к этому костюму и галстуку» (435). В погоне за «благами» он даже просит у арестанта Мархоцкого посодействовать в приобретении путевки в «бесплатный

санаторий», не подозревая, что последний рассказывает о тюрьме. Очень ярко изображая Бернардова, соавторы не только осуждают приспособленца, но и заостряют вопрос о том, что близость к власти, членство в ее организациях дают привилегии, не доступные рядовым гражданам. Сатирическое осмысление данной темы будет продолжено в «Нервных людях», где в квартиры вне очереди вселяются либо председатель ревизионной комиссии, либо шурин председателя правления.

Именно «квартирный вопрос», по мнению соавторов, делает простых советских людей «нервными». Действующие лица пьесы – пациент и доктор – поочередно рассказывают о своих безрезультатных попытках получить квартиру. Первый состоит в жилищном кооперативе, проходит через бюрократическую волокиту: «<…> и общее собрание меня утвердило, и правление… <…> И ревизионная комиссия несколько раз делала заключение в мою пользу… <…> Наконец получаю ордер»[204]. Но попытка вселиться на законную жилплощадь заканчивается для него неудачей: «<…> приезжаю я с вещами, как дурак, на двух грузовиках. И что б вы думали? В моей квартире уже живут! <…> Председатель ревизионной комиссии, тот самый, который несколько раз давал заключение в мою пользу!.. <…> Ордер аннулировали. У них это просто делается»[205]. Потеря почти обретенного «земного рая»: «<…> две комнаты, ванна, <…> газ, – одним словом, рай»[206] – становится главной причиной его визита к доктору, который сам состоит в жилищно-строительном кооперативном товариществе «Московский психиатр» и шесть лет как дожидается очереди на квартиру: «<…> пай перевыполнил вдвое, веду большую общественную работу. Надрываюсь, ночей не сплю… <…> Обещали мне квартиру тысячу раз. Имел на нее прав больше всех. <…> П-

[204] Ильф И., Петров Е. Нервные люди // Ильф И., Петров Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии. М. : Книжная палата, 1989. С. 282.
[205] Там же. С. 282.
[206] Там же.

приезжаю с вещами… <…> А там уже, ха-ха, живет шурин нашего председателя правления»[207]. В «Нервных людях» «квартирный вопрос» тесно связан с проблемой мнимого членства: членами организации «Московский психиатр» являются люди, не имеющие никакого отношения к здравоохранительной системе: «Доктор: <…> я в этом “Психиатре” единственный психиатр. Остальные ничего общего с медициной не имеют»[208], однако именно они получают квартиры.

В финале скетча «Нервные люди» врач и пациент меняются местами: пришедший на прием персонаж утешает впавшего в истерику доктора нехитрыми медицинскими манипуляциями, примененными к нему в начале действия.

2.2.3.2. Образы псевдоцелителей в водевилях «Сильное чувство» И. Ильфа и Е. Петрова и «Могучее средство» А. Козачинского

Проблема псевдолечения занимает одно из важных мест в пьесе «Сильное чувство». Через образ доктора Справченко соавторы вводят злободневный мотив бездарного врачевания и, более того, шарлатанства. Для создания данного сатирического образа Ильф и Петров используют различные приемы. Говорящая фамилия «Справченко» исчерпывающе охарактеризует ее носителя – бездарного доктора, который может без последствий только справки выписывать. Он рекламирует свой «чудодейственный» метод лечения от всех болезней таинственным лекарством – «буриданом», якобы влияющим даже на улучшение писательских способностей:

«Бернардов: <…> Я хотел бы узнать, как впрыскивание влияет, если можно так выразиться, на специфику творчества? Улучшает ли это качество писательской продукции?

Доктор: Качество? Н-нет. Количество? Да, пожалуй» (425). На наш взгляд, в этом диалоге содержится авторская ирония в

---

[207] Там же. С. 283.
[208] Там же.

адрес «чиновников от литературы», пытающихся подтвердить свой писательский статус не художественными достижениями, а большим количеством написанного.

Несмотря на то, что некоторые персонажи сомневаются в эффективности буридана: «Мама: <…> Мне что-то не верится. Лечить таким неприличным способом, этим ужасным буриданом» (419), большинство доверчиво относится к практике доктора Справченко. В пьесе в анекдотической форме «раскрываются» «целебные» свойства псевдолекарства:

«Сегедилья Марковна: <…> Мне рассказывали чудеса. Одна моя знакомая дама чувствовала такой упадок сил, что последний год почти совсем не выходила из дому. И, знаете, после двух впрыскиваний буридана она совершенно преобразилась – пошла на рынок, продала пальто мужа и купила замечательные заграничные бусы.

Доктор: Да, буридан дает поразительный эффект. Приходит ко мне одна старушка, лет шестидесяти. Ну, конечно, старческая слабость, хирагра, маразм… Ну, я ей сейчас же… *(Звуками и жестами изображает впрыскивание.)* Второй раз… *(Изображает.)* А вчера встречаю на улице – бежит куда-то со всех ног хлопотать. Что такое? Лишили пенсии. Не верят, что шестьдесят лет. Говорят – двадцать. Молодость вернулась!» (428-429).

Судя по намеку, содержащемуся в названии «чудодейственного» средства, Ильф и Петров высмеивают методику лечения врача А. Замкова, который во второй половине 1920-х годов изобрел «гравидан» – омолаживающий препарат из мочи беременных женщин (в 1932 году лаборатория Замкова была реорганизована в Государственный НИИ урогравиданотерапии). «Гравидан» и его создатель стали объектом сатиры в романе «Жизнь господина де Мольера» (1933) М. Булгакова, блистательно пародировавшего проблему научного омоложения еще в повести «Собачье сердце» (1925). В булгаковском романе обыгрывается образ шарлатанского лекарства «орвьетан», «заимствованный» из ко-

медии Мольера «Любовь-целительница». Акцентируя внимание на мольеровском образе псевдолекарства, Булгаков стремился намекнуть на современные ему события[209]. Соавторы называют «лекарство от всех болезней» «буриданом», созвучным как оригинальному названию изобретения Замкова «гравидан», так и мольеро-булгаковскому «орвьетану». При этом в названии средства от доктора Справченко, на наш взгляд, обыгрывается фамилия философа Жана Буридана, которому приписывают знаменитый парадокс о свободе выбора человека. Тем самым, сатирическая оценка распространяется на слишком доверчивых потребителей «чудодейственного» средства.

В конце 1930-х годов традицию водевильного осмеяния современной псевдомедицины продолжает А. Козачинский – автор водевиля «Могучее средство» (1939)[210]. В небольшой вступительной статье к недавней электронной републикации произведения Н. Панасенко отмечает, что водевиль впервые появился в печати в 1939 году в альманахе «Год XXII» и после этого «совсем потерялся <…> – как провалился»[211]. Исследований, посвященных водевилю Козачинского, нами не обнаружено.

В основу развития действия пьесы положена цепочка постепенно разрешающихся обманов и путаниц. В экспозиции центральный персонаж – шарлатан Гудбаев, выдающий себя за практикующего индийскую медицину доктора, репетирует речь для предстоящего интервью с журналистом. Во время написания текста речи выясняется, что у Гудбаева нет ни одного реального

---

[209] См.: Яблоков Е. Комментарии // Булгаков М. Собр. соч. В 8 т. М. : АСТ : Астрель, 2010. Т. 5. Мольер. С. 579.

[210] Литературное наследие Александра Владимировича Козачинского известно не так широко, как творчество его современников-земляков – И. Бабеля, В. Катаева, Ю. Олеши, И. Ильфа и Е. Петрова. Тем не менее, литературу «одесской школы» невозможно представить без его прозаических произведений – повести «Зеленый фургон» и немногочисленных рассказов.

[211] Панасенко Н. Ах, водевиль, водевиль! [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: http://az.lib.ru/k/kozachinskij_a_w/text_0050.shtml (дата обращения: 25.10.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.

примера, подтверждающего успех его методики лечения: «Зачем ждать, пока к тебе придет корреспондент, когда самому можно написать беседу. <…> А беседа <…> была бы для меня очень кстати. <…> Она дает двойную славу. А двойная слава – двойные деньги. <…> (*Продолжает писать, перечитывает.*) Заявил о новых методах лечения усталых и изношенных организмов путем применения синтетических пилюль и вытяжек из молодых побегов сельдерея, полностью заменяющего дорогостоящий целебный корень женьшень. Ярким примером может служить… (*Задумывается*.) Кто же может служить ярким примером? Скажем, Иванов? Петров? Нет, нужна фамилия позамысловатей. <…> можно выбрать в телефонной книге»[212].

На помощь персонажу приходит водевильный случай: к нему на прием молодящаяся дама Щупак привозит в коляске старика, выдавая его за своего возлюбленного. Гудбаев, желающий одновременно получить деньги за «лечение» с посетителей и использовать их имена в качестве невыдуманного примера для интервью, тут же вручает Щупак свои пилюли, являющиеся на самом деле «пустышкой». Лечение прерывает *внезапно* раздавшийся звонок портного, к которому на непродолжительное время убегает Гудбаев. Именно во время его отсутствия происходит случай-путаница, определивший дальнейшее развитие действия. В кабинет попадает отец с ребенком (последний находится в коляске и скрыт от зрителя). Опаздывающий на заседание и не желающий ждать в очереди папаша, перепутав коляски, забирает с собой старика вместо ребенка (таким образом, он как бы «не нарочно» совершает подмену). Вернувшийся от портного шарлатан обнаруживает коляску с младенцем, после чего, к собственному же удивлению, начинает верить в реальное действие своих методов. Гудбаев, не знающий о произошедшей во время его от-

---

[212] Козачинский А. Могучее средство // Год XXII (двадцать второй). М. : Худож. лит., 1939. С. 458. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

сутствия подмене, произносит наедине с собой монолог, где впервые перед читателем/зрителем раскрывается обман: «Не мог же он так помолодеть! Правда, он съел три коробки моих пилюль. Но ведь это же обыкновенный зубной порошок. Мел! Впрочем, это знаю только я один» (464). Испытывая страх перед Щупак, которая «не согласится ждать, пока это дитя подрастет и закончит изобретение» (464), он снова идет на обман: «Сейчас я впрысну ему в мякоть ноги нейтрализующее средство…» (467) – и так же поступает, когда возвращается с заседания отец, обнаруживающий уже в кабинете доктора подмену. Гудбаев рассказывает о псевдоцелебных свойствах одних и тех же пилюль, в зависимости от ситуации, по-разному, в результате чего возникает противоречие: «Они повышают тонус, возвращают юношескую свежесть» (461) и «Они ускоряют развитие, стимулируют возмужание. Организм созревает с фантастической быстротой. Лишняя пилюля грозит преждевременной дряхлостью» (465). Если Щупак продолжает верить Гудбаеву, то отец малыша идет писать на шарлатана заявление в милицию. В финале выдававший себя за парализованного старика сотрудник Наркомздрава внезапно поднимается из коляски и произносит разоблачительный монолог, где обвиняются лжеврачи (в том числе – Гудбаев), и подтверждается бдительность власти – мудрой и справедливой, которую невозможно обмануть. Заканчивается пьеса звонком из уголовного розыска, куда обратился отец ребенка с жалобой на Гудбаева (таким образом, водевильный «злодей» получает заслуженное наказание).

В данном произведении Козачинский ставит несколько актуальных социальных проблем, к осмыслению которых до него уже обращались в своих произведениях М. Булгаков, М. Зощенко, И. Ильф и Е. Петров. Автор не только разоблачает лжеврачей, но и высмеивает стремление рядовых людей к блату, обнаруживая существующую в современном обществе зависимость человека от выгодных связей. Так, например, соседка Щу-

пак купила котиковое пальто «через знакомого пожарного в Гуме» (460); а к доктору Гудбаеву на прием можно попасть только по рекомендации таинственной Ирины Варфоломеевны, у которой «везде знакомые» (458). Мадам Щупак настолько зависима от идеи, что все делается «по рекомендации и только за деньги» (462), что воспринимает это как единственно возможный – нормальный – вариант:

«Отец ребенка: А к обыкновенному доктору вы не обращались?

Щупак: К обыкновенному?

Отец ребенка: Да, к обыкновенному. В поликлинику. <…>

Щупак: Вы знаете, это мне не приходило в голову» (463).

Следует отметить, что даже отец ребенка сначала, слушая про блат в области здравоохранения, не удивляется и принимает это за устоявшуюся в обществе норму, поэтому дает Щупак деньги и просит ее о содействии, на что дама охотно соглашается: «Конечно, без очереди! По моей рекомендации он вас сейчас же примет» (462).

Щупак так же, как и Гудбаев, подвергается сатирическому разоблачению. Она пытается использовать старика-изобретателя – объявляет себя его возлюбленной, чтобы затем предъявить права на его собственность. Ее волнует только желание заполучить «денежную премию, квартиру с газом и ванной, персональный ЗИС, дачу под Москвой» (460), которые, по рассказам мнимого изобретателя, должны ему выдать за законченное изобретение. Она думала, что обманывает в погоне за благами старика, а оказалось наоборот – ее использовал в своих целях сотрудник, разоблачающий шарлатанов. Вместе они побывали и «у доктора Гусарова, который лечит деградатами, и у профессора Чижикова, который пользует ионами верхних слоев атмосферы, и у доктора Баснословского – его пилюли самые мелкие в Москве, и даже у доктора Скоропостижного…» (461) (методы последнего так и не называются, но степень их результативности репрезентирует го-

ворящая фамилия персонажа). Таким образом, «молодящаяся особа лет 35-ти» (458) терпит крах и остается ни с чем.

Кроме того, Козачинский дает ироническую оценку заседаниям и официальным мероприятиям, на которых, как следует из текста, плачут и взрослые, и дети: «Как только привезу его на заседание – начинает кричать. <…> Дома такой спокойный, веселенький ребенок, играет со мной, смеется, а на заседаниях – узнать нельзя» (462).

Тем не менее, юмористическое начало в «Могучем средстве» явно преобладает над сатирическим. Это проявляется как в чисто водевильных действиях персонажей, так и в их речи. В моменты «узнавания/неузнавания» тех, кто находятся в коляске, все падают в обморок: «как доска». Мадам Щупак распознает подмену старика на ребенка лишь по отсутствию у последнего ценных вещей: «Но часы-то Мозера были на нем совершенно новые! А паспорт, а пенсионная книжка, а самопишущее перо?» (466). Вводятся трюки с переодеванием: Гудбаев при пациентах надевает чалму, чтобы походить на специалиста по индийской медицине, а сотрудник Наркомздрава, выполняя задание, переодевается в старика.

Автор неоднократно использует в речи героев характерные для водевильного жанра каламбуры. Например, Гудбаев, разговаривая по телефону с портным, спрашивает его о готовности костюма; мадам Щупак, услышавшая отрывки телефонной беседы, начинает думать, что доктора вызывают на осмотр тела:

«Гудбаев: <…> Да… Портной? Уже готов? Сейчас же еду <…>.

Щупак: Что, ваш портной… Готов?

Гудбаев: Еще не готов, но ему плохо» (461). В другой сцене Гудбаев, мечтающий открыть «Центральный Институт Травы и Пилюли» (466), рекламирует свой препарат следующим образом: «<…> с тех пор, как существуют мои пилюли – старики встречают паралич с улыбкой» (461).

Многие диалоги, цель которых – вызвать смех у читателя/зрителя, построены по принципу словесной дуэли, в основу некоторых положена путаница. Так, Гудбаев, впервые увидев коляску мадам Щупак, думает, что в ней не старик, а ребенок, из-за чего начинает задавать неподходящие к данной ситуации вопросы:

«Гудбаев: <…> Отвечайте на вопросы. Мальчик? Девочка?

Щупак (*испуганно*): Ну, мальчик… <…>

Гудбаев: Сколько месяцев?

Щупак: Месяцев? Одну минуточку <…>. Семьдесят, умноженное на двенадцать…

Гудбаев: <…> Сколько зубов?

Щупак: Один. <…> Зуб мудрости.

Гудбаев: <…> Так-так-так-так… Кормите грудью? Чем кормите?

Щупак: Чем помягче. Омлетом, фаршированной рыбой…

Гудбаев: Рыбой? Так-так-так-так… Говорит, играет, ползает?

Щупак: Не говорит и не играет. Читает газеты… “Правду”, “Известия”, “Индустрию”. <…> Доктор, это не мой ребенок, это мой сосед по квартире, персональный пенсионер, изобретатель» (459-460).

На наш взгляд, в данном диалоге присутствует отсылка к эпизоду из романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев», где Остап Бендер, пытаясь проникнуть на пароход «Скрябин», выдает себя за художника, а Кису Воробьянинова – за мальчика-ассистента: «– Ну, ладно, – сказал Остап со вздохом, – соглашаюсь. Но со мною еще мальчик, ассистент. <…> Мальчишка у меня шустрый. <…>

Ипполит Матвеевич, почти плача, взбежал на пароход.

– Вот это ваш мальчик? – спросил завхоз подозрительно.

– Мальчик, – сказал Остап, – разве плох? Кто скажет, что это девочка, пусть первый бросит в меня камень!»[213]

В тексте пьесы есть не только «растворенная», но и прямая цитата из произведения соавторов: вернувшийся от портного Гудбаев обращается к Щупак, воспроизводя одну из известных фраз Бендера: «Ну, как <…>? Лед тронулся?» (464). Кроме того, думается, Козачинский был знаком с водевилем «Сильное чувство» (1933), влияние которого, на наш взгляд, очевидно: это прослеживается в выборе жанра и объектов сатиры. Возможно, через отсылки к произведениям Ильфа и Петрова он «передает привет» второму из соавторов, с которым сохранял дружеские отношения со школьной скамьи.

Несмотря на то, что пьеса А. Козачинского явно уступает по художественным достоинствам драматургическим опытам современников и в какой-то степени повторяет их, она наделена такими чертами, как зрелищность, занимательная интрига и комическая атмосфера. «Могучее средство» представляет собой облегченный вариант неклассического водевиля 1930-х годов с небольшим количеством действующих лиц (четыре, если не считать ребенка в коляске), камерным местом действия (все события разворачиваются в кабинете доктора Гудбаева) и легкими шутливыми диалогами. Примечательно, что обращаясь к драматургии в конце 1930-х годов, когда водевиль уходит с авансцены театральной жизни, будучи практически полностью замещен лирической комедией, А. Козачинский выбирает именно этот, любимый его коллегами-одесситами, жанр.

2.2.4. «Богатая невеста»: сатирические функции плутовских персонажей в произведении на «производственную» тему

Ко времени написания «Богатой невесты» в советской литературе уже сложились нормативные требования к произведению

---

[213] Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев // Ильф И., Петров Е. Собр. соч. В 5 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 1. С. 296-297.

на «производственную» тему, будь то ударный труд в городе или коллективизация в деревне.

«Комедия в трех действиях» «Богатая невеста», написанная И. Ильфом, Е. Петровым и В. Катаевым в августе 1935 года по впечатлениям от летней поездки в колхозы и совхозы Украины, была опубликована в январском номере журнала «Театр и драматургия» за 1936 год, однако не ставилась до сих пор. Изначально пьеса прошла Главрепертком и была одобрена. Соавторы заключили договор с Ленинградским областным управлением по охране авторских прав и театром «Комедия» на постановку «Богатой невесты». В этом же году пьеса, по неизвестным причинам, была передана в Московский мюзик-холл. Постановка так и не состоялась. Новая попытка поставить пьесу была предпринята коллективом Театра сатиры в 1938 году. Главрепертком повторно рассматривает «Богатую невесту», выдвигает целый ряд замечаний и делает выводы, что текст нужно отдать авторам (одного из которых – Ильфа – уже нет в живых) на переработку[214]. Цензоров не удовлетворил подход драматургов к изображению колхозной жизни. Женские персонажи, а именно – бригадиры Поля и Галя, по их мнению, слишком «глуповаты» (идеологическая критика считает недопустимым подобное изображение героинь, находящихся на руководящих должностях). В тексте пьесы обнаружено множество двусмысленных выражений, негативную реакцию вызвал образ кооператора Гусакова, а связанные с данным персонажем коллизии были поняты как сатира на современность: «<…> когда снабжение населения предметами широкого потребления явно недостаточно, подчеркивание скверной работы кооператора Гусакова может быть воспринято, как злопыхательская, политически вредная болтовня»[215]. Позже добавилось требование о специальном разрешении военного цензора: «Богатая невеста» должна была получить визу на сцены с участием краснофлотцев.

---

[214] Подробнее об этом см.: Долинский М. Комментарий и дополнения. С. 480-481.
[215] Там же. С. 480.

На этом сценическая «эпопея» комедии Ильфа, Петрова и Катаева закончилась, несмотря на то, что официального постановления о запрете не было. Думается, претензии Главреперткома к «Богатой невесте» в значительной мере обусловлены несоответствием художественных стратегий соавторов, определивших специфику жанровой природы пьесы, идейно-эстетическим требованиям эпохи.

В оценке жанровой природы «Богатой невесты» исследователи творчества И. Ильфа и Е. Петрова расходятся. Л. Яновская обращает внимание на сатирический характер пьесы, «богатой шаржем, элементами фарса, почти мольеровскими трюками, переодеваниями»: «<…> это была комедия <…> гротескно-сатирическая, хотя и со смягченным благодаря добродушию и солнечным краскам гротескным колоритом. <…> Комедия была веселая, радостная и сатирическая вместе»[216]. Однако исследователь не называет объект сатиры и способы создания сатирических образов. Я. Лурье отмечает «легкое и пародийное осмысление» колхозной жизни, воплотившееся в тексте Ильфа, Петрова и Катаева – «комедии ошибок, почти водевиля, который, вероятно, был бы достаточно смешным на сцене и на экране»[217]. По мнению М. Долинского, писатели пошли по пути, на котором «крестьяне превращались в лубочных пейзан, купающихся в изобилии и славе»[218]. Таким образом, хотя пьеса и не получила на сегодняшний день развернутого анализа, в высказываниях литературоведов отразилась одна из ведущих ее особенностей – соединение юмористического и сатирического способов осмысления реальности (думается, создать органическое художественное единство соавторам удается благодаря игровой поэтике).

---

[216] Яновская Л. Почему вы пишете смешно? Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе. С. 184.185.
[217] Лурье Я. В краю непуганых идиотов. С. 186.
[218] Долинский М. Будни сатиры. С. 15.

В «Богатой невесте» нет прямого разоблачения. Сатира скрыта за водевильными коллизиями и обнаруживается только за счет возникающей в ходе авторской игры двусмысленности.

Персонажи пьесы являются представителями разных «эпох»: Галя и Поля – современное молодое поколение; Зинаида – «старорежимная» женщина («старомодная бурная дама»[219]). Крестьянам и красноармейцам противопоставлены работник торговли Гусаков и жуликоватый администратор Суслик – приспособленцы, которые чувствовали бы себя намного уютнее в эпоху нэпа. Таким образом, можно говорить о наличии в пьесе конфликта между «героями нового времени» (колхозниками, обладающими творческой энергией) и «пережитками прошлого», пытающимися извлечь выгоду из новой жизни (Гусаков – женившись на «богатой невесте» – колхознице, Суслик – получив проценты за сватовство). Последние становятся отрицательными персонажами, но не подвергаются сатирическому бичеванию, выступая в пьесе в качестве героев-авантюристов, плутовских персонажей, обладающих свободой высказывания, недоступной другим действующим лицам.

По мнению В. Набокова, высоко оценившего романы «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок», И. Ильф и Е. Петров вводят в свои произведения образ авантюриста, героя плутовского романа, которого «нельзя обвинить, ни в том, что он коммунист, ни в том, что он коммунист недостаточно хороший»[220], с целью прикрытия, дающего возможность «в политическом смысле проскочить <…>, поскольку политической трактовке такие герои, сюжеты и темы не поддавались»[221].

---

[219] Ильф И., Петров Е., Катаев В. Богатая невеста // Ильф И., Петров Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии. М. : Книжная палата, 1989. С. 283. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

[220] Из интервью Владимира Набокова Альфреду Аппелю (1967) // Антология Сатиры и Юмора России XX века. Илья Ильф и Евгений Петров. В 2 т. М. : Эксмо, 2007. Т. 1. С. 934.

[221] Там же.

В водевиле «Вице-король», как мы уже отмечали, соавторы обращались к образу плута (играющего роль безумца) с целью введения сатирического подтекста. В «Богатой невесте» Ильф, Петров и Катаев стремятся высказаться по еще более широкому кругу острых вопросов современности «под маской» отрицательного персонажа.

М. Бахтин видит функции плута, шута, дурака в том, чтобы обнажить ложность и лицемерие любых идеологических форм: «Им противопоставляется как разоблачающая сила трезвый, веселый и хитрый ум плута <…>, пародийные издевки шута и простодушное непонимание дурака. Тяжелому и мрачному обману противопоставляется веселый обман плута, корыстной фальши и лицемерию – бескорыстная простота и здоровое непонимание дурака и всему условному и ложному – синтетическая форма шутовского (пародийного) разоблачения»[222]. Персонажам такого типа «присуща своеобразная особенность и право – быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений они не солидаризуются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения. <…> Фигуры эти и сами смеются, и над ними смеются»[223]. Суслик и Гусаков – герои-плуты (плутовская пара), между которыми идет игра-тяжба, за счет чего драматургическое действие получает развитие, то есть, они выполняют функцию катализатора. Авторы наделяют их «правом» видеть мир иначе, чем другие действующие лица, и высказывать правду о времени в игровой форме.

С образом Гусакова связана авторская ирония в адрес кооперативной торговли, показанной как «отжившее» явление. В списке действующих лиц герой обозначен как «Человек, у которого “ничего нет”» (283). Гусаков, подобно коробейнику, ходит с тележкой (это и есть его передвижной «магазин»), где, по его

---

[222] Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Худож. лит., 1975. С. 312.
[223] Там же. С. 309.

словам, представлен «большой ассортимент товаров первой необходимости» (285). Их перечисление в зазывном монологе торговца доводится до гротеска: среди ненужных в деревенском быту гетр, хоккейных клюшек, водолазных костюмов, полковых барабанов, статуэток, бронзовых собачек и финансово недоступных колхозникам электроприборов (пылесосов и утюгов) обнаруживаются такие предметы, как «намордники для ежей». Однако товаров, на которые реально есть спрос, у кооператора нет: ни иголочек, ни пуговиц, ни мыла, ни веревок, ни махорки, ни газировки. При этом он винит в своих неудачах не себя – «деятеля низовой точки потребкооперации» (297), ведущего «культурную торговлю», а покупателей: «У меня торговля стоит. Я из-за вас план не выполняю!» (297); «Ну, мужики, ну, несознательные люди. У меня на этот колхоз запланировано шесть патефонов и две пластинки, а они мне план срывают» (285). Как видим, здесь соавторами в ироническом ключе вводится тема плана.

Многократно обыгрывая тот факт, что у кооператора Гусакова «ничего нет», создатели «Богатой невесты» расширяют пространство сатирического разоблачения, акцентируя внимание на одной из острейших проблем современности. В шуточных, на первый взгляд, диалогах обнаруживается сатирический подтекст. Например, на заказы моряков Гусаков реагирует, подражая ответу военного старшему по званию. Он сообщает о готовности исполнить «приказ» и тут же говорит о невозможном его исполнении из-за отсутствия того или иного товара: «Есть бутылку ситра только похолоднее, только его еще не привезли», «Есть две бутылки квасу, а его нету тоже», «Есть вообще какой-нибудь воды, только ее вообще нету», «Есть пачку махорки, а где я ее возьму?» (287-288), а на вопрос корабельного старшины: «Что же у вас, ничего нету?» – отвечает: «Есть ничего нету» (288), употребляя в одном предложении слова «есть» и «нет». Авторы используют «алогизм речи» персонажа, гротескный характер которой может быть убедительно описан с помощью определений Ю. Манна: его

«рассуждения нелепы, алогичны, смехотворны с точки зрения объективной логики»[224] за счет «сближения разных планов, развития и аргументации парадоксальной точки зрения»[225]. В эпизоде, когда отчаявшийся Тарас хочет повеситься и спрашивает у кооператора веревку и мыло, Гусаков сообщает, что данных товаров нет в наличии. Поля хочет купить пуговички, Гусаков подробно расспрашивает о товаре, которого, как выяснится, тоже нет: «Маленькие? <…> Перламутровые? <…> Четырехдырочные? <…> По рублю шестьдесят дюжина? <…> Нету. <…> Никаких нету» (289). В итоге он договаривается до того, что начинает путать слова (авторы используют речевую путаницу как одну из форм игровой поэтики), обозначающие предметы и чувства, принимая их за товар:

«Суслик: Гусаков! У вас есть совесть?

Гусаков: Совести нету. То есть махорки нету. А совесть как раз есть. <…> Только не для вас» (307);

«Суслик: <…> Перспективы у вас есть?

Гусаков: Перспектив нету» (293).

Посредством языковой игры вводится ироническая оценка кооперативной торговли, у которой, по мнению авторов пьесы, действительно нет никакой перспективы.

В то же время двусмысленным становится заявление о «богатстве» колхозников, спрашивающих у кооператора пуговицы, нитки, махорку и другую мелочь, в которых у них явный недостаток (то есть, выходит, что в деревне ничего этого нет). Возникает вопрос: какое тогда может быть «богатство» колхозников? Эта тема в пародийной форме обыгрывается в монологе Суслика: «Вы не чувствуете дыхания эпохи. Деревня! Колхоз! В том-то и дело, что в наших условиях это золотое дно, Клондайк, Эльдорадо» (291). Жители «золотого дна» не могут позволить себе купить утюги или пылесосы (рады бы, но у них нет денег). Однако у пе-

[224] Манн Ю. О гротеске в литературе. М. : Сов. писатель. С. 17.
[225] Там же. С. 22.

редовиц есть свой домашний скот, по несколько никелированных кроватей, патефонов и т.д. Возможно, через призы, вручаемые ударникам, авторы показывают предел мечтаний современного человека о богатстве, доводя его в отдельных случаях до гротеска. Например, приданое Маруси: «шесть патефонов, три велосипеда, пять швейных машин, двенадцать никелированных кроватей с шишечками, легковую машину и путевку в Сочи на двоих» (302).

Авторы обыгрывают ситуацию, в которой богатыми невестами считаются обладательницы наибольшего количества трудодней[226]. Этот критерий «богатства и обеспеченности» существует не только для Гусакова и Суслика, но и для других персонажей пьесы. Но если колхозники воспринимают трудодни как показатель качественного труда, то в сознании Гусакова они превращаются в конкретные материальные блага: «Женщина, у которой двенадцать никелированных кроватей, не может быть некрасивая» (303), – говорит он мужеподобной Марусе, мнимой обладательнице 1286 трудодней (здесь авторы используют преувеличение с нарушением правдоподобия: за год, в котором 365 календарных суток, заработать 1286 трудодней невозможно). В одном из эпизодов кооператор готов жениться даже на старой Усте: «Гусаков: <…> (*В сторону*.) Женюсь на кухарке. (*Подходит к Усте*.) Бабушка, это правда, что у вас двести восемнадцать трудодней?» (291).

Соавторы пародируют официальный «газетный» взгляд на лучших женихов и невест. Краснофлотец Кошкин говорит о Поле: «Поскольку она является ударницей наших полей, она мне уже не может быть очень противная. А скорее всего, даже очень

---

[226] Позже в «Записных книжках» И. Ильфа появится критический отзыв на выписку из «Известий»: «Только некультурностью населения можно объяснить то, что в редакции этой газеты еще не выбиты все стекла. Это после появления заметки о том, что “лучшие женихи достались пятисотницам”. Пропаганда пошлости». (Ильф И. Записные книжки 1925-1937. Первое полное издание художественных записей / сост., предисловие, коммент. А.И. Ильф. М. : Текст, 2008. С. 316).

приятная» (315). Поля, в свою очередь (даже после ссоры), оценивает Кошкина: «Поскольку товарищ Кошкин представитель Красного Флота, он мне не может быть очень противный» (287), говоря при этом о недопустимости личных отношений во время работы: «<…> пока моя бригада не кончит молотить, я не имею времени думать про тому подобные глупости» (287). Здесь иронично обыгрывается утверждение, будто *мысли* влюбленных друг о друге *в рабочее время* «грозят» срывом производительности и невыполнением нормативов. Утрируя высказывания героини, авторы показывают новые «героические» формы жизни: абсолютное подчинение личной жизни коллективным требованиям, трудовому подвигу.

В комических репликах Суслика и Гусакова обыгрываются элементы новой социальной реальности. Суслик говорит о Гале: «Какая она вам девка! Какая она вам курносая! Вы не читаете газет. Это же знаменитость! Шаляпин! Ее портреты напечатаны во всех газетах. Ее знает весь Союз!» (291). Женитьба на «передовице колхозного производства» рисуется в монологе администратора как гарантия карьерного роста:

«Гусаков: Гожусь я в председатели райсовета?

Суслик: Райсовета! Минимум облисполкома. За облисполком я вам отвечаю» (307); «<…> вы будете самым популярным человеком в районе. Вы займете в обществе видное положение мужа лучшей ударницы и вас обязательно выберут депутатом в Москву» (292). В очереди к загсу Гусаков «бушует»: «Безобразие! <…> Невозможно культурно жениться! <…> Как деятель низовой точки потребкооперации я имею право жениться без очереди. Может, у меня орден есть, только я его дома забыл!» (297). В последних примерах обнаруживается сатирический подтекст.

Итак, в пьесе «Богатая невеста» сатирический план вводится в структуру текста не впрямую, а через подтекст, рождаемый благодаря речевым партиям отрицательных персонажей, наде-

ленных функциями плута и шута. Атмосфера двусмысленности, возникающая благодаря языковой игре, не позволяет однозначно охарактеризовать позицию соавторов.

Анализ драматургических произведений И. Ильфа и Е. Петрова, создаваемых в первой половине 1930-х годов, позволяет выявить их интерес к злободневной социально-нравственной и социально-политической проблематике. Соавторы в своих драматургических опытах, как правило, избегают прямолинейной (лобовой) сатиры и морализаторства, высмеивая носителей пороков посредством игрового взаимодействия приемов, характерных для таких жанров, как сатирическая комедия и водевиль.

2.3. Водевильный характер развития действия

Во всех пьесах Ильфа и Петрова сюжет имеет игровой характер, одним из наиболее ярких проявлений которого является «вариативность» развития действия. Соавторы «запутывают» сюжет, вводят «ложные» ходы, которые позволяют, с одной стороны, интерпретировать произведение как сатирическую комедию, нацеленную на разоблачение современных пороков, с другой – как водевиль, с присущими ему жанровыми особенностями.

2.3.1. Семейный конфликт и его разрешение в пьесе «Подхалимка»

Игровая организация сюжета «Подхалимки» позволяет взглянуть на предлагаемую драматургами историю как на развлекательное комическое действие, развивающееся по водевильной схеме. В основе водевильного конфликта – взаимоотношения супругов Младенцевых. Перед нами безвольный муж, подчиняющийся во всем своей жене. Варвара, постоянно оскорбляя и попрекая мужа, говорит о теплоте «женской заботливой руки», которую готова предоставить любому «ответственному товарищу». Она утверждает, что занимается подхалимством ради благосостояния своего супруга, при этом не дает ему никакой свободы и возможности отдохнуть: запрещает купаться в море, играть в шахматы или чистить обувь. Микула Младенцев до самого фина-

ла будет выглядеть простым служакой, желающим спокойно отдохнуть от городской суеты, работы, жены и просто пообщаться с земляком. Он случайно знакомится с неким товарищем, вступает с ним в приятельские отношения, даже не предполагая, что перед ним ответственный работник Сундукеев (о своем московском начальнике Младенцев имеет лишь обобщенное представление: «<…> это работник республиканского значения! <…> выше его по линии «Стройрыбы» один бог!»[227]). Получить желаемую фотокарточку скромному «консультанту по рыбьим хвостам» помогает водевильный случай. Авторские ходы-«обманки» запутывают читателя/зрителя, который не может понять: «Играет ли Младенцев с самого начала? И играет ли?» Только в финале авторы показывают истинное лицо подхалима: «У самого аппарата Младенцев внезапно прижимается к Сундукееву, обнимает его, кладет голову к нему на плечо» (183).

Авторская игра двумя планами сюжета приводит к «двойной» развязке. С одной стороны, «муж своей жены» торжественно вырывается «из-под каблука». Несмотря на то, что оба получают желаемые фотокарточки, победителем из ситуации выйдет лишь подхалим-супруг. В финале на остолбеневшую после триумфального самораскрытия Микулы и собственного позорного разоблачения Варвару Николаевну торговец Постаношвили надевает войлочную шляпу, за которую они долго торговались, со словами: «Так и быть. Бери за восемь!» (184), с подтекстом «Эх, ты – шляпа!» В этом случае перед нами характерный для водевиля счастливый финал с наказанием водевильного злодея – Варвары. Однако для драматургов такое завершение не может быть счастливым, поскольку в нем торжествует отрицательный тип. Ильф и Петров предупреждают, что подхалимы, карьеристы и приспособленцы готовы прибегнуть к самым разным ухищрениям для достижения своих целей.

---

[227] Ильф И., Петров Е., Вольпин М. Подхалимка. С. 174. Далее текст пьесы цитируется с указанием страниц в скобках.

На уровне сюжетного действия трудно определить, какая из форм комического доминирует: сатирическое разоблачение порока осуществляется в значительной мере водевильно-развлекательными средствами, которые органично соединяются с другими игровыми приемами.

В «Подхалимке» много легких, рассчитанных на комический эффект диалогов, которые пародийно обыгрываются по ходу действия. Например, продавец-палаточник, фотограф и чистильщик для поддержания беседы, знакомятся с посетителями пляжа и начинают подробно их расспрашивать о месте жительства (вплоть до точного адреса), о службе и семье. Любопытство заставляет продавца Постаношвили не к месту задать вопрос о стоимости цинковой ванны. Ответственный работник Сундукеев удивлен большому количеству вопросов частного характера. Он пытается выяснить, чем вызван такой интерес:

«Сундукеев: <…> А вы что же, из Москвы разве?

Постаношвили: Зачем из Москвы? Мы местные.

Сундукеев: Что ж у вас там, родственники?

Фотограф: Зачем родственники? Никого там не знаю.

Сундукеев: Просто интересуетесь?

Постаношвили: Совсем не интересуемся.

Сундукеев: Зачем же вы меня расспрашиваете?

Фотограф: Как – зачем? Для вежливого разговора» (172-173).

Раздраженный Сундукеев начинает наобум задавать вопросы, несвязанные между собой, пародируя пустую беседу с курортными дельцами, то есть, ответственный работник выступает в роли пародиста:

«Сундукеев (*чистильщику*): Как зовут?

Чистильщик: Жора. А что?

Сундукеев (*Постаношвили*): Бабушка есть?

Постаношвили: Две. А что?

Сундукеев (*к Осипову*): Колбасу любишь?

Фотограф: Не люблю. А что? <…>

Сундукеев: Да ничего. Так. Для вежливого разговора» (173).

Так авторы через «внутреннюю» пародию в репликах персонажа (Сундукеева) пародируют характерные для водевильного жанра диалоги, построенные по принципу словесной дуэли.

По-водевильному происходит знакомство Варвары с Сундукеевым, построенное на путанице и разыгрываемое через вещь/предмет. Председатель правления вернулся за своим полотенцем:

«Варвара Николаевна (*кидается к Сундукееву, выдирая у него полтенце из рук*). Что вы хватаете чужие вещи! Барбос!

Сундукеев: Простите, это мое полотенце.

Фотограф и Постаношвили: Правильно! Товарища Сундукеева полотенце.

Варвара Николаевна: Так вы товарищ Сундукеев? <…> Я почему-то думала, что вы гордый, недоступный человек в наглухо застегнутой толстовке. А вы оказались…

Сундукеев: Барбосом?» (176). Водевильный способ построения мизансцены способствует достижению комического эффекта.

Авторы усиливают игровое начало в развитии действия, используя прием «театр в театре». Не являясь отличительной чертой водевиля, данный прием органично вписывается в характерную для данного жанра атмосферу мистификации и нарочитой искусственности.

В одном из эпизодов Варвара Николаевна, чтобы показать мужу вариативность интонаций на примере приветствия, устраивает настоящую репетицию, пытаясь смоделировать ситуацию, при которой могла бы произойти дача «психологической взятки». Она использует мужа в качестве ассистента, поучая его, как строгий режиссер:

«Варвара Николаевна: <…> Садись. Вообрази на минутку, что ты умный, занятой, ответственный человек. (*Усаживает мужа.*) Ты задавлен делами. И вот к тебе приходит незнакомая

женщина и говорит: «Здравствуйте» (*произносит это слово кокетливо.*) Что ты мне ответишь?

Младенцев: <…> Ну, отвечу: садитесь, пожалуйста, очень рад. Приятно вас видеть.

Варвара Николаевна: Ничего подобного! Ты мне ответишь: «Я занят, не мешайте». А теперь так: я вхожу, придвигаю стул и говорю (*сухо, деловито*): «Здрасте». Что ты ответишь?

Младенцев: Я занят, не мешайте! Пошла вон!

Варвара Николаевна: Вот тупица! Ты ответишь мне: «Чем могу? Садитесь, пожалуйста, очень рад». А это уже большой шаг вперед» (175).

Варвара на протяжении всей пьесы играет перед Сундукеевым роль заботливой женщины, вовлекая в свой спектакль мальчика-чистильщика Жору, чтобы тот сыграл роль племянника, боготворящего свою тетю:

«Варвара Николаевна: <…> Иди, иди к своей тете! *(Вынимает рубль и незаметно от Сундукеева показывает его Жоре).* Иди, тетя тебе хочет что-то сказать. <…>

Чистильщик *(подходит вплотную, берет деньги, прячет их)*: Ну чего тебе, семибатюшная?

Варвара Николаевна: <…> *(Чистильщику шепотом)*. Садись, садись, бандит! *(Громко.)* Милый мальчик! <…> Ну, скажи своей тете что-нибудь ласковое. *(Шепотом.)* Говори: спасибо, дорогая тетя, за то, что ты меня перевоспитала. <…>

Чистильщик *(грубым голосом)*: Спасибо, тетка, что ты меня… Как?

Варвара Николаевна *(шепотом)*: Пе-ре-вос-пи-та-ла.

Чистильщик *(радостно)*: Пе-ре-вос-пи-та-ла!» (180-181).

При этом Младенцева дает мальчику взятку: после неудачной попытки «психологического» подкупа она вручает ему рваный рубль.

В момент, когда Сундукеев произносит нравоучительные монологи в адрес разоблаченной подхалимки, она продолжает

льстить, играя роль раскаивающейся грешницы: «Да, бичуйте меня, бичуйте! Такие, как я, не заслуживают жалости. *(Плачет.)* <…> Вы переломили мою жизнь. Я подхалимка, и не было ни одного человека, который мог бы устоять против моей системы. Вы первый разгадали меня. <…> спасибо вам!» (181).

О блестяще сыгранном спектакле Микулы Селяниновича мы узнаем только в развязке. Зрителем этого спектакля-обмана становится не только Сундукеев, скрывающий свое имя от Младенцева, но и настоящая публика, сидящая перед реальной сценой. Таким образом, каждый из супругов Младенцевых является в своей постановке и актером, и режиссером.

В пьесе есть также пример «неудавшейся игры», когда участники не поняли, что идет игра, буквально восприняли происходящее и не смогли в нее включиться. В сцене, где Варвара Николаевна показывает мужу, как здороваться с разными интонациями, фотограф и продавец отвечают ей, подумав, что с ними здороваются на самом деле:

«Варвара Николаевна <…> (*С различными интонациями и оборачиваясь во все стороны*): Здравствуйте, здравствуйте! Здравствуйте! Здравствуйте.

Осипов и Постаношвили (*высовываясь*): Здравствуйте! Здравствуйте! Фруктовые воды! Моментальная фотография! Шляпы войлочные!» (175).

Таким образом, предлагаемые игровые стратегии на уровне развития действия способствуют возникновению ощущения двусмысленности и возможности вариативного прочтения пьесы.

2.3.2. *Мнимое сумасшествие как двигатель сюжетного действия в пьесе «Вице-король»*

Источником драматургических перипетий в водевиле «Вице-король» становится случайно пришедшая в голову «бедовому человеку» (шурину Берлаги) мысль переждать «чистку» в сумасшедшем доме, симулируя безумие. Первое действие пьесы, с

композиционной точки зрения, представляет собой завязку водевильного сюжета с выбором амплуа для главного героя.

Основное действие, сосредоточенное во второй части пьесы, строится на конфликте между мнимыми сумасшедшими, которые, в отличие от зрителей, не знают о всеобщем симулировании, а потому боятся друг друга. Перипетии вбирают элементы мнимой интриги (мнимое сумасшествие, путаница, напрасная боязнь друг друга). Такая чисто водевильная схема развития действия задает особую комическую атмосферу. Злободневная проблематика пьесы сближает произведение с сатирическими комедиями 1920-х годов, но основное действие имеет не разоблачительный, а развлекательно-зрелищный характер. Интрига построена на классических водевильных приемах: обман, раскрывающийся в финале; ситуация неузнавания и узнавания после долгой разлуки; роль случая и т.д.

Обман, на котором держится занимательная интрига в водевиле, по законам жанра, должен быть случайно раскрыт при нелепых обстоятельствах. Мнимое сумасшествие Берлаги разоблачается трижды. Первое разоблачение – водевильное. Тихон Маркович, один из мнимых сумасшедших, падая к ногам Берлаги, заглядывает ему в лицо и узнает в нем сына своего бывшего компаньона. Второе разоблачение имеет иной характер. У Берлаги в руках внезапно оказывается учебник по психиатрии. Т. Шахматова подобный прием называет «магическим “вдруг”»[228]. Симулянт начинает доказывать докторше, что он не вице-король Индии, а настоящий сумасшедший, выкрикивая точные определения диагнозов.

Саморазоблачение героя – прием, характерный не только для водевиля, но практически для всех комедийных жанров. В анализируемой пьесе саморазоблачение сопрягается с разоблачением персонажа от лица человека нового времени. В финальном

[228] Шахматова Т. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков. С. 8.

монологе докторши Берлага предстает как «разновидность нашкодившего бюрократа»[229]. Молодой психиатр не столько доказывает симулирование пациентов, сколько «лекторским голосом» обвиняет их в различных социальных преступлениях – таким образом авторы вводят официальный советский взгляд на «бывших людей». Развязка жизненного конфликта выносится за пределы действия. Шурин лишь объявляет Берлаге, что его обман раскрыли на службе, а самого симулянта заочно «вычистили». Развязка водевиля, как правило, должна быть счастливой – порок наказан, а добродетель торжествует. В финале «Вице-короля» все обманщики-симулянты получают заслуженное наказание. И все-таки финал не чисто водевильный, поскольку он вбирает сатирическое разоблачение героя через использование риторических средств.

Практически все герои пьесы (не только симулянты) играют и притворяются. Диванов отмечает чрезмерно обходительное отношение девушки-психиатра к пациентам: «А мне докторша что-то не нравится. Какая-то она слишком ласковая»[230]. Кай Юлий Цезарь, кокетливая дамочка, человек-собака – все это, по определению самих же героев, амплуа. Шурин репетирует с Берлагой приступ сумасшествия, при этом «бедовый человек» пытается выступить в роли режиссера: «Не верю, не верю. Больше жизненной правды. Переживай, головотяп, по системе Станиславского. Слова, слова давай! <…> Не верю, не волнует. Меня не волнует! <…> Больше бешенства!»[231] Подобная игра, с элементами пародии и на самого Станиславского, и на складывающийся уже в 1930-е годы стереотипный взгляд на режиссера, кричащего актерам «Не верю!», создают пародийный образ.

Типичного для водевиля любовного сюжета в «Вице-короле» нет, но отдельные его элементы обыгрываются авторами.

---

[229] Ильф И., Петров Е. Вице-король. С. 191.
[230] Там же. С. 184.
[231] Там же. С. 180-181.

Героиня Диванова видит в обходе санитара назойливые ухаживания, а с Берлагой кокетничает: «Какой хорошенький мужчина! Поцелуй меня, котик!»[232] Таким образом, Ильф и Петров пародируют узнаваемые положения любовной коллизии.

Стихия игры пронизывает все произведение. Когда Старохамский, Диванов и Мармеламедов в палате одни, они легко выходят из роли, а при появлении Берлаги начинают уже новое представление с танцами и песнями. Ильф и Петров в ремарке: «Тихон Маркович, перебирая толстыми ножками, выбегает на середину сцены»[233], – не только говорят о сцене реальной, но делают сценой палату для «больных с неправильным поведением»[234], где зрителем становится Берлага, а Старохамский, Диванов и Тихон Маркович – актерами. Оказавшись в палате, Берлага ведет себя как можно нахальнее, то есть, пытается скрыть страх перед психиатром и другими пациентами за маской. Зрелищные театральные эффекты создаются не только речевыми партиями и действиями персонажей, но и их внешним видом: шурин рвет на Берлаге рубаху и мажет его чернилами; Старохамский, драпируется в одеяло, чтобы походить на Цезаря в тоге и т.д. Таким образом, игровое поведение действующих лиц в «Вице-короле» отвечает жанровой природе пьесы.

2.3.3. «Мещанская свадьба» в пьесе «Сильное чувство» через призму водевильных перипетий

2.3.3.1. Трансформация традиционного «свадебного» сюжета в «Сильном чувстве» И. Ильфа и Е. Петрова и «Свадьбе» М. Зощенко

В пьесе «Сильное чувство» травестируется один из центральных сюжетов классического водевиля – «свадебный». Текст пьесы насыщен характерными для советского времени деталями быта, в диалогах персонажей раскрываются социально-

[232] Там же. С. 186.
[233] Там же. С. 189.
[234] Там же. С. 182.

психологические мотивировки вступающих в брак героев (жениха и невесты), позиции их родственников, а через реплики гостей застолья вводятся острейшие социально-нравственные и социально-политические проблемы времени.

С. Васильева, рассматривая модификацию «свадебного» сюжета в одноактной драматургии XX века, сосредотачивает внимание на сходстве водевиля «Сильное чувство» с пьесой М. Зощенко «Свадьба» (1933): «В транскрипции Зощенко, Ильфа и Петрова свадебный сюжет, как и у Чехова, получает комическое воплощение. <…> Образы персонажей <…> статичны <…>. Воспроизведение чеховских мотивов, сюжетных ситуаций, приемов в пьесах Зощенко и Ильфа и Петрова носит открытый, атрибутивный характер»[235]. По мнению Васильевой, в обеих пьесах 1933 года профанируются актуальные проблемы современности, размываются границы между «своим» и «чужим» текстом, а отсылки к произведению Чехова используются авторами как один из приемов создания собственной художественной модели действительности[236].

Написанные в один год «Свадьба» М. Зощенко и «Сильное чувство» И. Ильфа и Е. Петрова близки по проблематике (в обеих пьесах сатирически показана мещанская свадьба[237]) и жанровой поэтике. И соавторы, и Зощенко используют комплекс водевильных приемов на уровне драматургического действия, в основу которого положен любовный конфликт («свадебный переполох» – его частная вариация). Авторы неоднократно вводят мистификации и путаницу, раскрывающиеся по ходу действия. В «Сильном чувстве» молодой пижон Чуланов, желая добиться располо-

---

[235] Васильева С. Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века (поэтика сюжета). С. 18.

[236] На наш взгляд, в «Сильном чувстве» Ильфа и Петрова взаимоотношения с чеховским претекстом выстраиваются несколько иначе, чем в «Свадьбе» Зощенко. К вопросу о формах диалога соавторов с текстом предшественника мы обратимся в разделе 3.3.

[237] Тема сатирического разоблачения мещан и обывателей сближает пьесу соавторов не только с зощенковской «Свадьбой», но и с комедией В. Маяковского «Клоп» (1928-1929).

жения Риты, сестры невесты, пытается выдать китайца из прачечной за японца-дипломата, но Рита разоблачает обман. За богатого интуриста принимают безработного американца Пипа, приехавшего искать работу в СССР, а за отдохнувшего в санатории счастливца – арестанта Александра Витольдовича Мархоцкого, папу жениха Стасика.

В зощенковской «Свадьбе» путаница возникает на основе абсурдной ситуации: жених не может среди присутствующих в застолье женщин отыскать свою невесту, поскольку «без шляпки и без пальто <…> ее сроду никогда не видал»[238]. Он принимает за нее гостью: «Жених (*подходя к женщине*): А я вас всюду ищу… Ах, вы очень интересны в этом платье. Так без шапочки вам идет – ну, прямо, другое лицо. <…> (*Обнимает ее.*)»[239] – и потом подругу невесты: «(*Испуганно смотрит на подругу, которую он принимает за невесту.*) <…> Что же это такое? Вот эта рыжая – моя невеста? <…> Да уж я и не знаю, что подумать. (*Целует подругу жены.*)»[240]. При этом настоящую супругу он, сбитый с толку приятелем, принимает за ее мать:

«Приятель: <…> Вон, гляди, ее мамаша идет. <…> Я завсегда ее по платку узнаю. <…> Пущай она тебе сама невесту подведет. <…>

Жених: <…> Захлопотались, мамуля? Дозвольте уж мне теперь вас мамулечкой называть на родственных началах.

Дочь: Нет, мамулечка – как-то нехорошо. <…> Мне хочется, чтобы вы меня называли как-нибудь нежно, любовно. Ну там – киса, птичка, рыбка…

Жених: Что вы, мамуля!»[241] Благодаря этой путанице жених узнает от самой невесты компрометирующие ее интимные тайны, которые та тщательно скрывала: «Ах, это моя невеста?! У кото-

---

[238] Зощенко М. Свадьба // Зощенко М. Собр. соч. В 5 т. М. : Русслит, 1993-1994. Т. 3. С. 282.
[239] Там же. С. 285.
[240] Там же. С. 290-291.
[241] Там же. С. 286-287.

рой мальчик и три девочки…»[242]. С. Васильева отмечает: «Зощенко использует чеховский мотив брака по расчету[243], <…> интригу движет фольклорный мотив брачного испытания»[244], у Ильфа и Петрова же мотив «брака по расчету» (Ната хочет выйти замуж за Стасика из-за его комнаты) противопоставлен «сильному чувству» Лифшица – бывшего мужа Наты.

Оба свадебных застолья заканчиваются скандалом. В «Свадьбе» гости во главе с пьяным папашей набрасываются на жениха и заставляют его силой жениться, в «Сильном чувстве» бытовое недоразумение способствует неожиданной развязке сюжета: Ната отказывается быть женой «негодяя» Стасика, у которого, как выяснилось, нет собственной комнаты, и выходит второй раз замуж за Лифшица.

Так, в «Сильном чувстве» водевильный принцип построения действия работает не только на смеховое наполнение пьесы, но и на сатирическое изображение мещанской свадьбы, что ставит ее в один ряд с текстами В. Маяковского и М. Зощенко.

2.3.3.2. Мотивы любви и ревности в пьесе «Сильное чувство», драматургии В. Катаева и Ю. Олеши

Важной нравственной проблемой в водевиле Ильфа и Петрова является вопрос о возможности и уместности любви и ревности в новом советском обществе, который решается через водевильные коллизии.

В пьесе параллельно развиваются две истории: попытки ухаживаний Чуланова за Ритой и взаимоотношения Наты и Стасика. Чуланов, пытаясь угодить «возлюбленной», идет на обман – приводит «богатых интуристов», которыми на самом деле оказываются китаец из прачечной и безработный мистер Пип.

---

[242] Там же. С. 292.

[243] В чеховском водевиле жених Апломбов устраивает скандал из-за того, что его «обманули» с приданым: не дали два выигрышных билета, поскольку те находились в залоге. Герою Зощенко в качестве приданого достаются дети невесты от других мужчин.

[244] Васильева С. Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века (поэтика сюжета). С. 18.

Для достижения комического эффекта соавторы вводят в диалоги о чувствах канцеляризмы и элементы советского новояза. Так, например, «признание» молодого пижона в любви и реакция Риты на него похожи на деловой разговор двух чиновников-бюрократов:

«Чуланов (*подумав*): Я люблю вас, Рита!

Рита: Это что, объяснение?

Чуланов: Да.

Рита: Откладывается!

Чуланов: Но ведь это волокита, бюрократизм. Я буду жаловаться!

Рита: Кому? Купидону?»[245]

Другой пример – эпизод, где Чуланов на адресованную ему просьбу разобраться с Лифшицем реагирует следующим образом: «Это дело милиции – бороться с проявлениями ревности и другими видами бытового хулиганства»[246].

Я. Лурье отмечает, что «в пьесе Ильфа и Петрова рядом с убогим потребительством, <…> элементарным бездушием <…> и “квартирным вопросом” <…> единственным «сильным чувством» оказывается ревность», «глупая и смешная, но, по крайней мере, бескорыстная и сильная»[247]. Стасик ревнует свою невесту к ее бывшему мужу, который постоянно пытается проникнуть на свадьбу и сорвать торжество: «Вот видишь, что ты наделала своей дурацкой красотой! Сознайся, что это тебе нравится?»[248] О ревнивом характере Лифшица говорят практически все персонажи:

«Мама: Он ее убьет! <…> Он караим, все караимы ревнивы…

---

[245] Ильф И., Петров Е. Сильное чувство. С. 421.
[246] Там же. С. 422.
[247] Лурье Я. В краю непуганых идиотов. С. 141.
[248] Ильф И., Петров Е. Сильное чувство. С. 434.

Рита: Ну да. Караимы почти турки, турки почти мавры, а мавры, сами знаете»[249]. По мнению Чуланова, Лифшиц даже внешне приобретает черты сходства с «главным ревнивцем» мировой литературы – Отелло: «Стоит на лестнице темный-темный»[250]. Ревность в пьесе Ильфа и Петрова изображается утрированно, в комедийном ключе, что позволяет рассматривать проявление данного «сильного чувства» как одну из причин водевильных неурядиц.

Иной – сатирический – взгляд на ревность предлагает В. Катаев в комедии «Дорога цветов» (1933). Главный персонаж катаевской пьесы, циник и пошляк Завьялов, пропагандирует идеи свободной любви и считает, что «в будущем обществе ревности <…> не будет», поскольку «люди, ничем не связанные, будут абсолютно свободны в своем чувстве»[251]. Семью он считает «могилой любви»[252], обвиняет сначала жену, а потом молодую любовницу в собственничестве и эгоизме: «Как тебе не стыдно! Что это? Ревность? Фу! Что может быть омерзительнее и пошлее ревности!»[253] Однако ревнует сам – брошенную любовницу к ее жениху, а бывшую жену к ее новому мужу: «Ах, ты уже не любишь меня? Ты уже любишь его? В таком случае я запрещаю тебе. Слышишь, запрещаю! Это гнусно! (*Крутит ей* (бывшей жене. – М.Ш.) *руку.*)»[254]. При этом он бросает обвинения доктору (новому мужу), сравнивая потерю любви с кражей продовольственных карточек: «Вы у меня украли жену, <…> вы украли у меня любовь! Может быть, вы даже украли у меня хлебные карточки»[255]. Таким образом, Катаев прибегает к прямолинейному разоблачению носителя «пошлого чувства».

---

[249] Там же. С. 422.
[250] Там же.
[251] Катаев В. Дорога цветов // Катаев В. Собр. соч. В 10 т. М. : Худож. лит., 1983-1986. Т. 9. С. 254.
[252] Там же. С. 253.
[253] Там же. С. 280.
[254] Там же. С. 314.
[255] Там же. С. 315.

Ю. Олеша неоднократно обращался к художественному осмыслению сложной природы ревности и ее связи с чувством любви. По мнению писателя, с одной стороны, ревность отвратительна, поскольку толкает человека на преступление. Так, герой неоконченной пьесы «Смерть Занда» (1932) – «обыкновенный <…> советский служащий» – отбыл тюремный срок за покушение: он приревновал свою жену к ее первому мужу: «Я ему в шею попал»[256]. Ревность чуть не приводит и к новому скандалу со случайным знакомым – писателем Зандом: «Муж: <…> вы раньше не были знакомы? <…> (*Кивает на жену.*) <…> Что-то она внимательно на вас в глаза смотрит»[257]. Герои пьес Олеши, ослепленные ревностью, готовы оскорбить близкого человека, которому до этого клялись в вечной любви. Так, например, в «Заговоре чувств» (1929) некий молодой человек обвиняет в сложившемся положении свою любовницу, которая не уходит от мужа: «Ты настоящая стерва. Ты можешь любить двоих и отдаваться двоим. Тебе все равно: я ли его зарежу, или он зарежет меня. Почему ты выходишь в кухню почти голая? Я знаю почему. Ты хочешь, чтобы все волновались при виде тебя. Ты проститутка»[258]. Молодой человек готов совершить убийство – зарезать мужа любовницы, но его внезапно останавливает все то же чувство ревности: «<…> если я зарежу его <…>, меня посадят, я буду сидеть восемь лет, а ты? А ты будешь жить с другими»[259]. Конфликт имеет одновременно трагическую и фарсово-пошлую развязку: муж убивает неверную жену, а молодой любовник убегает в испуге от соперника. Ревность делает из мужчины собственника, единоличника: «Как ты можешь принадлежать мне и

---

[256] Олеша Ю. Черный человек. [Отрывок из пьесы «Смерть Занда» с пояснениями автора] // Олеша Ю. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М. : Искусство, 1968. С. 280.
[257] Там же. С. 281.
[258] Олеша Ю. Заговор чувств // Олеша Ю. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М. : Искусство, 1968. С. 34.
[259] Там же. С. 35.

оставаться его женой»[260], разрушает человека, его светлые чувства, в том числе и любовь.

Однако Олеша показывает ревность как живое, естественное человеческое чувство, выражая при этом опасение, что в новом обществе не только ревность, но и любовь будет считаться «позорной». Героиня пьесы «Заговор чувств» – девушка Валя, представительница нового поколения, осуждает любовь, рассматривая ее как неправильную химическую реакцию: «Это позор. <…> Что я влюблена. Любовь – это феодальное чувство. <…> Любви не должно быть. Химия и вообще техника приведут к тому, что мы получим возможность вызывать любое чувство техническим способом»[261]. Для героини нормой становится рациональный контроль над человеческими чувствами, подавление их, когда человек «получает благодаря действию луча все эмоции, которые *полагается* испытывать (курсив наш. – М.Ш.)»[262], что вызывает нарекание со стороны ее собеседника Соломона Шапиро: «Это очень красиво, мадам, но очень скучно. Химию нужно применять главным образом для сельскохозяйственных нужд»[263].

Таким образом, В. Катаев, Ю. Олеша, И. Ильф и Е. Петров, практически одновременно обращаются к проблеме любви и ревности, но осмысляют ее по-разному. Катаев в своей сатирической комедии открыто осуждает ревность как чуждое социалистическому обществу явление. В пьесах Олеши, избравшего для себя жанр психологической драмы, дан более сложный, противоречивый взгляд на это – живое – чувство. По мнению Ильфа и Петрова, есть другие, более опасные пороки, заслуживающие сатирического бичевания, на фоне которых ревность выглядит смешной и безобидной.

---

[260] Там же. С. 33.
[261] Там же. С. 52-53.
[262] Там же. С. 53.
[263] Там же.

2.3.4. Водевильно-карнавальное изображение положительных героев эпохи в пьесе «Богатая невеста»

Авторы пьесы «Богатая невеста» создают образы своих героев, обыгрывая традиционные водевильные амплуа: влюбленная пара Поля и Кошкин, переживающие разлад супруги Фесенко, мнимый жених Гусаков, персонаж-мистификация – мнимая невеста-ударница Маруся. Думается, что одной из причин неофициального запрета пьесы стало водевильное изображение колхозной жизни в целом и женщин-бригадиров в частности. С подобной сложностью соавторы сталкивались ранее, когда пытались предложить игровое осмысление «производственной» темы в киносценарии «Барак» (1931). Снятый по нему фильм М. Яншина и Н. Горчакова «Черный барак» (1933) недолго продержался в прокате, а текст киносценария был напечатан лишь в период «оттепели» (при этом текст не был официально запрещенным). А. Вулис небезосновательно полагает, что одним из «нежелательных» моментов стало «слишком легковесное, водевильное»[264] изображение бригадира Битюгова. Отметим, Ю. Щеглов, анализируя образы положительных персонажей в романе «Золотой телёнок», обращает внимание на двойственность в «нарочито приземленной и добродушно-юмористической трактовке советских людей»[265]. На наш взгляд, «дуализм <…> социальной космогонии Ильфа и Петрова»[266] обусловлен повышенным интересом к игре, к игровому осмыслению всего, «что попадало в их поле зрения»[267]. Эта особенность авторской позиции сохраняется в большинстве их произведений 1930-х годов. В том числе – киносценарии «Барак» и пьесе «Богатая невеста».

Бригадир Битюгов – центральный персонаж «Барака» – не соответствует образцовому типу героя «производственного» про-

---

[264] Вулис А. И. Ильф, Е. Петров. Очерк творчества. С. 315.
[265] Щеглов Ю. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. С. 16.
[266] Там же.
[267] Сарнов Б. Живые классики // Антология Сатиры и Юмора России XX века. Илья Ильф и Евгений Петров. В 2 т. М. : Эксмо, 2007. Т. 1. С. 10.

изведения. Он расторопный, суетливый, маленький ростом (сапоги, которые впору другим рабочим, «достигают ему груди»[268]), контрастирующий даже внешне с ударниками своей бригады. Битюгов неоднократно попадает в комические ситуации: например, когда его «за ноги волокут к выходу»[269], а затем выталкивают за дверь; он держит в руках глобус, пытаясь представиться «черной бригаде». После он вынужден спать в агитационном «гробу лодыря». В другом эпизоде он, из чувства стыда, прячется за агитфигурой от гигантов-ударников во время выдачи зарплаты, стесняясь того, что вынужден как новый бригадир «черной бригады» получать деньги в позорной «черной» кассе, а затем при появлении журналиста маскируется: «Битюгов неузнаваем. Он стоит вполоборота к фотографу, согнувшись. Щека у него подвязана шарфом, как будто бы у него болят зубы. Шапка нахлобучена на нос»[270]. Также он терпит неудачу как «герой-любовник». В основе любовного конфликта – взаимоотношения бригадира с девушкой из «черной бригады», с которой он случайно знакомится в парикмахерской. Кульминацией становится сцена вечерней прогулки по стройплощадке, во время которой «девушка чмокает Битюгова в щеку»[271], на что бригадир ошеломленно лепечет: «Как? Целоваться в такую великую эпоху?»[272] Герой не столько переживает, что личные отношения могут возникнуть во время «большой стройки», сколько пугается внезапного порыва ответного чувства со стороны «избранницы». В финале бригадир будет выражать благодарность исправившимся и перевыполнившим план рабочим «черной бригады», дружественно обнимать и целовать их, подбираясь к «возлюбленной», однако поцеловать ее ему

---

[268] Ильф И., Петров Е. Барак // Ильф И., Петров Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии. М. : Книжная палата, 1989. С. 318.
[269] Там же. С. 328.
[270] Там же. С. 331.
[271] Там же. С. 333.
[272] Там же.

так и не удастся – девушка «отстраняется», цитируя самого же Битюгова: «Как? Целоваться в такую великую эпоху?»[273]

В «Богатой невесте» одной из наиболее ярких авторских стратегией является игровое поведение персонажей. Поля и Галя играют роль нелюбящих, чтобы отомстить своим хлопцам за внимание к другим девушкам. Матрос Кошкин выступает в роли Маруси; сожительница Гусакова Зинаида – сначала в роли сыщика, следуя за кооператором:

«Входит Зинаида с собакой.

Зинаида: Аякс! Ищи! Стой! <…> (*Опускается на колени, вынимает складной метр и измеряет след.*) Его след. Носки вдавлены больше, чем каблуки. Он нервничал. Размер шага… (*Измеряет.*) Девяносто. По таблице профессора Пидерфакта рост сто шестьдесят восемь. Он!»[274], а потом уже в роли Маруси. Администратор передвижного эстрадного театра Адольф Суслик играет постоянно. Его, как и Остапа Бендера, «увлекает сам процесс игры, причем игры красивой, эффектной <…>, игры артистичной»[275]. Ярким и эффектным становится уже первое появление администратора, когда он неожиданно оказывается на сцене, обвешанный различной атрибутикой: «Вбегает Адольф Суслик с двумя арбузами в руках. Он весь опутан дикими цветами и огородными лианами, как Офелия» (289). Это ироническое сравнение побывавшего в огороде и запутавшегося в арбузных и огуречных плетях жулика с образом трагической героини рассчитано на комический эффект, но не у зрителя, а у читателя, поскольку характеристика дается в ремарке. Когда Галя просит Суслика предъявить документы, он вынимает поочередно различные овощи (украденные с колхозного огорода), и только в конце – требу-

---

[273] Там же. С. 343.

[274] Ильф И., Петров Е., Катаев В. Богатая невеста. С. 308. Далее текст пьесы цитируется с указанием страниц в скобках.

[275] Корниенко О. Типология форм игровой поэтики в литературе. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16594/51-Kornienko.pdf?sequence=1 (дата обращения: 10.02.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.

емый мандат: «Суслик: Пожалуйста. Сколько угодно. Таких документов, как у меня, вы ни у кого не найдете. Вот… (*Вынимает огурец.*) Пардон. Вот… (*Вынимает помидор.*) Ох, нет, это не то… Вот… (*Вынимает свеклу.*) Опять не то. Одну минуточку. Вот, пожалуйста. (*Протягивает Гале бумажку.*)» (290). Авторы не только наделяют своего героя артистическими способностями, но и «дают» ему «театральную» профессию (администратор передвижного эстрадного театра). На наш взгляд, Суслик – это сниженный вариант Бендера, который, в отличие от романного персонажа, готов при любом удобном случае нарушить уголовный кодекс: «Суслик: <…> Скажите, разве человек искусства может жить в такой нездоровой атмосфере? Если бы не грубые материальные интересы, разве я сюда полез бы?!» (290). Отметим, что фамилия персонажа совпадает с ласковым прозвищем, которое дала Остапу мадам Грицацуева.

В пьесе доминирует водевильная «логика» развития действия, в основе которого – любовные конфликты, развивающиеся по законам водевильного жанра. Между влюбленными бригадиром Полей Юхименко и матросом Васей Кошкиным происходит ссора из-за пустяка: Поля обижается на фразу, бездумно сказанную разгоряченным Васей: «<…> в таком нервном состоянии я за себя не отвечаю. Я могу на другой жениться. Имейте в виду» (287). Конфликт иного рода возникает в семье Фесенко. С тех пор, как они расписались в загсе, им ни разу не удалось побыть наедине – бригадир Галя и весовщик Тарас встречаются лишь на работе, а не у семейного очага (то есть, они муж и жена только перед общественностью). Тарас «с утра до вечера пристает <…> с личными разговорами» (289) к жене, зовет ее «до хаты», стараясь показать себя главой семьи: «Раз ты жена, то должна слушаться, что тебе говорит муж. Ты здесь надо мной бригадир, а дома я над тобой бригадир» (288). На что Галя отвечает: «<…> не устраивай мне старого режима» (288), упрекая мужа еще и в том, что он зерно недовешивает и оставляет часть на весах. В воде-

вильных по своему характеру диалогах авторы обыгрывают тему эмансипации: занимая бригадирскую должность, руководя колхозницами и колхозниками, Галя лишает себя возможности побыть слабой женщиной, хранительницей домашнего очага.

Поссорившиеся со своими «хлопчиками» бригадирши принимают ухаживания кооператора Гусакова: Поля – чтобы заставить Кошкина ревновать, а подначиваемая матерью Галя – назло мужу, с которым уже практически готова развестись. Она, ревнуя к подарившей Тарасу букетик артистке, говорит мужу: «Нам таких не надо, которые букеты нюхают <…> можете себе отправляться нюхать цветочки» (298-299), и тут же сама принимает цветы от Гусакова: «Гусаков: <…> (*Подает Гале букет*.) Нюхайте» (299).

Любовные треугольники (Кошкин – Поля – Гусаков и Тарас – Галя – Гусаков) представлены в пьесе в пародийно сниженной форме: мечущийся между Полей и Галей кооператор пытается составить конкуренцию матросу Кошкину, жениху Поли, и весовщику Тарасу, мужу Гали. Молодые бригадирши не испытывают никаких чувств к Гусакову, который сам хочет жениться только из-за приданого:

«Гусаков: А кого я люблю?

Суслик: Вы любите ту, у кого больше трудодней.

Гусаков: А у кого больше трудодней?» (293).

Оба «треугольника» распадаются с появлением персонажа-мистификации Маруси (переодетый Кошкин), мнимой сестры старшины и обладательницы наибольшего количества трудодней. Здесь возникает новый любовный треугольник: Маруся – Гусаков – Зинаида, желающая вернуть сожителя любыми средствами. Комичны не только ухаживания кооператора за переодетым матросом, но и ревность Зинаиды, внезапно заставшей Гусакова с Марусей-Кошкиным во время объятий и поцелуев и готовой буквально растерзать «соперницу»: «<…> *как ястреб кидается на Кошкина*», «*Хватает Кошкина за уши*» (310). Даже содрав с мат-

роса часть костюма, она не сразу понимает, что перед ней мужчина: «Зинаида: Бесстыжие твои глаза! Дай я их выцарапаю! (*Сдирает с Кошкина платок и пытается схватить его за стриженые волосы*.) Дрянь стриженая! Клешница!» (310). Кошкин пошел на обман с переодеванием (водевильный прием), чтобы отвадить назойливого кооператора от Поли. Зинаида воспользуется этим же трюком для достижения своей цели: теперь уже она одевается «в платье богатой невесты Маруси» (314). Так ей наконец-то удастся женить на себе Гусакова, который, из-за собственной алчности, ошибочно сочетается с бывшей любовницей и получает от нее оплеуху.

Соавторы в игровой форме изображают сцены сватовства. Например, Кошкин сам стесняется сделать предложение Поле. Поэтому с ним идет корабельный старшина, обеспокоенный тем, что влюбленность мешает дальномерщику Кошкину спокойно высыпаться и сдавать нормативы, из-за чего их «непобедимая» батарея может выйти по стрельбе с первого места на предпоследнее, и делает девушке предложение от лица жениха: «Старшина (*Поле*): <…> Кошкин не спит в положенные по расписанию часы ночного отдыха, ворочается на своей койке и на стрельбу является в разболтанном состоянии, с красными глазами и, понятно, неточно определяет дистанцию. <…> пятая тяжелая дальнобойная батарея спрашивает вас: имеете вы какие-нибудь положительные чувства к нашему товарищу <…> или же не имеете?» (286-287). В финале – наоборот – дедушка Нестор приведет свою внучку к Кошкину и, объясняя, как непобедимая бригада Поли Юхименко, выходившая по осеннему севу всегда на первое место, может оказаться на предпоследнем, спрашивает, согласен ли краснофлотец сочетаться с девушкой-бригадиром. Гусаков начинает беседу с потенциальными невестами с вопроса, где воспоминание о первом знакомстве ассоциируется с покупкой спичек, которая для персонажа представляется началом романтических отношений: «Вы знаете, Полечка <…>. Когда я вам в первый раз прода-

вал спички, – помните, у меня сначала было шесть коробок спичек, – вы мне так ужасно понравились, что просто кошмар!» (295); «Вы помните, Галечка, тот чудный день, когда вы у меня в первый раз покупали спички?» (299). Галя отвечает, что никаких спичек никогда у кооператора не покупала, тогда он предлагает другой вариант: «В тот чудный день, когда вы у меня в первый раз не покупали спичек, я не спал всю ночь» (299). Желая сделать комплемент, Гусаков целует руку у каждой из «невест» и восклицает: «Святые мозоли!» (299). Его действия достигают особого комизма при многократных «комплементах», которые кооператор повторяет, словно попугай, в адрес переодетого Кошкина, не имеющего мозолей:

«Гусаков: <…> (*Целует руку Кошкина.*) Святые мозоли!

Кошкин: Ой, кроме шуток, какие могут быть мозоли!» (309).

Обыгрывается в пьесе и «водевильное» разрешение коллизий: преодоление любовных препятствий, соединение любящих, торжество добродетели и наказание порока (в роли водевильного «злодея» выступает Гусаков). Особое внимание следует обратить на сцену «воссоединения» Тараса и Гали. Герои понимают, что жить друг без друга не могут, и, отчаявшись помириться, решаются на самоубийство в «глубокой пучине Черного моря», пишут прощальные письма. Тарас, прочитав письмо Гали, забывает обо всем и бросается спасать жену. Галя, получив письмо Тараса, спешит на помощь мужу. Эти попытки «спасения» показаны не героически, а комически: Галя со спасательным кругом и Тарас с веслом бегают по сцене, не замечая друг друга. В финале, когда из воды достают скафандр с Гусаковым, возникает путаница: Тарас думает, что «Галечку из воды тащут!» (313), а Галя: «Ой, моего Тараса вытаскивают!» (314). Оба спешат к скафандру, сталкиваются в толпе, узнают друг друга, взаимно просят прощения и мирятся.

Облегченное действие в пьесе построено на ряде игровых эпизодов развлекательного характера. Например, Гусаков, кри-

чащий в рупор, делает замечание дедушке Нестору: «Чего вы орете в магазине?» (285) (примечательно, что магазина никакого нет – торговля идет на улице). Сватаясь за Полю, кооператор обещает ее всю жизнь на руках носить, на что девушка ему отвечает: «Не подымете». Гусаков, говоря ей: «Вы перышко! Вы одуванчик! <…> подыму, как пушинку», «*Пытается поднять Полю и не может. Кряхтит*» (295). Свидетелем этой сцены становится Кошкин, который несколько раз заходит в самый «неподходящий» момент: то, когда Гусаков целует Поле руку, то в эпизоде бурного признания кооператора, то при попытке последнего взять девушку на руки. Реакция у молодого моряка каждый раз одинакова: «Может, я здесь лишний? (*Пауза*.) <…> до свидания! (*Уходит*.)» (295). Комически воспринимаются побеги Гусакова из-под венца, о которых Зинаида рассказывает администратору передвижного эстрадного театра Адольфу Суслику: «Три раза прыгал через окно (обыгрывается побег Подколесина, героя «Женитьбы» Н. Гоголя. – М.Ш.). Один раз ушел во время антракта из театра» (308), а в последний раз скрылся у входа в загс, когда невеста отвернулась за паспортом. Зинаида, представляющая, с каким наслаждением она будет выдергивать волосы у пойманного сожителя, «*Запускает пальцы в волосы Суслика*»:

Суслик: Мадам, осторожнее. Я еще пока не Гусаков.

Зинаида: Все вы Гусаковы. (*Рыдает басом*.)

Суслик: Возьмите себя в руки. Не будьте ребенком. Будьте мужчиной» (309). Отметим комизм ситуации, администратор говорит женщине: «Будьте мужчиной», а в фразе «я еще пока не Гусаков» намекает, что при возможности может выдать себя за кооператора. Для Зинаиды слово «гусаковы» становится образом-синонимом мужчины-обманщика.

Некоторые шутки рассчитаны на смеховую реакцию непритязательного массового зрителя. Например, Гусаков жалуется: «<…> мне из центра каждый день хвоста крутят» (285); Суслик припугивает кооператора: «<…> вам – не унести морды. Вы тан-

цуете на вулкане» (301), а в одном из эпизодов «*Падает с эстрады*» (297); Тарас Фесенко говорит теще: «Что вы, мама, гороху наелись?», на что она отвечает «*куриным голосом*»: «Была мама, да вся вышла» (298); Маруся сообщает: «Я сегодня с утра уже скушала пятьдесят порций сливочного мороженого за свои деньги» (302-303).

В игровой форме соавторы раскрывают проблему коллективизации. Например, через диалог сторожа и кухарки вводится тема соперничества. Сторож Нестор, дедушка Поли, и кухарка Устя, мать Гали, постоянно спорят между собой, кто же из двух молодых бригадирш – лучший ударник труда (с этого, собственно, и начинается действие):

«Нестор: Послухайте, как моя Поля стучит.

Устя: <…> Нет, товарищи, вы мою Галю послухайте.

Нестор: Ты лучше скажи людям, сколько твоя Галька намолотила. (*Показывает на доску*.) Восемьсот семь центнеров. А моя Полечка – восемьсот пятьдесят. Видела?

Устя: Это показатели на вчерашний день. Посмотрим, сколько Галечка моя сегодня намолотит. Тогда с вами поговорим официально» (284).

Нестор и Устя призывают в свидетели своего спора «товарищей», чтобы они «послухали», как идет работа. В данном случае преодолевается «четвертая стена»: действующие лица обращаются к зрителям (они и есть рассудительные товарищи). Однако трудового соревнования, о котором идет речь в начале пьесы, не будет показано, более того – драматурги не изображают труда колхозников, обозначая лишь их показатели и достижения.

В «Богатой невесте» соавторы расширяют границы водевильного жанра за счет введения в структуру пьесы элементов карнавализации – «транспортировки карнавала на язык литературы», то есть, на «язык художественных образов»[276]. В понима-

[276] Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. Киев : NEXT. С. 331.

нии особенностей карнавальной поэтики мы опираемся на концепцию М. Бахтина и ее дальнейшее развитие в работах исследователей сатирической драматургии 1920-х годов[277]. Н. Гуськов и К. Баринова, следуя за Бахтиным, отмечающим, что «в карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью»[278], обращают внимание на использование амбивалентного смеха, основанного на законах игры и включающего в себя сатиру и юмор в неразрывном единстве, как на один из способов проявления карнавального начала в сатирических комедиях Н. Эрдмана, М. Булгакова, В. Маяковского и др.[279]. На наш взгляд, творчество Ильфа и Петрова также можно рассматривать через призму амбивалентного смеха. Безусловно, речь идет о его редуцированных формах.

Для авторов «Богатой невесты» карнавал является одновременно объектом изображения и способом создания особой атмосферы на «батарейном празднике»: «<…> маскарадные костюмы, маски, – словом, все, что полагается по карнавалу» (305). Переодевание в яркие костюмы и попытка спрятаться под маской – обязательные элементы карнавала. Кошкин с разрешения старшины «лезет в юбку», «поскольку сегодня маскарад» (308). Парням, чтобы они не стеснялись танцевать с девушками, раздают маски. Именно наряд помогает сбить с толку Гусакова, который даже не подозревает, что в «платье богатой невесты Маруси» (314) в финале скрывается даже не Кошкин, а Зинаида, снимающая маску только после заключения брака. Эта сцена, на наш

---

[277] См.: Баринова К. Карнавализованная драматургия Николая Эрдмана. Владивосток : Изд. дом Дальневост. федерал. ун-та, 2012; Гуськов Н. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2003; Росницкая О. Карнавальные и романтические традиции в пьесах М.А. Булгакова «Бег», «Зойкина квартира» и «Дни Турбиных» // Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре. Волгоград, 2001 и др.

[278] Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М. : Худож. лит. С. 13.

[279] Гуськов Н. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов; Баринова К. Карнавализованная драматургия Николая Эрдмана.

взгляд, является отсылкой к финальному эпизоду комедии Пьера де Бомарше «Безумный день, или женитьба Фигаро», где графиня Розина, желающая вернуть былую страсть охладевшего к ней графа Альмавивы, прячется в беседке, притворившись служанкой Сюзанной, новым объектом вожделения графа. На празднике царит веселый кавардак, когда не понятно – где мужчина, а где женщина (переодевание в представителей противоположного пола и исполнение соответствующей роли). В «Богатой невесте» краснофлотцы вначале танцуют друг с другом, вызывая недоумение у старшины: «Начинается вальс. Но парни все-таки неуклюже топают с парнями, а девушки – с девушками» (305). Таким образом, маскарад приводит к водевильной путанице и неразберихе.

Соавторы обыгрывают характерное для карнавала избрание короля и королевы дураков или уродов. Председатель колхоза в завершении программы предлагает «выборы хозяйки праздника» (302), рассказывая с юмором о капиталистических странах, где «какие-нибудь лорды на своих вечерах самодеятельности выбирают королеву»: «Они, видите, даже один вечер не могут обойтись без королевы. Ну, мы, конечно, <…> выберем из своей среды прекрасную девушку – хозяйку данного праздника» (302). В итоге «хозяйкой» становится переодетый Кошкин.

В действие также включены карнавальные «перемещения верха и низа»[280]. Бывший начальник Гусаков сброшен в самый «низ»: «<…> сняли, кинули в самую низовую точку. Ниже нет уже ничего, только сырая могила» (291) – и терпит поражение в финале, тогда как представители из народа – подлинные герои-ударники и кухарка – пользуются уважением.

На протяжении нескольких эпизодов Гусаков и Суслик выступают как «типичная народно-праздничная карнавальная коми-

[280] Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 16.

ческая пара»[281]. Одним из ярких примеров такой пары, по мнению Бахтина, является дуэт-пародия на рыцаря и его оруженосца. На протяжении практически всего действия Суслик руководит Гусаковым, объектом общих насмешек. Однако в третьем акте кооператор, облаченный в водолазный костюм с шлемом в руке, становится пародией на рыцаря в доспехах, а Суслик – на трусливого оруженосца, бросающего своего хозяина в момент опасности.

Авторы обыгрывают также пиршественные образы, которые возникают только в рассказах Суслика, обещающего Гусакову, что тот, будучи женатым на колхознице, станет участником бесконечного пира: «Ваша корова <…> будет подносить к вам свое вымя, розовое, большое и красивое, как этрусская ваза, и говорить вам: “Подойте меня, товарищ Гусаков, вы меня давно не доили”. Могучие свиньи будут призывно хрюкать во дворе, дрожа от нетерпения, чтобы им поскорее отрубили задние ноги на холодец. А поросята, маленькие резвые поросятки, будут просовывать свои нежные пятачки в вашу дверь и лепетать: “Гусаков, съешь нас с хреном, съешь, ну, что тебе стоит!”» (292). В реальности же – только бесплатный буфет, где предлагают скромное угощение: бутерброды, мороженое и холодное ситро (хотя у кухарки Усти даже этот ассортимент вызывает восхищение).

В «Богатой невесте» дважды обыгрывается карнавальное шествие. В первый раз это «кортеж» письмоводителя разъездного загса, за которым толпой идут «парочки – женихи, невесты – и молодые матери с грудными детьми» (296). Затем – уже на самом празднике: «На разукрашенном автомобиле выезжает роскошная колхозница в платке. Это – переодетый Кошкин. Трубы. Фанфары. Клики. Символический карнавальный сноп. Переходящее знамя. Эмблемы изобилия. Общий восторг» (302). Авторы кратко

[281] Там же. С. 224.

обозначают оба шествия в ремарках, оставляя потенциальному постановщику пьесы возможность сценической интерпретации.

В изображении героинь авторы используют карнавальный культ телесности. Например, в эпизоде, где Гусаков делает неудачную попытку взять на руки «гарну дивчину» Полю, или в сцене, когда «На возу, нагруженном мешками с зерном, едет богато разодетая Галя. Она сидит на мешках, как богиня плодородия. Лошадь ведет под уздцы Устя» (298).

В «Богатой невесте», на наш взгляд, основной функцией карнавального начала, определяющего игровой характер произведения, является стремление сделать персонажей «живыми», преодолеть схематизм в изображении героев-передовиков и через игровое начало освободить сознание читателя (зрителя) от доминирующих в советской культуре клише.

Итак, сюжет имеет водевильную основу во всех драматургических опытах соавторов. Ильф и Петров не только используют любовные коллизии, цепь обманов и путаниц, переодевания и др. традиционные водевильные приемы как жанровые особенности, но и пародируют их. Водевильное действие в пьесах кроме создания легкой веселой атмосферы, способствует сатирическому разоблачению отдельных явлений советской действительности 1930-х годов, что становится возможным благодаря рождаемой в ходе авторской игры двусмысленности. Соавторы обращаются к водевильной трактовке положительных героев времени, что делает их более яркими и интересными, несмотря на условность изображения.

2.4. Функции водевильных куплетов и танцевальных номеров

Наличие музыки, танцев и песенных куплетов – одна из отличительных особенностей дочеховского водевиля. Сатирические и комические куплеты, являясь необходимой составной частью действия, выполняли драматургические функции и выражали в шуточной форме мораль пьесы. К концу XIX века водевиль пре-

терпевает серьезные изменения: наблюдается перевес драматических элементов над музыкально-вокальными; присутствие танцев и песен-куплетов становится необязательным в структуре водевиля. Однако полного их исчезновения не происходит, более того – вокально-танцевальные номера обретают в неклассических водевилях 1920-х – 1930-х годов дополнительные функции. Особый интерес с этой точки зрения представляют тексты И. Ильфа и Е. Петрова и Н. Эрдмана.

В «Подхалимке» в куплетах мальчика-чистильщика проявляется игровое начало, формирующее иронический подтекст. «Чистильщик (*поет, барабаня щетками по ящику*)» блатную одесскую песню: «Шум прогремел, изоляция идет, // Губернский розыск посылает телеграммы, // Что город Киев переполненный ворами, // Что наступил критический момент, // Что заедает темный элемент. // Поч-чистим!»[282]

В самой песенке беспризорника говорится об уголовниках-рецидивистах, но звучащий после нее зазывной клич «Поч-чистим!», рассчитанный на привлечение клиентов, становится в данном контексте двусмысленным: он звучит как призыв очистить страну от недостатков и отрицательных явлений. Во втором куплете дается комическая характеристика Варвары Младенцевой: «Жила-была крокодила, // крокодила порешила, // чтоб за чистку не платить, // мужу ноги отрубить!»[283]

Дразнилка в карикатурном виде повторяет один из комических эпизодов пьесы, где Варвара запрещает своему мужу чистить ботинки. Показательно, что комические куплеты исполняет чистильщик, то есть тот, кто чистит обувь, и тот, кто выводит на чистую воду (авторы обыгрывают разные значения слова). Младенцева, желая подольститься к Сундукееву, «*поет, передразнивая Жору* (выделено авторами. – М.Ш.)»[284]. Она делает это два-

[282] Ильф И., Петров Е., Вольпин М. Подхалимка. С. 172.
[283] Там же. С. 179.
[284] Там же. С. 180.

жды: сначала чтобы показать, какой ужасный стишок сочинил мальчишка, а потом – наоборот – чтобы продемонстрировать многообещающие способности юного стихотворца. Здесь куплет играет роль саморазоблачительной речи, очевидной для читателей/зрителей, но не для самого персонажа.

В «Вице-короле» полноценных песен-куплетов нет, однако авторы не исключают возможность использования музыкальных и танцевальных номеров. В начале второго действия гражданин Диванов, выступающий в амплуа кокетливой певички, пытается петь знаменитый романс на слова В. Павлова и музыку Ф. Садовского «Все говорят, что я ветрена бываю…». В начале XX века главной исполнительницей романса была Анастасия Вяльцева (сохранились записи 1903 года). Ильф и Петров, рассчитывая на комический эффект, заставляют Диванова воспроизводить не канонический текст Павлова: «Все говорят, что я ветрена бываю, // Все говорят, что я многих люблю! // Ах, почему же я всех забываю, // А одного я забыть не могу…»[285], а вариант-переделку, где несколько изменяются ритмика и смысл: «Все говорят, я ветрена бываю, все говорят, что любить я не могу»[286]. Исполнение усатого гражданина Диванова, поющего хриплым басом и путающего слова, выглядит весьма комично, особенно на фоне классического исполнения Вяльцевой. Следующая вокальная партия, присутствующая в структуре текста, также принадлежит Диванову в сцене, где он, Старохамский и Мармеламедов устраивают представление для «вице-короля». Это «Песня Индийского гостя» из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Садко». В опере «Песню…» должен исполнять тенор, Ильф и Петров играют и на этом[287]. «Мужчина-женщина» поет уже не хриплым басом, а колеблющимся голоском: «Не счесть алмазов в каменных

---

[285] Садовский Ф., Павлов В. Все говорят. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: http://a-pesni.org/romans/vsegovoriat.htm (дата обращения: 28.11.2013). Загл. с экрана. Яз. рус.
[286] Ильф И., Петров Е. Вице-король. С. 183.
[287] Думается, в разработку музыкальной партитуры пьесы больший вклад внес Е. Петров, который, по воспоминаниям современников, очень тонко чувствовал музыку.

пещерах, не счесть жемчужин в мире полуденном, далекой Индии чуде-е-ес!»[288], после чего следует характерный для водевиля диалог, в котором обыгрывается недослушанная и недопонятая фраза:

«Берлага (*ворчливо*): Дальше. Про птицу.

Тихон Маркович (*суфлирует*): Есть там птица…

Диванов (*поет*): «Есть там пти-и-ица…»

Берлага (*капризно*): Так что же, есть там, наконец, птица или нету?

Старохамский (*поспешно*): Есть, есть, ваше величество…»[289].

Здесь снова происходит путаница: в тексте «Песни…» нет воспроизводимой «женщиной-мужчиной» фразы «Есть там птица». Во втором куплете говорится о Фениксе, чье пение заставляет все позабыть. Подобное обыгрывание *вдруг забытого* куплета, который прерывается глупым вопросом, должно вызвать смеховую реакцию.

Образ Индийского гостя до соавторов обыгрывал Н. Эрдман в водевиле «Гибель Европы на Страстной площади *с танцами и пением*» (курсив автора. – М.Ш.). Интурист из Индии, наблюдающий за московской жизнью, выступает в роли персонажа-резонера, в игровой форме репрезентирующего авторскую точку зрения. На вопрос: «Как вам понравилась Россия?», – он отвечает сатирическими куплетами. К. Васильев отмечает, что появление Индийского гостя заставляет вспомнить героя оперы Н.А. Римского-Корсакова «Садко», однако «здесь Эрдман вводит *иностранца* не для сообщения о баснословных богатствах его родной Индии, а как средство для передачи авторской точки зрения; это давний писательский приём, позволяющий высказать *свою* критику, выставить сатирически те или иные обычаи, нравы и пороки *своей* страны *через иностранца* (курсив К. Васильева. –

---

[288] Ильф И., Петров Е. Вице-король. С. 188.
[289] Там же. С. 188-189.

М.Ш.)»[290]. В куплетах автор показывает нэпманов как жуликов и обманщиков, которых ждет суровое наказание: «Все нэпманы до ночи // Торгуют там и тут, // И думают, что в Сочи // Весною отдохнут. // Но я за них спокоен, // Зачем им ездить в Крым? // Дом отдыха построен // Ведь на Лубянке им»[291]. С одной стороны, Эрдман указывает, что всем нэпманам место за решеткой, а с другой – позволяет себе иронию в адрес власти, которая ввела нэп и «подарила» относительную свободу, но может в любой момент завершить новую политику и всех наказать (арестовать), то есть, нэп еще только начался, а нэпманам уже места на Лубянке приготовили.

Индийский гость поет также о биржевиках: «Они в каком-то деле // Оставили следы // И вышли еле-еле // Сухими из воды»[292]. Ирония автора реализуется благодаря языковой игре: «какое-то дело» – это и предпринятая афера, и заведенное представителями органов уголовное дело, которого биржевикам удалось избежать (поэтому они и вышли «*сухими*»). Кроме того, объектами осмеяния являются низкий уровень культуры современных людей и мода времени. В одном из куплетов высмеиваются «Студия свободного балета» Л.И. Лукина и откровенные наряды балетных артистов: «Узнав вопросы эти, // Ответил мистер мне, // Что был он раз в балете // На вашем Лукине. // Истратив уйму денег, // Он, уходя, сказал, // Как жаль, не взял я веник, // Ведь в баню я попал»[293].

Таким образом, Эрдман вводит куплеты Индийского гостя в структуру пьесы не только для создания легкой комедийной атмосферы, но и, в первую очередь, для сатирического осмеяния отдельных лиц и явлений.

---

[290] Васильев К. Вдохновляйтесь согласно постановлениям // Эрдман Н. Самоубийца: Пьесы. СПб. : Азбука, 2011. С. 300.
[291] Эрдман Н. Гибель Европы на Страстной площади *с танцами и пением* // Эрдман Н. Самоубийца: Пьесы. СПб. : Азбука, 2011. С. 16.
[292] Там же. С. 23.
[293] Там же. С. 16.

В водевиле Ильфа и Петрова игра с образом гостя имеет иные функции: Берлага, выдающий себя за вице-короля Индии, является мнимым Индийским гостем, а резко обрывающиеся нелепые вокальные партии Диванова, в которых исполнитель ко всему прочему еще и путает слова, являются пародией на водевильные куплеты. Показательно, что пародия включена в структуру водевиля именно как вокально-музыкальный элемент, характерный для данного жанра, что работает на создание комической атмосферы.

Пародийно изображается и танцевальный номер Мармеламедова. «Вице-король Индии» Берлага требует любимую баядеру (то есть индийскую танцовщицу), изображать которую пришлось Тихону Марковичу. Употребление слова «баядера», на наш взгляд, является отсылкой к русскому варианту венгерской оперетты И. Кальмана «Баядера», которая в СССР была поставлена в марте 1923 года в Московском театре оперетты под названием «Баядерка». Отсылки к этой оперетте (жанр близкий к водевилю) неоднократно возникают на страницах произведений Ильфа и Петрова. Так, например, в романе «Двенадцать стульев» Остап Бендер напевает: «О баядерка, ти-ри-рим, ти-ри-ра!»[294]. Возможно, обращение к данной оперетте обусловлено личными музыкальными предпочтениями авторов. Но Тихон Маркович в роли баядеры исполняет «неясный, но темпераментный»[295] танец с зонтиком из балета Р.М. Глиэра «Красный мак» (первая постановка – 14 июня 1927 года в Большом театре). Вместо изящных движений танцовщицы перед нами нелепое перебирание толстыми ножками, обыгрывается драматургами и отсутствие зонтика. Резкий контраст между оригинальным исполнением танца и телодвижениями Мармеламедова, полное несоответствие объявленному номеру не столько пародируют известный балет, сколько водевильный танец как прием.

---

[294] Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. С. 56.
[295] Ильф И., Петров Е. Вице-король. С.189.

В пьесу «Богатая невеста» включено много музыкальных и танцевальных номеров (в большинстве случаев массового характера), которые не только являются маркерами водевильного характера действия, но и показывают одаренность «артистов из народа», то есть, простых колхозников:

«Галя (*Суслику*): Ну, где же ваши артисты?

Суслик: <…> Зачем артисты, когда налицо такая богатая инициатива масс!

Колхозники поют хором. Одна из девушек поет и танцует, раздает букетики зрителям, <…> кончает номер. Аплодисменты»[296]. Однако эти номера лишь заявлены в ремарках и не прописаны подробно. Кроме того, авторы обыгрывают отсутствие пения – сцена, где Суслик объясняет Гусакову, как нужно вести себя с дамой:

«Суслик: <…> Увлекайте ее комплиментами. Пойте романсы. Голос у вас есть?

Гусаков: Голоса нету.

Суслик: Ни черта у него нет. Ну, не пойте»[297].

Так авторы пародируют водевильный куплет через невозможность его исполнения. Завершается действие пьесы массовым музыкально-танцевальным номером: «Музыка. Танцы. Апофеоз»[298].

Итак, в пьесах Ильфа и Петрова обнаруживаются два варианта введения вокальных номеров: собственно сатирический куплет и пародия на него, когда персонаж плохо исполняет его, либо не умеет или не может петь совсем. В связи с этим, можно сделать вывод о следующих функциях вокальных номеров:

- создание комической атмосферы;
- сатирическая характеристика персонажей;
- демонстрация таланта героев из народа.

---

[296] Ильф И., Петров Е., Катаев В. Богатая невеста. С. 292-293.
[297] Там же. С. 293.
[298] Там же. С. 315.

Те же функции характерны и для танцевальных номеров (за исключением разоблачительной).

Подведем итоги. Переход от прозы к драматургии в творчестве И. Ильфа и Е. Петрова начала 1930-х годов обусловлен как эстетическими, так и внеэстетическими, причинами. Драматургический потенциал прозы соавторов обеспечил выход к новому литературному роду, а игровое начало определило выбор водевильного жанра. С другой стороны, игровая природа водевиля позволяла уйти от прямолинейной сатиры, оставляя ее в подтексте. К тому же, поскольку собственно авторское слово в драматургическом произведении, построенном на действии и диалогах персонажей, не проявляется явно, скрываясь за внешним комизмом и афористичными высказываниями героев, Ильф и Петров могут создать видимость «размытости» авторской позиции. Однако отказываться от игровой сатиры, определяющей специфику их творчества, соавторы не собирались, что в итоге и помешало одним их пьесам увидеть сцену, а другим – удержаться в театральном репертуаре сталинской эпохи. Для Ильфа и Петрова жанр водевиля стал возможностью сохранить свой сатирико-юмористический игровой стиль в новых исторических обстоятельствах.

Как показал проведенный анализ, в 1930-е годы соавторы создают свой вариант неклассического водевиля, осложненного острой социально-нравственной и социально-политической проблематикой и, как это будет показано в следующей главе, многоуровневой языковой и литературной игрой.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ИГРА КАК СТИЛЕОБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР В ДРАМАТУРГИИ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА

Игровая поэтика – основа стиля И. Ильфа и Е. Петрова, свидетельствующая о единстве их художественного мира. Доминирование игровых стратегий в драматургии соавторов, как и в прозаических текстах, проявляется не только на уровне развития действия и системы персонажей, но и стилевой организации произведений. Одной из наиболее ярких черт художественной манеры Ильфа и Петрова является языковая и литературная игра, сближающая их с другими представителями «одесской литературной школы» – И. Бабелем, Ю. Олешей, В. Катаевым и др.[299]. При этом «стилевое лицо» драматургии соавторов определяется спецификой создаваемой ими разновидности водевильного жанра, в структуре которого органически сочетаются юмористические и сатирические приемы организации художественного целого.

Литературно-художественный стиль – понятие многозначное, сложное. Оно включает в себя не только индивидуальные языковые особенности, но и «другие специфические признаки», к которым В. Виноградов относит «семантическую многозначность выражений, смысловую поливалентность текста в динамическом развитии композиции произведения, сложные формы взаимодействия монологической и диалогической речи, конструктивную или композиционную соотнесенность частей, <…> относящихся к разным планам художественной структуры»[300].

---

[299] Об особенностях формирования «одесской школы» и стилевой манере писателей-одесситов см.: Литовская М. «Одесская школа» и ее «стилевое лицо» в литературном процессе 20-х годов // XX век. Литература. Стиль. Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930 гг.) / отв. редактор В.В. Эйдинова. Екатеринбург: Изд-во Урал. Лицея, 1994. С. 182–192.

[300] Виноградов В. Проблема авторства и теория стилей. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. С. 15.

В понимании стиля как «внутренней формы», «регулятора и организатора» художественной субстанции, мы опираемся также на идеи Ю. Минералова. В связи с исследованием литературной игры в драматургии Ильфа и Петрова методологическое значение для нас обретает тезис ученого о том, что «оригинальность в искусстве достигается через строго дозированную и целенаправленную “похожесть”»[301], а «жизненный процесс» индивидуальных стилей может осуществляться через «освоение» чужого текста путем взаимоперехода или творческого подражания[302]. В русле этого подхода игра с чужими текстами предстает как один из основополагающих стилевых приемов. Отметим, что в ряде современных работ интертекстуальность рассматривается именно как стилевая черта исследуемых произведений[303].

3.1. Языковая игра: приемы и функции

3.1.1. Теоретический аспект проблемы

Язык является «базой», «первоэлементом»[304] художественного стиля. Й. Хейзинга в своем труде говорит об игровом начале в языке: «<…> это первейшее и высшее орудие, которое человек формирует, чтобы иметь возможность сообщать, обучать, править. Язык, посредством которого человек различает, определяет и устанавливает, короче говоря, именует, то есть возвышает вещи до сферы духа. Играя, речетворящий дух то и дело перескакивает из области вещественного в область мысли. <…> всякий речевой образ есть ничто иное, как игра слов»[305].

Термин «языковая игра» ввел Л. Витгенштейн, определяющий языковую игру как «целое, состоящее из языка и тех видов

---

[301] Минералов Ю. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). М.: ВЛАДОС, 1999. С. 357.
[302] Там же. С. 28-29.
[303] См., напр.: Смолина А., Лубкина О. Интертекстуальность как стилевая черта церковно-религиозных текстов // Мир науки, культуры, образования. Горно-Алтайск, 2012. № 5(36). С. 268-271.
[304] Виноградов В. Проблема авторства и теория стилей. С. 23.
[305] Хёйзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. С. 23.

деятельности, с которыми он сплетен»[306]. Философ сравнивал данное явление с театральной постановкой, где игровыми ходами могут быть действия, роли, слова и жесты. В современной филологии сосуществуют разные подходы к истолкованию понятия языковая игра, изучению ее функций и выработке критериев классификации. В рамках данной работы мы опираемся преимущественно на труды Е. Земской, А. Щербины, Л. Раскоповой, Т. Гридиной, Б. Нормана, А. Щербаковой, Т. Игнатьевой[307], посвященные рассмотрению особенностей функционирования языковой игры в художественных текстах.

Особое значение для нас имеют исследования, посвященные изучению роли языковой игры в создании комической атмосферы, анализу приемов, рождающих разные типы смехового начала, осмыслению их функций в формировании жанровых разновидностей комических произведений.

А. Щербакова отмечает, что в сатирико-юмористической литературе языковая игра является важной жанровой характеристикой: «Одним из системных качеств текстов комических жанров является эстетическая категория комического, без которой произведение не осознается читателем как комическое. Эта эстетическая категория возникает в результате создания разных ви-

---

[306] Цит. по Витгенштейн Л. Философские исследования // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1985. Вып. 16. Лингвистическая грамматика. С. 79-97.

[307] Земская Е. Речевые приемы комического в советской литературе // Исследования по языку советских писателей. М. : Изд-во АН СССР, 1959. С. 215-278; Раскопова Л. Языковые игры и их интерпретации в художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2003. 158 с.; Гридина Т. Оценочный потенциал языковой игры в художественном тексте (на материале ранних рассказов Т. Толстой) // Филологический класс. 2011. № 25. С. 37-40; Норман Б. Игра на гранях языка. М. : Флинта ; Наука, 2006. 344 с.; Щербакова А. Лексико-фразеологические средства создания языковой игры в художественной прозе авторов «Сатирикона» (На материале произведений А. Аверченко, Н. Тэффи, С. Черного): автореф. дис. … канд. филол. наук. Иваново, 2007. 23 с.; Игнатьева Т. Языковая игра в художественной литературе (на материале русской прозы XX века): автореф. дис. … канд. филол. наук. Вологда, 2012. 23 с.

дов комического – юмора, сатиры, иронии»[308]. Исследователь рассматривает языковую игру как наиболее продуктивный способ реализации речевого комизма, участвующий в жанрообразовании: «Жанровая структура произведения оказывает влияние на отбор языковых средств и приемы создания языковой игры, поэтому для комических жанров <…> характерны как общие особенности языковой игры, так и отличия»[309]. То есть, принципы отбора лексики и фразеологии при создании игрового начала объясняются жанром комического произведения. На примере творчества А. Аверченко, Н. Тэффи и Саши Черного А. Щербакова доказывает, что в их юмористических текстах преимущественно используются «лексика и фразеология с процессуальной семантикой, характеризующие повседневные ситуации, в которые попадают герои»[310] (бытовая, разговорно-просторечная фразеология с ярко выраженной экспрессивностью), в сатирических же преобладают «общественно-политическая лексика и фразеология, которые обыгрываются в контекстном окружении»[311] и имеют оценочную коннотацию. Автор работы обнаруживает полифункциональность языковой игры в художественном тексте (стремление к выразительности, нетривиальности, актуализации читательского восприятия; формирование/образование стиля; выражение концептуального содержания произведения). Т. Игнатьева также подчеркивает, что языковая игра может выполнять как функцию создания стилистического эффекта, который обычно связан с возникновением комических смыслов, так и характерологическую функцию, которая соотносится с образами персонажей и фигурой автора. Как считает исследователь, языковая игра, выполняющая определенные идейно-тематические и

---

[308] Щербакова А. Лексико-фразеологические средства создания языковой игры в художественной прозе авторов «Сатирикона» (На материале произведений А. Аверченко, Н. Тэффи, С. Черного). С. 9.
[309] Там же.
[310] Там же. С. 14.
[311] Там же.

художественно-эстетические установки писателя и помогающая ему выразить субъективное видение эпохи через создание комической атмосферы, «требует рассмотрения в аспекте жанровой специфики, особенностей форм повествования (в нашем случае это применимо к собственно авторскому слову – присутствию в списке действующих лиц, ремарках и т.д. – М.Ш.) и речи персонажей»[312].

Обращаясь к классификации приемов языковой игры, мы ориентируемся на труд «Русская разговорная речь» Е. Земской, М. Китайгородской, Н. Розановой, которые считают, что игровые стратегии на языковом уровне «можно рассматривать как реализацию поэтической функции языка» чаще всего «в виде установки на комический эффект»[313]. По мнению ученых, «<…> языковая игра складывается из двух стихий – **балагурства**, не связанного с передачей содержания <…>, и того, что можно назвать **острословием**, когда необычная форма выражения связана с более глубоким выражением мысли <…> с более образной, экспрессивной передачей содержания» (выделено авторами. – М.Ш.)[314]. **Сравнение** и **каламбур** рассматриваются в качестве частных случаев острословия. С точки зрения данных исследователей, каламбур является переходной формой между балагурством и острословием, поскольку «может быть семантически не нагружен» и отражать «желание пошутить»[315]. А. Щербина разделяет такие приемы, как ироническое сравнение, остро́та и каламбур[316]. Представляется, что такой подход продуктивен по отношению к творчеству Ильфа и Петрова, где названные приемы существуют в разном соотношении, и где особая роль отводится

---

[312] Игнатьева Т. Языковая игра в художественной литературе (на материале русской прозы XX века). С. 3.
[313] Земская Е., Китайгородская М., Розанова Н. Русская разговорная речь. М. : Наука, 1983. С. 172-173.
[314] Там же. С. 175.
[315] Там же.
[316] Щербина А. Искусство смешного и насмешливого слова (в микромире комического у И. Ильфа и Е. Петрова) // Русская литература. 1974. № 1. С. 200-209.

афористическому острословию. Разграничение таких понятий, как острословие и каламбур, позволяет увидеть жанровые особенности пьес соавторов, поскольку каламбур (как и балагурство) характерен для водевильного жанра, тогда как острословие расширяет его границы.

3.1.2. Жанровый потенциал языковой игры в драматургии соавторов

Интерес к языку Ильфа и Петрова неоднократно возникал у исследователей их творчества. Так, Э. Наумов рассматривает каламбур как ведущий прием языковой игры в прозе соавторов[317], относя к нему также пародийные модификации фразеологизмов. А. Щербина, анализируя прозаические тексты Ильфа и Петрова, обращает внимание на «ироническое словоупотребление, когда говорится *нечто противоположное тому, что подразумевается*» (курсив Щербины. – М.Ш.)[318]. Автор статьи выделяет в качестве основных игровых приемов ироническое сравнение, остро́ту и каламбур, которые ориентированы не только на «пустой» смех («беззубое зубоскальство»[319]), но и предполагают возможность сатирического намека. Для Т. Лассова же главной особенностью прозы соавторов является ее афористический характер[320]. Приемы языковой игры, характерные для романной прозы Ильфа и Петрова, занимают большое место и в их драматургических опытах, где выполняют различные функции. На наш взгляд, в пьесах соавторов с водевильным развитием действия языковая игра позволяет реализовать драматургам не только юмористические, но и сатирические интенции.

---

[317] Наумов Э. Модифицированные фразеологизмы как основа каламбура (По произведениям И. Ильфа и Е. Петрова) // Русский язык в национальной школе. 1973. № 2. С. 72-75.

[318] Щербина А. Искусство смешного и насмешливого слова (в микромире комического у И. Ильфа и Е. Петрова). С. 201.

[319] Там же. С. 205.

[320] Лассов Т. Окказиональные фразеологические единицы как элемент комического в произведениях И. Ильфа и Е. Петрова // Русский язык в школе. 2000. № 4. С. 67-70.

Ильф и Петров используют различные приемы языковой игры для достижения чисто смеховой реакции у читателей/зрителей. При этом прослеживается явная избирательность соавторов в их использовании. Так, балагурство – низший уровень языковой игры, рассчитанный исключительно на комический эффект и не имеющий сложной семантической наполненности – является не самым распространенным. Данный прием встречается в «Вице-короле» и «Сильном чувстве»: Берлага пугает молодую докторшу детской считалкой: «Эне, бене, раба, квинтер, финтер, жаба»[321], в которой набор латинских слов бессвязно сочетается с русскоязычными; Старохамский, чтобы соответствовать образу римлянина, пытается говорить на латыни, воспроизводя лишь латинские исключения: «Пуэр, соцер, веспер, генер, либер, мизер, аспер, тенер»[322]; доктор Справченко во время своей «пьяной исповеди» произносит известные «одесские словечки»: «Доктор (*передразнивает*): Что я! Что я! Бросьте вы эти цуцели-муцели…»[323]

На наш взгляд, Ильфа и Петрова в большей степени интересовала игра с подтекстом, поэтому одним из наиболее часто используемых приемов языковой игры в драматургических опытах соавторов является каламбур, выполняющий как увеселительную, так и сатирико-характерологическую функцию[324]. Так, на чисто смеховую реакцию читателя/зрителя рассчитаны построенные на лексических ошибках каламбурные оценки, данные Варварой Младенцевой товарищу Сундукееву в пьесе «Подхалимка»: «неумолимый диалектик» и «проникновенный сердцеед»[325]. В монологах «вице-короля Индии» Берлаги – персонажа следую-

[321] Ильф И., Петров Е. Вице-король. С. 186.
[322] Там же. С. 183.
[323] Ильф И., Петров Е. Сильное чувство. С. 436.
[324] Исследованию разных типов каламбуров и их формально-содержательных функций в литературе и фольклоре посвящен специальный раздел в работе В. Санникова. См.: Санников В. Русский язык в зеркале языковой игры. 2-е изд., испр. и доп. М. : Языки славянской культуры, 2002. С. 490-515.
[325] Ильф И., Петров Е., Вольпин М. Подхалимка. С. 181.

щей пьесы – возникают образы, не связанные с Индией: «Где мои верные наибы, магараджи, мои абреки, мои кунаки, мои слоны!..»[326]. Казалось бы, образы, противоречащие амплуа индийского гостя, должны раскрыть обман, однако они остаются незамеченными. Такая ассоциативная связь между разными «восточными» элементами (индийскими и кавказскими) может рассмешить. А представление героя: «Я вице-король Индии, царь польский, великий князь финляндский, и прочая, и прочая» пародирует перечень титулов российского самодержца. В пафосных речах Старохамского манера античного оратора и афоризмы, приписываемые Цезарю, сопрягаются с советской лексикой, создавая комический эффект: «И ты, Брут, продался ответственным работникам!»[327]

Некоторые диалоги в «Вице-короле» построены в форме словесной дуэли, цель которой – закрепить за собой «последнее слово» в споре. По этому принципу развивается диалог между докторшей и Берлагой:

«Докт.: Но ведь вы поймите, всё это бред, понимаете, бред!

Берлага: Нет, не бред!

Докт.: Нет, бред!

Берлага: Вы с ума сошли. Я вам говорю, не бред!

Докт.: Нет, конечно, бред!

Берлага: Не бред!»[328]

Отметим комизм ситуации: пациент говорит доктору: «Вы с ума сошли». Другой пример – чисто водевильная сцена, в которой старик-санитар совершает обход палаты. Санитар является героем-резонером. Он делится своими переживаниями со зрителями, мечтая о спокойной жизни, рассказывает о тяжелых порядках и буйствах пациентов. На нападки Старохамского, Диванова

---

[326] Ильф И., Петров Е. Вице-король. С. 181.
[327] Там же. С. 184.
[328] Там же. С. 185-186.

и Тихона Марковича отвечает коротко, не развивая дальнейшего диалога:

«Старохамский (*стоит на кровати, задрапировавшись в одеяло*): И ты, Брут, продался большевикам!

Санитар: Ладно, ладно, продался и продался.

Старохамский (*размеренно*): Холуй! Плебей! Илот! Не видишь, с кем разговариваешь? Перед тобой Кай Юлий Цезарь! Шапки долой!

Санитар (*расставляя тарелки*): А я и вовсе без шапки»[329].

В «Богатой невесте» многочисленные каламбуры также построены на игре с разными значениями слов. Гусаков, рисующий перед Полей идиллическую картину их совместной жизни в колхозе, обещает, что будет «пахать, боронить, молотить», на вопрос девушки: «Что же вы будете молотить?» – «*легкомысленно*» отвечает: «Все буду молотить. Хлеб, картошку, борщ, мясо, вареники»[330]. Кооператор путает, а, может, подсознательно делает оговорку – вместо глагола, обозначающего конкретную трудовую деятельность (молотьбу), он говорит об интенсивном приеме пищи. В другом эпизоде Гусаков пытается узнать о приданом Гали у ее матери – кухарки Усти:

«Гусаков: <…> (*Хлопает по мешкам*.) Это все ваше?

Устя: Наше (то есть, все вещи принадлежат семье Гали. – М.Ш.).

Гусаков: Ну, чудно. Наше – так наше» (299) (герой уже считает, что может спокойно претендовать на имущество). Когда Суслик будет нарочно удерживать кооператора под водой, последний обзовет его «гадом»; глуховатая Устя спросит, что же сказал человек в скафандре, и получит неожиданный ответ: «Он говорит, что вокруг него плавает какой-то морской гад» (313).

---

[329] Там же. С. 182.

[330] Ильф И., Петров Е., Катаев В. Богатая невеста. С. 296. Далее текст пьесы цитируется с указанием страниц в скобках.

По аналогии с деревенским понятием «хата-читальня» («изба-читальня») построен каламбур: «амбар-кино» (296). В эпизоде, где Гусаков и Суслик фантазируют, какое может быть приданое у колхозницы, обыгрывается «птичья» фамилия кооператора:

«Суслик: <…> сто тридцать пять пудов зерна, больше тысячи рублей денег, да огородные культуры, да сады, да прибавьте к этому еще собственную корову. Потом еще овцы, свиньи, куры… <…> Масса. Индюков. Гусаков…

Гусаков: Не будем говорить о гусаках» (291).

Авторская характеристика героев в отдельных случаях выражается через фразеологический оборот. Так, шурин Берлаги назван в списке действующих лиц «бедовым человеком»; в «Богатой невесте» жуликоватый администратор Суслик характеризуется как «старый воробей, он же тертый калач» (283), а Гусаков приходит на праздник «расфранченный в пух и прах» (294) (в последнем примере авторы подчеркивают утрированный до карикатуры внешний вид персонажа).

Ильф и Петров в своих пьесах также прибегают к ироническим сравнениям. В начале пьесы «Подхалимка» с простыми чистильщиками обуви сравниваются советские писатели:

«Чистильщик: А правда, что в Москве всех чистильщиков взяли на жалованье? 160 рублей в месяц и гуталин от государства?

Сундукеев: Это писатели 160 рублей в месяц. И то со своими чернилами»[331].

В «Вице-короле» соавторы начинают игру уже в списке действующих лиц. Гражданин Берлага обозначен как вице-король Индии. Очевидно, что это не определение социального статуса, а нечто иное: гражданин Берлага точно не может быть настоящим вице-королем, уже здесь намечается интрига (то есть, языковая игра рождает острые комические положения, организующие дей-

[331] Ильф И., Петров Е., Вольпин М. Подхалимка. С. 172.

ствие), которая усиливается за счет характеристик других персонажей. «И.Н. Старохамский – он же Кай Юлий Цезарь, быв. присяжный поверенный»[332]. Показательно, что социальный статус указан после «диагноза», из-за чего возникает заданная авторами путаница: получается, что Цезарь – присяжный поверенный. Эта игра, рассчитанная на комический эффект, задает восприятие авторских характеристик следующих персонажей: «Гражданин Диванов – женщина-мужчина. Усатый» и «Тихон Маркович – человек-собака»[333]. Наличие психиатра и санитаров в списке действующих лиц подтверждает, что действие будет происходить в сумасшедшем доме, а «вице-король», «Цезарь», «человек-собака» и усатый «женщина-мужчина» – скорее всего, сумасшедшие (намека на симуляцию и обман еще нет, но комический тон уже задан).

Ильф и Петров продолжают словесную игру и в ремарках, имеющих повествовательный характер и (в некоторых случаях) форму развернутых, осложненных предложений. Например, «*быстро становится на четвереньки и, высоко подняв обтянутый, как мандолина, зад, отрывисто лает и разгребает пол задними лапами в больничных туфлях* (курсив И. Ильфа и Е. Петрова. – М.Ш.)»[334]. Ремарки подобного типа не только описывают действия и состояния героев, но и показывают явное присутствие автора-шутника. Компания Старохамского, Диванова и Тихона Марковича иронично именуется «воинством»[335], а убогий танец последнего обретает дополнительные характеристики благодаря словечку «темпераментный»[336].

В «Сильном чувстве» в реплике Риты приводится длинная цепочка сравнений лиц разной национальности, неожиданно завершающаяся выводом о московской прописке:

---

[332] Ильф И., Петров Е. Вице-король. С. 177.
[333] Там же.
[334] Там же. С. 182.
[335] Там же. С. 187.
[336] Там же. С. 189.

«Мама: Да, но Лифшиц почти еврей, Риточка, – караим!

Рита: Надо, мама, смотреть на вещи глубже. Караим – это почти турок, турок – почти перс, перс – почти грек, грек – почти одессит, а одессит – это москвич!»[337].

Авторы не только дают понять, что еврей Лифшиц ревнив как мавр, но и допускают самоиронию: в 1920-е годы покорить столицу пытались многие одесситы (Э. Багрицкий, В. Катаев, Ю. Олеша, И. Ильф, Е. Петров и др.), которые действительно добились успеха, прославились и закрепились в Москве, отсюда: «одессит – это москвич».

В «Богатой невесте» набитая барахлом тачка Гусакова названа «культурным очагом советской торговли»[338]; сыскная собака Зинаиды названа в честь античного героя – Аякс; коровье вымя уподобляется этрусской вазе; сидящая на мешках Галя сравнивается с богиней плодородия, а оплетенный зеленью Суслик с Офелией. Администратор, узнавший о премиях Поли и Гали в виде дойной коровы и патефона с пластинками, путается впопыхах: «Дойный патефон. Корова с пластинками. <…> Гусаков! Назад!»[339]

Однако в наибольшей степени своеобразие стиля соавторов определяется использованием такого приема, как острословие. В «Подхалимке» ответственный работник Сундукеев заявляет: «Обыкновенный взяточник в тысячу раз лучше <…>! Тот хотя бы рискует»[340]; чистильщик, убегавший от обещавшей его изувечить Варвары, дает ей характеристику: «Ой, быстро бегает! Не дама, а мотоциклетка»[341], а Младенцев сетует: «Раскрепостил я ее на свою голову»[342].

---

[337] Ильф И., Петров Е. Сильное чувство. С. 419.
[338] Ильф И., Петров Е., Катаев В. Богатая невеста. С. 284.
[339] Там же. С. 300.
[340] Ильф И., Петров Е., Вольпин М. Подхалимка. С. 181.
[341] Там же. С. 179.
[342] Там же. С. 177.

Во время карточной игры в «Вице-короле» Мармеламедов сторожит дверь, а Старохамский говорит: «Очень просто. Собака всегда на стрёме»[343].

В «Богатой невесте» отдельные ремарки и реплики персонажей имеют афористичный характер: «Легче с первого залпа попасть в движущуюся мишень на дистанции тридцать километров в пасмурную погоду, чем договориться с <…> девушкой»[344]; «Ну, вылитый Пушкин: пишет гусиным пером и голова бронзовая» (292); «Нет, все-таки корова против патефона – это не вещь. Патефон не сдохнет» (301); «<…> сам, слава богу, не Спиноза, но это выше моего понимания» (301); «Много я видел негодяев, сам, слава богу, негодяй, но на такого нарвался в первый раз» (307). Практически все афористичные выражения произносятся Сусликом, являющимся, подобно Остапу Бендеру, «ретранслятором» авторского слова. В других пьесах соавторов афористические реплики оценочного характера будут возникать в речи различных персонажей, однако героя, подобного Бендеру или Суслику, не встречается.

Афористичный характер имеют не только остроты, но и некоторые каламбуры и сравнения (в том числе из уже приведенных). Эта особенность позволяет авторам посредством языковой игры характеризовать не только персонажей, но и эпоху в целом.

А. Романенко отмечает, что в 1930-е годы бюрократизация советской жизни «стала тотальной, стала основой культуры»[345], что отразилось в первую очередь в языке. Опираясь на идеи М. Панова о вторжении в 1930-е «канцелярского произношения

---

[343] Ильф И., Петров Е. Вице-король. С. 185.

[344] Ильф И., Петров Е., Катаев В. Богатая невеста. С. 287. Далее текст пьесы цитируется с указанием страниц в скобках.

[345] Романенко А. «Великий перелом» – символ советского культурного слома // Эпоха «Великого перелома» в истории культуры : сб. науч. статей / под. ред. И.Ю. Иванюшиной, И.А. Тарасовой. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 2015. С. 272.

по бумажке <…> в быт (уже, конечно, без бумажки)»[346], исследователь определяет в качестве языкового стандарта ориентацию словесной культуры на документ. По мнению ученого, наиболее ярко «жизнь <…> по строгому документу-сценарию!»[347] спародирована в романах Ильфа и Петрова, персонажи которых «обращаются со словом как с условным знаком» (порой на бессознательном уровне), «не связывая слово и дело»[348]. На наш взгляд, в пьесах соавторов также пародируется тотальная бюрократизация жизни. Здесь наиболее заметна роль каламбуров, обыгрывающих советские речевые клише. В «Вице-короле» шурин рассказывает Берлаге о человеке, который имел большое кузнечное дело и говорил всем: «Я родился между молотом и наковальней»[349]; Диванов воспринимает тюремный срок в пять лет со строгой изоляцией как минимальное наказание, а потом прибавляет неуместное: «<…> это <…> прожиточный минимум»[350]. А когда Варвара Младенцева в «Подхалимке» говорит Сундукееву, что решила посторожить его полотенце, чиновник отвечает: «Спасибо, но, право, не стоило стоять на страже частной собственности»[351]. Рекламный плакат «Частная торговля Б.И. Слушали-Постаношвили»[352], занимающий важное место на сцене, является пародией на формулировку слушания и постановления о частной торговле (пародийна сама фамилия продавца).

Итак, языковая игра проявляется как в репликах персонажей, так и списках действующих лиц и ремарках. Игра работает не только на чисто смеховое наполнение текста, но и рождает сатирический подтекст в характеристике персонажей (речевых пар-

---

[346] Панов М. О балансе внутренних и внешних зависимостей в развитии языка // Res Philologica. Филологические исследования: Памяти акад. Г.В. Степанова. М. : Наука, 1990. С. 200-207.
[347] Романенко А. «Великий перелом» – символ советского культурного слома. С. 272.
[348] Там же. С. 276.
[349] Ильф И., Петров Е. Вице-король. С. 180.
[350] Там же. С. 183.
[351] Ильф И., Петров Е., Вольпин М. Подхалимка. С. 176.
[352] Там же. С. 172.

тиях героев, говорящих фамилиях и т.д.), а также в оценке советской действительности. Облегченное действие, которое должно развлечь и рассмешить, в пьесах Ильфа и Петрова в отдельных случаях осложняется интеллектуальной словесной игрой, не свойственной водевилю как жанру. Таким образом, языковая игра в драматургических опытах соавторов работает на создание комической атмосферы и рождает сатирический подтекст, расширяя жанровые границы водевиля.

3.2. Литературная игра как доминанта стиля И. Ильфа, Е. Петрова, В. Катаева

Одной из особенностей художественного мироощущения И. Ильфа и Е. Петрова является повышенная литературность, которая заключается в использовании чужих сюжетов, образов, многочисленных цитат, аллюзий, разработок сходных проблем, тем и мотивов в игровой форме. М. Чудакова отмечает: «Стиль, создаваемый Ильфом и Петровым, <…> ориентирован на уже существующее в литературе <…> и осуществляется во многом путем пародирования»[353]. Ю. Щеглов на примере романов «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок» обнаруживает присутствие «цитатной стихии» в творчестве соавторов на разных уровнях текста – фабулы, персонажей, жанра, композиции, фразеологии[354]. По справедливому утверждению исследователя, в произведениях Ильфа и Петрова «<…> цитата или заимствование <…> вовлечены в игровое взаимодействие с использующим текстом»[355]. Ироничный характер игры с претекстами обусловливает интертекстуальную природу творчества соавторов: «<…> поэтика, ироничная по отношению к отстоявшимся культурам <…> почти неизбежно оказывается и поэтикой интертекстуальной <…>»[356].

---

[353] Чудакова М. Поэтика Михаила Зощенко. М. : Наука, 1979. С. 100.
[354] Щеглов Ю. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. С. 52-54.
[355] Там же. С. 65.
[356] Там же. С. 51.

Как показал проведенный нами анализ, «цитатная стихия» проявляется не только в прозе, но и в драматургии соавторов.

И. Ильф и Е. Петров используют приемы литературной игры уже в первых произведениях, написанных для сцены. Так, в либретто «Путешествие в неведомую страну» комически обыгрываются сюжеты пьес Шекспира («Отелло», «Ромео и Джульетта»), Шиллера («Коварство и любовь») и рассказа Ф. Достоевского «Мальчик у Христа на елке». Пародируя известные сюжеты мировой литературы, соавторы показывают, как решаются «вечные» вопросы и проблемы в «неведомой стране» СССР. Так, в истории любви юных соседей по коммуналке, родители которых враждуют между собой, легко угадывается фабула пьесы «Ромео и Джульетта»; или, например, в ситуации, когда сын «бывших» хочет жениться на дочке «бывших» вопреки желанию родителей, заставляющих его жениться на пролетарке, обыгрывается действие драмы «Коварство и любовь»; а в отличие от печального рассказа Достоевского, нищий мальчик, любующийся рождественской елкой с улицы, вовсе не замерзает под окном, а пишет фельетон об «отсталых гражданах, празднующих религиозные праздники»[357].

Переклички с классическими произведениями мировой литературы присутствуют и в «Подхалимке», где соавторы обращаются к текстам Пушкина, Гоголя и Грибоедова. Варвара Младенцева хвастается, подобно гоголевскому Хлестакову: «С Сундукеевым дело на мази. Я уже с ним на дружескую ногу»[358] (ср.: «с Пушкиным на дружеской ноге»). Младенцев, жалуясь на жену, вспоминает слова Мазепы из пушкинской поэмы «Полтава», истолковывая их слишком буквально: «Помните, у Пушкина: “В одну телегу впрячь не можна коня и трепетную лань”. Так и у нас. Я по натуре конь. А жена по характеру какая-то лань трепет-

---

[357] Ильф И., Петров Е. Путешествие в неведомую страну // Советская Украина. Киев, 1957. № 1. С. 189.
[358] Ильф И., Петров Е., Вольпин М. Подхалимка. С. 179.

ная»[359]. На протяжении всего последующего действия пьесы Сундукеев будет иронично называть Варвару Николаевну «ланью». И, наконец, к самому Младенцеву Сундукеев обратится: «А, муж своей жены!»[360]. Соавторы делают отсылку к реплике Чацкого из комедии «Горе от ума». При этом игра с грибоедовской пьесой начинается задолго до этой сцены – в списке действующих лиц. Мелкий служащий, «муж-мальчик, муж-слуга» с былинным богатырским именем «Микула Селянинович» носит фамилию «Младенцев», вызывающую ассоциации с беззащитностью и полной зависимостью от кого-то (в данном случае – от жены). На оксюмороне основано также сочетание грубого и властного имени «Варвара» с той же «детской» фамилией, показывающее двуликость героини. Лишь в финале, оказавшись победителем, Микула Селянинович выходит «из-под каблука» супруги.

Наряду с интертекстуальными связями с классикой первой половины XIX века, в пьесе обнаруживаются интратекстуальные отсылки к творчеству соавторов. Так, словосочетание «гиганты мысли»[361], включенное в диалог Младенцевой и Сундукеева, является напоминанием иронической характеристики, которую Остап Бендер дал Кисе Воробьянинову. Таким образом, Ильф и Петров в рамках литературной игры расширяют реминисцентное поле произведения, сближая «век нынешний» и «век минувший».

Литературная игра характерна и для других авторов – создателей неклассического водевиля 1920-х – 1930-х годов. В пьесе Катаева «Миллион терзаний» она является одним из важных приемов сатирического разоблачения, которую автор начинает с заглавия произведения. Катаев обыгрывает имена писателей и литературных критиков, названия и фрагменты классических произведений. Этот прием используется в первую очередь для разоб-

---

[359] Там же. С. 177.
[360] Там же. С. 182.
[361] Там же. С. 178.

лачения мнимой всеобразованности Экипажева. Анатолий Эсперович в моменты негодования постоянно обращается к портрету Достоевского, называя его «господином Белинским», во время разговора с сыном, размышляющим о конфликте отцов и детей, перебивает его перечислением тургеневских произведений, в одном ряду с которыми вдруг оказывается гоголевская повесть:

«Миша: Ну, что вы расстраиваетесь, папаша? Жизнь меняется. Отцы и дети…

Экипажев: «Дворянское гнездо». «Записки охотника». «Тарас Бульба». Не раздражай меня!»[362]

В гостях у Парасюков, которых Экипажев принимает за дворян Ананасовых, Анатолий Эсперович задает вопрос: «Когда, я вас спрашиваю, когда наконец наш темный, невежественный, хамский народ начнет читать книги?» – и тут же, пытаясь украсить свой риторический вопрос цитатой из классики, произносит, запинаясь, отрывок из поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»: «Эх, эх, придет ли времечко, придет ли… – гм… – желанное, когда мужик не Блюхера и не милорда глупого, Белинского и Гоголя с базара понесет…» (236). У Парасюков, как выясняется, есть и Гоголь (пять томов в переплете), и госиздатовский Белинский. Экипажев гордится своей домашней библиотекой, которая состоит всего лишь из нескольких томов Брокгауза и Ефрона; глядя на портреты Энгельса и Дзержинского, принимает их за Помяловского и Некрасова. Окончательно невежество Экипажева раскрывается в диалоге о поэте-символисте А. Блоке. Анатолий Эсперович полагает, что речь идет о блоке Государственной думы. Парасюк уточняет: «Это поэт Александр Блок. <…> “Двенадцать” написал…» (238). В экипажевском сознании «Двенадцать» – это не поэма, а 12-томное собрание сочинений:

---

[362] Катаев В. Миллион терзаний. С. 231. Далее текст пьесы цитируется с указанием страниц в скобках.

«Да, да. Я знаю: двенадцать томов. Читал, как же, читал. Все двенадцать прочитал. Прелестно» (238).

Финальной репликой этого саморазоблачительного высказывания становится фраза: «О-о! Миллион терзаний! Миллион терзаний, как сказал покойный Репин!» (245). Экипажев не только неправильно называет имя автора, но и искажает фонетически грибоедовское словосочетание «мильон терзаний». Возможно, Катаев рассчитывает на расширение реминисцентного поля произведения за счет «воспоминания» читателя/зрителя о знаменитой статье И. Гончарова «Мильон терзаний» (1872), в которой утверждается «нетленность» жизненного содержания грибоедовского текста.

Цитаты из комедии А. Грибоедова «Горе от ума» Катаев использует в тексте водевиля несколько раз. Например, Экипажев в диалоге с Артамоновой с пафосом произносит отрывки из монологов Чацкого, которые воспринимаются собеседницей слишком буквально:

«Артамонова: <…> голубчик, почему вы не служите?

Экипажев: Служить бы рад – прислуживаться тошно… <…>

Артамонова: Если это намек на мужа моей дочери, моего зятя, инженера Белье… Муж моей дочери, инженер Белье…

Экипажев: Французик из Бордо. О да. Молчалины блаженствуют на свете» (199).

Пытаясь показать свою начитанность, Анатолий Эсперович повторяет известные реплики Чацкого, однако делает это не к месту, вызывая смеховую реакцию. Таким образом, писатель создает образ-пародию на думающего интеллигента. Заглавное словосочетание «Миллион терзаний», которое Катаев воспроизводит в речи героя, вбирает в себя авторскую оценку Экипажева, отношение к нему как к объекту сатиры.

Обыгрывая имена литераторов и цитаты из их произведений, Катаев не всегда преследует цель сатирического осмеяния персонажей. Можно предположить, что экипажевская реплика:

«Я же вам говорил, придет хам. И он пришел…» (231), – является отсылкой пародийного характера к статье Д. Мережковского «Грядущий хам» (1906), а гордая фраза: «Экипажевы никогда не протягивали руку за подаянием» (217), – заставляет вспомнить другого бывшего дворянина – Кису Воробьянинова из романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»: «– Никогда, – принялся вдруг чревовещать Ипполит Матвеевич, – никогда Воробьянинов не протягивал руки»[363]. Появляясь в квартире Парасюков, Ананасов ногой вступает в заливного судака, что напоминает появление действительного статского советника Пралинского на свадьбе Пселдонимова из рассказа Ф.М. Достоевского «Скверный анекдот». В остальных случаях Катаев использует цитаты из классики для характеристики героя.

Наиболее ярко, многопланово и полифункционально литературная игра проявляется в пьесе Ильфа и Петрова «Сильное чувство».

3.3. Интертекстуальные связи водевиля И. Ильфа и Е. Петрова «Сильное чувство» со «Свадьбой» А. Чехова

Немногочисленные исследователи творчества Ильфа и Петрова, обращавшиеся к изучению их драматургического наследия, отмечали черты сходства водевиля «Сильное чувство» с водевилем А. Чехова «Свадьба» (1889), рассматривая данную связь через призму влияния [364]. На наш взгляд, продолжение чеховской традиции в «Сильном чувстве», реализующееся в подчеркнуто игровой форме, свидетельствует о стремлении к диалогу с предшественником через систему «цитат» разной степени точности. Соавторы проецируют водевильные ходы, мотивы, образы персонажей, отдельные их высказывания на текст одного из самых известных и потому узнаваемых водевилей Чехова.

---

[363] Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. С. 337.

[364] См.: Роскин А. Мастера фельетона // Художественная литература. М., 1935. № 8. С. 5-7; Лурье Я. В краю непуганых идиотов; Васильева С. Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века (поэтика сюжета).

Интертекстуальные связи в «Сильном чувстве» с чеховским претекстом реализуются на разных уровнях пьесы, подчеркивая игровой характер текста. Ю. Лотман, исследуя структуру «текст в тексте», выявляет механизмы генерирования смысла при включении «обломка» одного текста в другой. При этом ученый акцентирует внимание на игровом характере данной структуры: «<…> текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный и т.д.»[365].

Маркером присутствия чеховского претекста в пьесе «Сильное чувство» является упоминание имени «Антон Павлович». По мнению Н. Фатеевой, вписывание конструкции «текст в тексте» может осуществляться через точечные отсылки[366]. Анализируя произведения В. Набокова, «мастера интертекстуальной мистификации», она обращает внимание на то, что «точкой такого «вписывания» нередко становятся личные имена главных действующих лиц текста, а также имя собственное самого текста»[367]. В «Путешествии в неведомую страну» таким персонажем-маркером является молодой ученый Тургенев, через присутствие которого обозначается конфликт поколений – «отцов и детей». В тексте «Сильного чувства», введенное имя писателя выступает в роли «пускового механизма», рождающего систему ассоциаций – аллюзий на водевиль «Свадьба». На протяжении всего текста эта связь поддерживается жанровым сходством, типами персонажей, мотивами. И. Ильф и Е. Петров, которых, как и В. Набокова, можно назвать мастерами интертекстуальных мистификаций, вводят имя Чехова в игровой форме – в комической паре со Львом Николаевичем. Состоящие в неразлучном дуэте Антон Павлович и Лев Николаевич – действующие лица пьесы, события

---

[365] Лотман Ю. Текст в тексте (Вставная глава) // Лотман Ю. Семиосфера. СПб. : Искусство – СПБ, 2010. С. 66.
[366] Фатеева Н. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 4-е. М. : URSS, 2012.
[367] Там же. С. 262.

которой разворачиваются в советской России. Их имена включены в список действующих лиц (отметим, что сначала авторы называют Антона Павловича, а Льва Николаевича – после него). О них упоминается уже в самом начале пьесы, они участвуют в развитии действия, и их репликами заканчивается водевиль.

Персонажи, наделенные именами известных писателей, изображены карикатурно, утрированно. Первая характеристика, которая звучит из уст Риты, сестры невесты: «Лев Николаевич и Антон Павлович пьют, как звери»[368]. Именно эта неразлучная пара становится главным зачинщиком драки на свадебном застолье:

«Лев Николаевич: Морду надо бить, вот что! Идем, Антон Павлович.

Антон Павлович (*снимает пиджак*): Не пейте без нас. <…> Пошли, Лев Николаевич. Дадим ему дыни» (427).

В буффонадной манере дается отсылка к их идеям – «нравственные поиски» пародийно представлены в виде тостов:

«Лев Николаевич: <…> За счастье человечества! Верно, Антон Павлович?

Антон Павлович: Верно, Лев Николаевич. <…> За человечество! Черт с ним!» (428); «Антон Павлович (*просыпаясь*): <…> За великое чувство любви! Ура!» (437). «Застольные мудрецы» пришли на мещанскую свадьбу с единой целью – напиться и побуянить, их больше других волнует нехватка алкоголя на столе:

«Лев Николаевич: Советую присматривать за водкой, Антон Павлович. Ее не хватит. Так всегда бывает.

Антон Павлович (*наливает себе и Льву Николаевичу*): В таком случае не будем терять драгоценного времени. (*Громко.*) Здоровье новобрачных! (*Быстро пьет и снова наливает.*) Здоровье присутствующих! // *Пьют, наливают.* // Здоровье хозяйки дома! // *Пьют, наливают.* // За будущее потомство новобрач-

---

[368] Ильф И., Петров Е. Сильное чувство // Ильф И., Петров Е. Собр. соч. В 5 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 3. С. 419. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

ных! // *Пьют, все это проделывают со сказочной быстротой*» (428). Глядя на них, выпивать по несколько рюмок подряд начинают и другие гости: «Доктор (*косясь* <…>): Да, я вижу, тут времени терять нельзя! (*Выпивает подряд четыре рюмки. Пятой чокается с Сегедильей Марковной.*)» (428). Антон Павлович и Лев Николаевич напиваются до потери сознания и лишь в финале, внезапно просыпаясь, кричат: «Горько!»

Само поведение, а также наличие грубых просторечных слов и выражений в репликах персонажей с именами классиков русской литературы рассчитаны на комический эффект. Но эта игра не получает «авторского объяснения». Нигде нет упоминания фамилий «Чехов» и «Толстой», из-за чего возникает игра-путаница: а Чехов ли и Толстой перед нами? У читателя/зрителя есть право увидеть или не увидеть «литературный след».

На наш взгляд, данный прием, наделенный повышенным игровым модусом, относится к таким формам, о которых О. Корниенко пишет, что они формируют «усиленное игровое поле». Пронизывая всю пьесу, чеховское присутствие окрашивает и другие уровни текста: система персонажей и сюжетные мотивы обретают литературный подтекст, требующий от читателя сопоставления водевилей, в ходе которого обнаруживается утрировка и едва ли не доведение до гротеска Ильфом и Петровым заложенных в пьесе Чехова «свадебных» коллизий, мотивов.

По мнению А. Вулиса, стержневым в пьесе соавторов является мотив «водки и всеобщего опьянения»: «Как палочка эстафеты, переходит от одного персонажа к другому фраза “Водки не хватит”, характеризующая всех собравшихся»[369]. Действие водевиля «Сильное чувство» начинается с заявления накрывающей на стол Риты, что алкоголя не достаточно:

«Рита: Водки, безусловно, не хватит. Три бутылки на пятнадцать человек! Это не жизнь, мама!

---

[369] Вулис А. И. Ильф, Е. Петров. Очерк творчества. С. 312.

Мама: Рита, ведь не все же пьют!

Рита: Именно все, мама! Бернардов пьет, Чуланов пьет, Сегедилья Марковна пьет, доктор <…> пьет. Лев Николаевич и Антон Павлович пьют, как звери. Стасик пьет… <…> Как конь!»[370]. Практически все персонажи при первом явлении на сцену будут вступать в действие одной и той же фразой: «Водки не хватит», а финальная реплика, которую произносит мать невесты, звучит как мораль-осуждение: «Вот говорили – водки не хватит, а все перепились»[371].

В чеховском водевиле мотив питья организует комическую атмосферу праздничного действия:

«Лакей: Повар спрашивает, как прикажете подавать мороженое: с ромом, с мадерой или без никого?

Апломбов: С ромом. Да скажи хозяину, что вина мало»[372]; «Жигалов *(Дымбе)*: Повторим, что ли? *(Наливает.)* Пить во всякую минуту можно. Главное действие, Харлампий Спиридоныч, чтоб дело свое не забывать. Пей, да дело разумей... А ежели насчет выпить, то почему не выпить? Выпить можно... За ваше здоровье! // Пьют»[373]; «Настасья Тимофеевна *(мужу)*: Что ж зря-то пить и закусывать? Пора бы уж всем садиться»[374]; «Ять: <…> Извольте, я уйду... <…> Выпью вот еще и... и уйду»[375].

В пьесе Ильфа и Петрова всеобщее опьянение становится тем «сильным чувством», благодаря которому саморазоблачаются врач-шарлатан Справченко: «Темное это дело <…>. Никто не вылечивается. Наоборот, умирают! <…> Шарлатан я. Шар-латан!»[376], приспособленец Бернардов и др. Таким образом, чеховский мотив питья, получивший художественно яркое развитие в

---

[370] Ильф И., Петров Е. Сильное чувство. С. 419.
[371] Там же. С. 437.
[372] Чехов А. Свадьба // Чехов А. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. М. : Наука, 1974-1986. Т. 12. С. 110.
[373] Там же. С. 111.
[374] Там же. С. 112.
[375] Там же. С. 114.
[376] Ильф И., Петров Е. Сильное чувство. С. 436.

«Сильном чувстве», не только задает комический тон всему действию, но и способствует сатирической характеристике персонажей.

Мотив обмана/жульничества, органичный для выбранного авторами водевильного жанра, раскрывается через действия героя-плута: у Ильфа и Петрова – это Чуланов, приводящий «не тех» иностранцев; у Чехова – агент страхового общества Нюнин, пообещавший за двадцать пять рублей найти и привести на застолье настоящего генерала (в итоге деньги он заберет себе, а вместо генерала приведет одинокого старика Ревунова-Караулова). Особая роль отводится персонажам-мистификациям. В чеховском водевиле таковым становится капитан второго ранга в отставке Ревунов-Караулов, которого принимают за генерала. Ильф и Петров увеличивают количество «невольных» мистификаторов: это и китаец из прачечной, которого Чуланов пытается выдать за японца-дипломата, и приехавший искать работу в Советском Союзе американец мистер Пип, и отец жениха Стасика Александр Витольдович Мархоцкий – заключенный/арестант, принятый на свадьбе сына за отдохнувшего в санатории счастливца. Следует отметить, что в качестве «свадебного генерала» в «Сильном чувстве» предполагается не только иностранец, но и известный артист, земляк Ильфа и Петрова, Л. Утесов: «Чуланов: <…> Лучше я вам Утесова приведу. У меня есть друг, который здорово знает Утесова. <…> Представляете себе, что это будет? Утесов на свадьбе!»[377]

В «Сильном чувстве» чеховский мотив «свадебного генерала» обыгрывается иначе, чем в комедии Маяковского «Клоп», где жених Присыпкин требует обязательного присутствия на «красной свадьбе» партийного работника – «уважаемого вождя, товарища Лассальченко»: «Я желаю жениться в организованном порядке и в присутствии почетных гостей и особенно в присутствии

[377] Там же. С. 421.

особы секретаря завкома»[378]. Как видим, образ «свадебного генерала» трансформируется в драматургии 1920-х – 1930-х годов в соответствии с духом изображаемого времени: коммунист или партийный работник, известная в СССР личность, иностранец.

Обман и путаница раскрываются по ходу действия. Рита разоблачает первую мистификацию Чуланова:

«Чуланов *(запинаясь)*: Японец <…> из посольства. По должности приравнен к коммерческому атташе. Очень интеллигентный человек. Окончил три университета. Или четыре. <…> Но у него есть одна маленькая странность <…> – причуда дипломата. <…> Он, понимаете, любит поговорить о крахмальных воротничках, о манжетах, о каких-то сорочках… Ничего не поделаешь, этикет обязывает.

Рита: <…> Чуланов! <…> Это не дипломат. <…> Это не японец. <…> Это китаец <…> из прачечной»[379] (возможно, через образ «китайца из прачечной» Ильф и Петров делают отсылку к булгаковской комедии «Зойкина квартира»). Мистер Пип сам разрушает сложившийся вокруг него миф, будто он богатый интурист: «Я приехал сюда искать работу, джентльмены. <…> Я не имею на жизнь <…>… (*Улыбается.*) Но я вижу, что имею много хороших друзей» (436). Узнав о положении Пипа, все гости начинают игнорировать его, называя «отрицательным типом». Однако самый громкий скандал спровоцировал не иностранец («дитя кризиса» скромно отходит в сторону, и о нем все забывают), а папа жениха – Мархоцкий. Стасик, желая скрыть факт тюремного заключения своего отца, обманывает гостей: «Папа приехал из санатория…» (430). Соавторы в дальнейшем диалоге используют традиционный комедийный прием «непонимания», когда одна говорящая сторона имеет в виду одно, а другая – оши-

---

[378] Маяковский В. Клоп // Маяковский В. Полн. собр. соч. В 13 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955-1961. Т. 11. С. 236.

[379] Ильф И, Петров Е. Сильное чувство. С. 426. Далее текст пьесы цитируется с указанием страниц в скобках.

бочно принимает это за нечто иное. Так тюремные истории Александра Витольдовича, несмотря на оговорки, в которых обыгрываются элементы «тюремной» лексики, принимаются гостями за рассказ о каком-то дивном санатории. Возникающая в процессе речевого общения персонажей путаница становится одной из форм реализации водевильного начала:

«Мархоцкий (*оживляется, бодро подходит к столу*): Какая роскошная передача! <…> У нас, знаете, женский… то есть дамский корпус расположен изолировано от мужского… <…> когда за мной пришли… <…> Иностранцы приезжают – восхищаются. Заходишь в изолятор… <…> И вы знаете, люди выходят оттуда совершенно преобразившиеся. <…> Культработа ведется громаднейшая. А какой там зубоврачебный кабинет! Я вставил себе все зубы. (*Показывает.*) <…> На свободе никогда не успеваешь подумать о зубах, а у нас… <…> все даром. Недавно меня даже брюками стимулировали <…>. Я <…> как поправляющийся заключенный… то есть исправляющийся больной…» (430-431). Отметим комизм положения, гости не только принимают тюрьму за санаторий, но и просят Мархоцкого посодействовать им в приобретении туда путевки: «Я вас прошу, устройте и меня, пожалуйста! <…> (*хором*). И меня! И меня!» (431). В состоянии алкогольного опьянения Александр Витольдович произносит тост, в котором раскрывает обман: «В конце концов, Стасик, это хорошо, что ты женился. Через месяц я выйду из тюрьмы… <…> Будем жить все вместе… Я буду нянчить внучат…» (437).

Невесту Нату, равно как и других гостей, возмутил не столько факт тюремного заключения Мархоцкого, сколько предстоящий в будущем дележ жилплощади: «Какая тюрьма? Кого нянчить? Он будет жить вместе с нами? В одной комнате?» (437). В итоге жених позорно выгоняет собственного отца, предпочитающего общество сокамерников сборищу «тунеядцев и бездель-

ников “маленького мирка”»[380]: «Скорей, Скорей! Вон из этого ада! Назад, в тюрьму!»[381] На наш взгляд, финальная фраза Мархоцкого восходит к двум претекстам – чеховскому водевилю – сцене ухода со свадьбы Ревунова: «Где дверь? В какую сторону идти? Человек, выведи меня! Человек! <…> Какая низость! Какая гадость! *(Уходит.)*»[382] и к бегству грибоедовского Чацкого: «Вон из Москвы! сюда я больше не ездок. // Бегу, не оглянусь <…>! – // Карету мне, карету!»[383] Комизм рождается в результате смыслового и стилевого диссонанса, возникающего от столкновения высокого и низкого вариантов прочтения реплики героя.

Ната, в свою очередь, отказывается быть женой «негодяя» Стасика, у которого, как выяснилось, нет отдельной комнаты. В трансформированном виде соавторами реализуется мотив брака по расчету из «Свадьбы» Чехова: «Нынче каждый норовит вступить в брак из-за интереса, из-за денег»[384]. Чеховский жених Апломбов и невеста из пьесы Ильфа и Петрова «меняются» местами. Апломбов женится ради богатого приданого: «<…> кроме предметов домашней необходимости (тысячи рублей и всей мебели. – М.Ш.), вы обещали также дать мне за вашей дочерью два выигрышных билета. Где они?»[385] Ната выходит замуж, чтобы решить «квартирный вопрос», тогда как Стасика интересует только решение «полового вопроса»[386]. Литературным прототипом Стасика Мархоцкого является созданный А. Чеховым тип «нудного жениха» – Апломбова.

«Апломбов: Я не Спиноза какой-нибудь, чтоб выделывать ногами кренделя. Я человек положительный и с характером и не вижу никакого развлечения в пустых удовольствиях. <…> Я ва-

---

[380] Вулис А. И. Ильф, Е. Петров. Очерк творчества. С. 313.
[381] Ильф И., Петров Е. Сильное чувство. С. 437.
[382] Чехов А. Свадьба. С. 122.
[383] Грибоедов А. Горе от ума // Грибоедов А. Полн. собр. соч. В 3 т. СПб. : Нотабене, 1995. Т. 1. С. 122.
[384] Чехов А. Свадьба. С. 114.
[385] Там же. С. 109.
[386] Ильф И., Петров Е. Сильное чувство. С. 424.

шу дочь осчастливил, и если вы мне не отдадите сегодня билетов, то я вашу дочь с кашей съем. Я человек благородный! <…>

Настасья Тимофеевна: <…> Нудный ты, ух нудный!»[387]

В речевом поведении героя «Сильного чувства» в игровой форме получает развитие мотив, заложенный в пьесе Чехова. Стасик, который «<…> с упорством кретина подозревает всех в неуважении к его интеллекту»[388], получает подобную характеристику от Риты: «Ф-фу, зачем же вы женились с таким нудным характером?»[389] Он воспринимает «в штыки» поздравления новой родственницы:

«Рита (*Стасику*): <…> Я так рада, что все в конце концов обошлось благополучно, вы себе представить не можете!..

Стасик (*обиженно*): Почему ж я не могу себе представить? Что, у меня нет воображения? Или, может быть, я идиот?

Рита: Да нет, вы меня не поняли.

Стасик: Почему ж я не понял? Значит, я дурак, по-вашему?»[390] Обижается на риторические замечания отца и Сегедильи Марковны:

«Мархоцкий: <…> Какой там конвойный! Ты даже не представляешь себе, что такое современная пенитенциарная система.

Стасик (*нудно*): Почему ж я не представляю? Что я, осел или кретин какой-нибудь? <…>

Сегедилья Марковна (*Стасику*): Вы и понятия не имеете, как далеко шагнула сейчас санаторная система.

Стасик (*обижается*): Почему ж я не имею понятия? Все имеют, а я один не имею. Ну, что это такое!»[391] Даже на воспоминание невесты о ее первом муже и на обвинения в свой адрес он реагирует так же:

---

[387] Там же. С. 109-110.
[388] Вулис А. И. Ильф, Е. Петров. Очерк творчества. С. 312.
[389] Ильф И., Петров Е. Сильное чувство. С. 424.
[390] Там же. С. 423-424.
[391] Там же. С. 430-432.

«Ната *(Стасику)*: «Ты не представляешь, до какой степени он (Лифшиц. – М.Ш.) меня любит.

Стасик: Почему же я не представляю? Что я, дегенерат?»[392];

«Ната: Ты даже не представляешь себе, какой ты негодяй!..

Стасик: Почему я не представляю? Что, у меня нет воображения?»[393] Таким образом, Ильф и Петров утрируют «нудность» своего персонажа, достигая яркого игрового эффекта.

Оба свадебных застолья заканчиваются скандалом, однако если в «Свадьбе» Чехова он не приводит к изменениям в отношениях между женихом Апломбовым и невестой Дашенькой, то в «Сильном чувстве» бытовое недоразумение способствует неожиданной развязке сюжета, когда Лифшиц – бывший муж героини – занимает вакантное место жениха.

Итак, обращение И. Ильфа и Е. Петрова к творчеству Чехова в «Сильном чувстве» осуществляется в форме диалога, ведущегося по законам литературной игры. Соавторы обыгрывают чеховский текст на уровне системы персонажей, жанра, развития действия и сюжетных мотивов. Возникающее благодаря литературному подтексту сопоставление дореволюционной и советской эпох на содержательном уровне вводит в «Сильное чувство» проблему неизменности сущности людей (но не в прямой, назидательной форме, а в комедийно-игровой); а на уровне художественной структуры – увлекательную интригу, которая не разрешается в пределах пьесы за счет рождаемой в ходе игры двойственности – об отношении соавторов к классикам.

Как видим, И. Ильф и Е. Петров увлечены языковой и литературной игрой, которая позволяет им достичь комического эффекта, рождает иронический подтекст. Языковая игра и игра с чужими текстами определяют индивидуальный стиль соавторов не только в прозе, но и драматургии.

---

[392] Там же. С. 425.
[393] Там же. С. 437.

Анализ языковой игры позволяет увидеть синтетический характер пьес Ильфа и Петрова – органическое соединение в речевых партиях персонажей приемов, характерных как для юмористического, так и сатирического способов осмысления реальности. Языковая игра, равно как и литературная игра, в текстах соавторов более сложная и полифункциональная, нежели у В. Катаева – другого представителя «одесской литературной школы», носителя ее «стилевой маски». Если у последнего игровое использование отсылок к классическим или современным произведениям словесного искусства служит *способом* достижения смехового эффекта или *средством* сатирического разоблачения отрицательных явлений и персонажей, то для Ильфа и Петрова литературная игра является не только художественным *средством,* но и *формой самовыражения*, предполагающей иронический характер диалога с читателем/зрителем, который может как принять игру, так и не заметить ее, что позволяет говорить о специфике ильфо-петровского стиля.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ЖАНРОВАЯ ДИНАМИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОАВТОРОВ О ЗАГРАНИЦЕ: ОТ ВОДЕВИЛЯ К САТИРИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ

Пятилетие после смерти И. Ильфа – особый период в жизни Е. Петрова. Потеряв соавтора и друга, писатель переживает творческий кризис. В 1937–1942 годах он занимается журналистикой, редакторской деятельностью. Большая часть текстов, написанных им в эти годы, представляет собой публицистику (очерки, статьи) и воспоминания. Он обращается к сценарной драматургии, однако его сольные киносценарии, равно как и написанные им в соавторстве с Г. Мунблитом, по небезосновательному утверждению Я. Лурье, вторичны по отношению к произведениям Ильфа и Петрова 1930-х годов: представляются «довольно бледным отражением фельетонов»[394].

Попыткой преодолеть творческий кризис стала пьеса «Остров мира» (1939–1940), в которой Петров впервые целенаправленно обращается к сатире с тех пор, как потерял соавтора. «Остров мира» по праву можно считать лучшим из завершенных художественных текстов писателя 1937–1942 годов. Жанр данного произведения определяется исследователями как сатирическая комедия-памфлет, направленная на обличение капитализма, несущего в себе зерно войны, где основными приемами изображения персонажей и развития действия являются сатирическая типизация и гротеск[395].

---

[394] Лурье Я. В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове. С. 195.

[395] См. об этом: Галанов Б. Илья Ильф и Евгений Петров. Жизнь. Творчество; Лурье Я. В краю непуганых идиотов; Яновская Л. Почему вы пишете смешно? Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе.

«Остров мира» заметно отличается от тех пьес, которые писали в соавторстве Ильф и Петров в 1930-е годы: в ней доминирует памфлетное начало – «открытая установка на фельетонную злободневность и острая публицистическая направленность»[396]. Несмотря на публицистическую заостренность и памфлетность[397], пьеса зрелищна, «сценична, в ней есть несколько ролей, интересных для актеров»[398], что, на наш взгляд, в немалой степени обусловлено наличием элементов водевильной поэтики, не становившейся объектом изучения наших предшественников.

Тематически пьеса «Остров мира», посвященная изображению буржуазного общества, связана с созданным соавторами в 1933 году «Сценарием звукового кинофильма». На наш взгляд, прежде чем приступить к анализу сатирической комедии Е. Петрова, важно рассмотреть предшествующий ему парижский киносценарий, в котором осмысление капиталистической действительности дается в водевильно-игровой форме.

4.1. «Сценарий звукового кинофильма»: водевильная природа текста

Практически во всех пьесах и киносценариях И. Ильфа и Е. Петрова события разворачиваются в рамках советской действительности. Исключением стал написанный для французской кинофирмы «Софар» «Сценарий звукового кинофильма» (1933), где соавторы выбирают местом действия заграницу. В повседневной жизни провинциального французского городка Ильф и

---

[396] Галанов Б. Илья Ильф и Евгений Петров. Жизнь. Творчество. С. 277.

[397] Данные качества пьесы были по достоинству оценены советской театральной общественностью с наступлением «холодной войны». Написанная Петровым еще до начала Великой Отечественной войны сатирическая комедия «Остров мира» не ставилась и не публиковалась до 1947 года (первая публикация – в шестом номере журнала «Новый мир» за этот год). Премьерный спектакль состоялся в 1947 году в Ленинградском театре комедии под руководством Н. Акимова (премьера имела оглушительный успех, комедия оставалась в репертуаре театра еще долгое время). Известны также постановки «Острова мира» в театре-студии Киноактера (1949) и Московском театре Сатиры (1951), кроме того был записан радиоспектакль (1948). А в 1950 году на экраны выходит мультипликационный фильм «Мистер Уолк», созданный по мотивам пьесы.

[398] Лурье Я. В краю непуганых идиотов. С. 196.

Петров обнаруживают противоречия, свойственные буржуазному обществу. Но раскрываются они в сценарии с мягким юмором по законам водевильного жанра.

В основе центрального конфликта произведения – противостояние двух соседей-конкурентов Брандена и Лево, соперничающих между собой во всех сферах жизни. Авторы, используя прием комического параллелизма, показывают их как «зеркальных двойников», которые одеваются в костюмы одинакового фасона с той лишь разницей, что у Брандена клетчатые брюки, а у Лево – в полоску. У первого есть дочь, старый слуга и домашний питомец – кошка, у второго же – сын, мальчик-гарсон и собака. Оба являются владельцами отелей-кафе, баллотируются на пост мэра в провинциальном французском городке Бург-сюр-Орм, собираются одновременно пускать карету скорой помощи: у Лево – это «небольшой полугрузовичок <…> для перевозки хозяйственных грузов, наспех и грубо переделанный в карету скорой помощи»[399], у Брандена – «тележка с красным крестом» (447). Названия их партий звучат как «перевертыши»: «партия республиканских радикалов» (Лево) и «партия радикальных республиканцев» (Бранден). Кандидаты одинаково реагируют на присутствие друг друга: «разевают рты, ловят воздух, хватаются за сердце, надуваются все больше и больше. <…> дуэль кончается тем, что оба противника валятся в обморок» (445) – и тайком пытаются подорвать авторитет соперника при помощи доносов и клеветы. Так, Бранден распространяет слух о том, что «Лево <…> подавал вчера тухлого гуся» (449), а Лево пишет префекту: «Виктор Бранден торгует после 12 ночи, при закрытых шторах, что строжайше воспрещено обязательным постановлением, и подает плохой пример подрастающему поколению» (452). Когда появляется первый пациент для кареты скорой помощи: старушка «упала на

---

[399] Ильф И., Петров Е. Сценарий звукового кинофильма // Ильф И., Петров Е. Собр. соч. В 5 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 3. С. 446. Далее текст киносценария цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

рыночной площади и подвернула себе ногу» (450), кандидаты в мэры устраивают гонки, направляясь к месту происшествия, где по прибытии вступают в перепалку:

«Над телом старухи они сталкиваются и начинают отпихиваться руками.

Лево: Это моя старуха. <…>

Бранден: Твоя?

Лево: А чья же?

Бранден: Общественная.

Лево: Как общественная? <…>

Старуха: Ох, умираю!

Лево: Видите, старушка умирает, а вы… Пустите сию минуту.

Бранден: Нет, вы пустите! <…>

Старушка со страхом подымается и, ковыляя, уходит» (451-452).

Соперничество Брандена и Лево отражается также в поступках представителей их семей, слуг и даже домашних животных. Так, при любом удобном случае собака Лево гоняет кошку Брандена, а старик Мак-Магон (слуга Брандена) – мальчика Тити (гарсона Лево). Противостояние жен наиболее отчетливо проявляется через соперничество на любовном фронте (обе дамы встречаются втайне с одним и тем же человеком – «немолодым сердцеедом» Писанли, агентом по страхованию):

«Матроны усердно работают над брюками великих людей. Они с напускным равнодушием поглядывают друг на друга, но чувствуется, что под их корсетами клокочет ярость.

Через площадь <…> торопливо проходит <…> г. Писанли. <…>

Он раскланивается с обеими дамами грациознейшим образом.

Дамы провожают его страстными взглядами.

Когда г. Писанли исчезает, взоры их встречаются.

Сладчайшие улыбки сменяются грозными. Женщины готовы схватиться <…>.

Кидая воинственные взгляды друг на друга, они колотят брюки все сильнее и сильнее, вкладывая в удары ненависть, предназначающуюся сопернице» (443-444).

То есть, наибольшей точкой кипения в отношениях мадам Бранден и мадам Лево становится ревность к любовнику. Так, в сценарии возникают многочисленные любовные треугольники, участниками которых становятся супруги Бранден, супруги Лево, агент Писанли, а также проститутка Лилиан. И Бранден, и Лево обещают в случае избрания на пост мэра искоренить проституцию, однако сами являются постоянными клиентами одной из известнейших в городе проституток. Кроме того, следует отметить, что Лилиан и неверным женам центральных персонажей соавторы дают похожие характеристики: это толстые развратницы, для которых есть лишь одна ценность – деньги.

Особую роль в развитии действия играет водевильная путаница, в основе которой лежит случай. Так, во время визита кандидатов в мэры к проститутке (Лево и Бранден одновременно находятся у Лилиан, но в разных комнатах) проходящий мимо вор крадет у обоих брюки. Во время обыска он случайно меняет местами написанные конкурентами доносы друг на друга, которые будут обнаружены в финале самими объектами клеветы: Бранден найдет в кармане донос на себя, и аналогично Лево.

Усугубляет путаницу *внезапно* приехавший в город миллионер, не желающий раскрывать свою личность (водевильная интрига-тайна), которого все считают гражданином Бург-сюр-Орма. На самом деле это мелкий служащий из Парижа, *случайно* выигравший пять миллионов франков. Собственно, действие в сценарии начинается с момента выигрыша. Предваряя вторжение счастливого случая в жизнь персонажа, авторы обыгрывают процесс «ожидания неприятностей», подкрепленных чередой дурных примет и суеверий: «13 число. <…> Пятница. <…> он подымает-

ся с постели и уже с ужасом замечает, что встал с левой ноги. <…> кошка перебегает дорогу <…>, похороны преграждают путь <…>, гадает на пальцах. Снова неудача – пальцы не сходятся» (438). Таким образом, Ильф и Петров используют прием «обмана ожиданий», когда вместо несчастий мелкий служащий становится обладателем выигрышного билета. Чтобы не привлекать к себе внимания, он говорит, что живет не в Париже, а в Бург-сюр-Орме. Выбор мнимого гражданства также обуславливает случай: «Счастливец <…> водит пальцем по карте Франции <…>. Палец останавливается на первой попавшейся точке» (441). Однако полностью скрыть свое инкогнито ему не удастся, поскольку вездесущие журналисты распространят новость о крупном выигрыше по всей Франции. Отметим, что образ журналистов, от которых невозможно скрыться, получит дальнейшее развитие в сольной пьесе Е. Петрова «Остров мира».

Что же заставляет население маленького провинциального городка заполнить улицы в поисках приехавшего миллионера? Горожане стремятся угодить обладателю большого капитала, чтобы тот либо просто поделился своим «счастьем», либо взял их к себе на работу, поскольку их заработок оставляет желать лучшего. На фоне всеобщего преклонения перед человеком, добившимся своего богатства не трудовой деятельностью, а благодаря случаю, наиболее остро проявляется мотив кризиса, который изначально авторы вводят в шутливо-игровой форме. Впервые о кризисе и безработице мы узнаем из диалога проститутки Лилиан с агентом Писанли, который не может с ней расплатиться за оказанные услуги:

«Писанли: Дела не идут, дитя мое.

Лилиан: Да, дела не идут.

Писанли: Кризис.

Лилиан: Да, кризис

Писанли: Когда дела шли… <…> я страховал в день не меньше трех человек от смерти. Это была жизнь.

Лилиан: У меня тоже было не меньше трех в день. Иногда даже больше.

Писанли: А теперь нет клиентов.

Лилиан: Да, клиентов мало.

Писанли: Так как же будет, дитя мое? Может быть, можно в кредит? <…> Когда дела пойдут, я заплачу. <…> (*Мнется.*) Слушай, девочка, тебе не нужен тихий, спокойный, непьющий, средних лет, глубоко интеллигентный кот?

Лилиан: Проваливай!» (453-454).

В рамках одного диалога о насущных проблемах, на кризис жалуются люди разного социального статуса, из-за чего возникает ощущение, будто профессия страхового агента и деятельность проститутки имеют равное значение для общества французского города. Однако если у Писанли совсем нет клиентов, то Лилиан без них не осталась.

С приездом миллионера практически у всех персонажей появляется мысль: «кризис кончается» (460). В поисках миллионера участвуют страховой агент, портной, представители прочих профессий, а также асоциальные элементы: попрошайка, который «узнав чудесную новость, бросает костыли и бежит за толпой, бодро ступая на обе ноги» (461), шулер, проститутка. Примечательно, что в финале миллионер возьмет с собой в дорогу именно притворившегося аристократом шулера:

«Шулер: Разрешите представиться. Граф Пикардийский, последний отпрыск благородного рода.

Миллионер: Ах, как я рад, граф! (*Жмет ему руку.*) Я так давно хотел познакомиться с настоящим аристократом и именно графом. Едем со мной! <…> По дороге поиграем в картишки. А? Едем! Я угощаю.

Шулер ловко и бесшумно, как хищник, прыгает в машину» (474).

Однако личность настоящего миллионера не сразу будет раскрыта – счастливчик сам объявит о своем богатстве, проезжая

через площадь на шикарной машине под музыку джазового оркестра: «Человек, пожелавший остаться неизвестным, это я!» (473). «По наитию» Писанли, изначально за скрывающегося миллионера принимают Лево и Брандена, поочередно возвращающихся от проститутки. Авторы вводят ряд комических диалогов, участники которых говорят каждый о своем, не понимая собеседника. Так, кандидаты думают, что их обличают в моральном разложении:

«Мадам Лево: Почему ты мне этого сразу не сказал? Разве я тебе помешала бы? <…> Я бы тебе даже помогла.

Лево (*в крайнем удивлении*): Ты бы мне помогла?

Писанли (*хлопая Лево по плечу*): А все-таки сознайтесь, плутишка, приятно было, а?

Лево балдеет от стыда. <…>

Мадам Лево: Куда ты их девал?

Лево смущенно смотрит на свои брюки. <…>

Лево: Милочка, <…> даю тебе честное слово, что их у меня украли.

Мадам Лево: Украли пять миллионов франков?

Лево: Какие пять миллионов? Каких франков?

Мадам Лево: Которые ты выиграл, жалкий эгоист» (467).

Оба виновника пытаются разрушить возникший вокруг них слух:

«Бранден: Откуда вы взяли! Ничего я не выиграл! <…> Бросьте эти дурацкие штуки. Нет у меня ни копейки!» (469); «Лево (*шепотом жене*): <…> Клянусь тебе, что я ничего не выиграл» (470), но им не верят, более того Лево начинает думать, что разбогател Бранден, который думает то же о своем конкуренте, вследствие чего оба объявляют перемирие. Мотив «мнимой дружбы» соавторы доводят до гротеска: бывшие соперники женят своих детей, начинают выдвигать в мэры не собственную кандидатуру, а друг друга (в итоге избираются оба), не дерутся старик Мак-Магон и мальчик Тити, и даже «Кошка г. Брандена и

собака г. Лево кротко лакают из одной мисочки» (471). Таким образом, мнимые миллионеры невольно стали участниками обмана-путаницы, инициатором которой выступил Писанли. Интрига, как мы уже говорили ранее, будет раскрыта заявлением истинного счастливца, решившего сбросить маску инкогнито и искупаться во внезапно свалившейся на него славе. А Бранден и Лево будут посрамлены перед женами и в глазах общества, поскольку одна за другой раскроются их тайны: взаимные доносы и визиты к Лилиан.

Итак, можно сделать вывод о том, что в «Сценарии звукового кинофильма» доминирует водевильный конструктивный принцип, сатирическое разоблачение недостатков капиталистического общества играет подчиненную роль в общей структуре произведения, а образы персонажей – представителей этого мира – смягчены добрым юмором.

4.2. Функции водевильной поэтики в сатирической комедии Е. Петрова «Остров мира»

Иная авторская позиция реализована в комедии Е. Петрова «Остров мира», направленной на сатирическое изображение пороков капиталистического общества (то есть, писатель более открыто, прямо обличает буржуазный мир), что обусловлено теми политическими событиями, которые произошли на мировой арене в 1939–1940 годы. Если жанровой доминантой «Сценария звукового кинофильма» является водевиль, то в сольной пьесе Петрова элементы водевильной поэтики играют подчиненную роль в структуре сатирической комедии, выполняя при этом важные сюжетообразующие функции.

«Остров мира» начинается с водевильного по своей природе действия «<…> в реалистическом тоне, усмешливом и поначалу безобидном»[400]. В начале первого акта подробно описываются бытовые детали камерного домашнего пространства: «Старый

[400] Яновская Л. Почему вы пишете смешно? Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе. С. 205.

комфортабельный дом семейства м-ра Джекобса-младшего близ Лондона. Обширный холл. Камин. Лестница. Столик, кресла, диваны. Сквозь большие стеклянные двери, ведущие в сад, виден зимний пейзаж»[401]; происходит знакомство с персонажами – водевильными типами: сплетничающие о хозяине слуги, «решительная и властная» (528) супруга главного героя, дочь брачного возраста и ее поклонники, семейный доктор, и только потом уже – сам хозяин дома. В экспозиции произведения возникают интригующие реплики, воссоздающие ситуацию мнимого, как потом окажется, сумасшествия центрального персонажа:

«Майкрофт: <…> С тех пор как с мистером Джекобсом случилось *это*, миссис Джекобс велела подавать ему вместо газет только юмористические журналы.

Экономка: Все равно. С тех пор как с мистером Джекобсом случилось *это*, он и в юмористических журналах находит то, что ему нужно. <…> С тех пор как с мистером Джекобсом случилось *это*, все в доме с ума посходили (курсив Е. Петрова. – М.Ш.)» (526); «М-сс Джекобс: Уверяю вас – он (Джекобс. – М.Ш.) сошел с ума!..» (545).

Военно-политические события, репрезентирующие капиталистическую реальность и мир большой политики, вторгаются не сразу и служат в первом акте фоном (о них читатель/зритель узнает преимущественно из сообщений радиодиктора). Тем самым, художественное пространство расширяется до размеров страны, но не на уровне действия, а благодаря внесюжетным элементам.

Во втором акте «реальное» пространство сужается – действие переносится из Англии на затерянный в Тихом океане остров, где мистер Джекобс ищет спасения для своей семьи от военной угрозы. При этом художественное пространство, как это ни

---

[401] Петров Е. Остров мира // Ильф И., Петров Е. Собр. соч. В 5 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 5. С. 526. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

парадоксально, расширяется, насыщается острыми социально-политическими конфликтами, утрачивая камерность водевильного действия. По ходу лавинообразно нарастающих событий, вторгающихся в островную «идиллию», водевильные перипетии не исчезают, но уступают авансцену сатирически заостренному изображению противоречий капиталистического мира, которые принесли с собой в этот «дивный мир» персонажи.

Автор создает пародию на «островную утопию». Идея Джекобса «порвать все свои старые связи <…> и покинуть это общество» (545) оказывается невыполнимой. Перебравшись на остров, персонажи не стремятся адаптироваться к его условиям, они начинают перестраивать окружающий мир по своему образцу. Во-первых, герои не желают отказываться от достижений европейской цивилизации. Например, Джекобс строит копию своего особняка, передвигается по острову на автомобиле и т.д. Сын Джекобса Артур постоянно испытывает «сумасшедшую» скуку, пытаясь избавиться от нее с помощью алкоголя. Во-вторых, они не могут жить вне той социальной структуры, того ритма жизни, к которому привыкли. Показательным в этом плане является монолог жены Джекобса, для которой «живая жизнь со всеми ее странностями и неожиданностями» невозможна без скандалов, противоречий и катастроф: «Я хочу шума, беспокойства, происшествий. Я хочу, чтобы была биржа, чтоб подымались и падали бумаги… <…> хочу, чтобы были скачки, бракоразводные процессы, <…> железнодорожные катастрофы, парламентские дебаты, уличные беспорядки… <…> …и если правда, что этот остров <…> представляет собой рай, то я хочу жить в аду» (562-563).

На наш взгляд, пьеса содержит не только глубокое понимание пороков буржуазного общества, но и природы человека как такового. Безусловно, объектом сатирического разоблачения, в первую очередь, являются «родимые пятна» буржуазного мира, которыми наделены персонажи, но одновременно и утопические иллюзии, не учитывающие человеческой природы. Показательно,

что, с одной стороны, созданию «рая» в отдельно взятом изолированном пространстве противится человеческая индивидуальность, а с другой – препятствием становится отсутствие абсолютной изолированности в современном мире: о событиях на острове тут же становится известно журналистам, начинаются интервью и радиопередачи, транслируемые по всему земному шару. Так, третий и четвертый акты начинаются с сообщений диктора, где главной новостью становится обстановка на острове: «Положение на Острове Мира напрягается все больше и больше» (574); «Как сообщает агентство Рейтер, в кругах, близких к министерству иностранных дел, считают, что Остров Мира представляет собой бочку с порохом. Достаточно поднести к ней фитиль – и мир на Тихом океане взлетит на воздух» (590). Таким образом, выявляется невозможность «утопии бегства» или «островной утопии».

Характер действия и формы сопряжения водевильного и сатирического начал кардинально меняются после введения автором в пьесу нового обстоятельства – обнаружения нефти (финал второго акта) – сатирическое разоблачение выходит на первый план. По справедливому замечанию Л. Яновской, дальнейшее развитие островного сюжета преимущественно основано на гротеске: «<…> реальная жизнь оказывается невероятно фантастичной. <…> нарастая по ходу действия пьесы, разворачивается гротеск. “Респектабельный дом” и почтенное семейство мистера Джекобса превращаются в предприятие, даже в ряд предприятий. Сам мистер Джекобс возглавляет компанию “Английская нефть”. Его супруга, американка по происхождению, возглавляет акционерное общество “Американская нефть”. <…> Объединились для эксплуатации нефти даже доктор и священник (“Христианская нефть”)»[402]. Буквально из пустоты на островке, где раньше ничего не напоминало о цивилизации, появляются нефтяные вышки,

[402] Яновская Л. Почему вы пишете смешно? Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе. С. 207.

проводится телефонная связь, начинаются многочисленные звонки и торги на бирже, даже строится тюрьма. При этом гротескные ситуации вводятся в пьесу не только посредством фантастического сюжета.

Согласно утверждению Ю. Манна, гротеск не всегда имеет фантастическую основу: он может создаваться «без помощи фантастики, путем смелого сближения разных планов»[403], когда «рождается сочетание нереальной <…> фабулы с вполне реальными, не выдуманными и – что крайне важно – очень конкретными бытовыми деталями»[404]. В этом заключается «искусство реалистического гротеска»[405], которым мастерски пользуется Е. Петров в своем произведении. Например, дворецкий Майкрофт даже на острове продолжает каждое утро разводить огонь в камине, несмотря на постоянную тропическую жару. Мистер Джекобс поручает ведущему богемный образ жизни Артуру начать просветительскую деятельность среди аборигенов: «Помни, что на нашу семью возложено просвещение этого маленького благородного народа» (559). Артур «обучает» туземцев английскому языку, спаивая их вермутом, и показывает им американские криминальные фильмы (то есть, он не просвещает, а развращает, деградируя при этом сам). Другой пример – эпизод, когда после военной тревоги и сообщения об эвакуации голос из радио объявляет: «Теперь послушайте ревю: “Любовь в противогазе”» (531), и начинается веселая музыка, совершенно не подходящая к данной ситуации. Совершивший «политический переворот» японец Баба (он свергнул местного вождя) организует совместно с туземцами банкирский дом «Баба и сыновья» и строит тюрьму, заставляя местных жителей ограждать захваченные территории колючей проволокой.

---

[403] Манн Ю. О гротеске в литературе. С. 22.
[404] Там же. С. 47.
[405] Там же. С. 35.

Автор использует «алогизм речи» персонажей: их «рассуждения нелепы, алогичны, смехотворны с точки зрения объективной логики»[406] за счет «развития и аргументации парадоксальной точки зрения»[407]. Когда Джекобс говорит о том, кого и что нужно взять с собой на пароход (пародия на ковчег), он называет доктора, священника и слуг в одном ряду со скотом и домашней утварью: «Мы возьмем коров, лошадей, свиней, автомобили, небольшую электростанцию, книги, передаточную и радиоприемную станции, <…> слуг, священника, доктора, медикаменты…» (550). Другой пример – ответ японца на вопрос о его вероисповедании:

«М-р Джекобс: Вы христианин?

Баба: Православный, если позволите» (570).

Миссис Симпсон, старшая дочь Джекобса, рассказывает одновременно о своем муже-депутате и о маленьком сыне, «перепрыгивая» с одного рассказа на другой, таким образом, возникает путаница: складывается впечатление, что о депутате говорят как о ребенке и – наоборот: «А у нас сегодня большое событие. Мой депутат отличился: задал сегодня в палате свой первый вопрос. <…> Да, у нас сегодня великое событие – Чарли сказал первое слово. Вы знаете, если бы это не был мой сын, я сказала бы, что это гениальный ребенок <…>. Это такое смышленое дитя, что я даже боюсь за него. Я позвонила сегодня в “Таймс” мистеру Слэнгу, и он обещал напечатать вопрос Роберта полностью» (541). При этом для достижения комического эффекта автор использует характерные для водевиля каламбуры: например, репортер Джефрис говорит о туземцах, как о реальных сыновьях японца: «Побегу в банкирский дом снимать Бабу с сыновьями» (581); «Я только что взял беседу у мистера Бабы. Баба еще туда-сюда, но сыновья – настоящие черти» (585).

Следует отметить, что в «Острове мира» «нет авторских мыслей, вложенных в уста одного из героев. В пьесе нет героев в

---

[406] Там же. С. 17.
[407] Там же. С. 22.

подлинном значении этого слова»[408]. То есть, среди действующих лиц нет героя-резонера – прямого выразителя авторской позиции, однако авторская мысль реализуется через партитуру голосов сатирических персонажей. Так, например, некоторые из них произносят монологи, содержащие обобщающую оценку отрицательных качеств зарубежного сообщества: «Полковник: <…> Видите, Джозеф, я был прав. Мы не можем уйти от войны, а если мы уходим, мы уносим ее с собой потому, что хотим мы этого или не хотим, а она заключена в нас самих» (597); «Доктор: <…> разве вы найдете сейчас в Европе хоть одного человека, у которого нервы были бы в полном порядке?» (529). В реплике доктора впервые возникает образ обезумевшей Европы, получающий свое дальнейшее развитие в монологах Джекобса, обличающего погрязший в войнах несовершенный мир: «<…> весь мир давно уже сошел с ума. Миром управляют сумасшедшие, и <…> теперь обыкновенный, не желающий никого убивать, а предпочитающий спокойно дышать воздухом, любить свою семью, попивать вечером портвейн и читать хорошие книжки, считается у них сумасшедшим» (533); «Господи! <…> как терпишь ты все это, как допускаешь ты, чтобы человек убивал человека, чтобы над мирными городами и селами стоял этот позорный, бесстыдный <…> грохот войны!» (553). Однако когда после обнаружения месторождений нефти начинается дележ, и тихий «остров мира» превращается в «остров войны», Джекобс «*становится в позу, которую принимал в первом действии, когда проклинал войну, поднимает кверху руки и обращает глаза к небу* (курсив Е. Петрова. – М.Ш.)» (597), начиная благодарить Бога за то, что он якобы помогает одержать победу в вооруженном конфликте. Подобным образом ведет себя и священник, который помолившись, берет в руки оружие вместе с остальными, а до этого играет с доктором в шахматы на право первенства владения островом.

---

[408] Яновская Л. Почему вы пишете смешно? Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе. С. 208.

В третьем и четвертом актах автор органично вводит водевильные коллизии в структуру сатирического по своей природе действия. В основу одной из сюжетных линий пьесы положен любовный конфликт, развивающийся и разрешающийся по традиционной водевильной схеме. Коммерсант Джекобс, мечтающий стать родственником титулованной особы, желает выдать свою дочь Памелу за молодого графа Ламперти (завязка конфликта происходит в первом акте). «Удивительно красивый и удивительно глупый» граф противен Памеле, которая питает романтические чувства к секретарю Джекобса – неудачнику Фрэнку. Таким образом, возникает любовный треугольник. На протяжении второго акта Ламперти «ходит <…> буквально по пятам» (564) за прогуливающимися по острову Памелой и Фрэнком и, видя, что его стараются не замечать, постоянно спрашивает: «Я здесь, кажется, лишний?» (564). Но получая утвердительный ответ, он не уходит, а продолжает следить за парой до тех пор, пока Памела не отправляет его за своим шарфом. Данный эпизод напоминает сцену из комедии Ильфа, Петрова и Катаева «Богатая невеста» (1935), где влюбленный в молодую бригадиршу Полю матрос Кошкин появляется именно в те моменты, когда за ней пытается ухаживать кооператор Гусаков. Кошкин, застающий, как кооператор целует девушке руку или пытается взять ее на руки, каждый раз спрашивает: «Может быть, я здесь лишний?»[409] – и, не дожидаясь ответа, демонстративно уходит.

Обнаружение нефти не только приводит к вооруженному конфликту на острове, но и кардинально меняет ситуацию в отношениях Памелы и ее поклонников. Экономка Джекобса Кэтрин подслушивает, спрятавшись за диваном, одну из бесед Памелы и Фрэнка, во время которой последний рассказывает о сделанном им открытии. Как видим, в этой сцене автор использует сразу два водевильных приема – во-первых, он моделирует классическую

[409] Ильф И., Петров Е., Катаев В. Богатая невеста. С. 295.

ситуацию, когда любопытная прислуга следит за двумя влюбленными, в числе которых дочь ее хозяина; во-вторых, экономка *случайно* узнает о тайне Фрэнка. Именно секретарю-неудачнику удалось обнаружить нефть, чем он и спешит обрадовать возлюбленную. Он предлагает купить нефтеносные участки у туземцев за бесценок: «Землю можно <…> поменять у них черт знает на что – на старые брюки, на галстуки, на пустые консервные банки, на виски, даже на такую дрянь, как спицы вашей экономки» (567-568). Хитрая экономка так и поступила – приобрела земельные участки, легко отдав аборигенам свои любимые спицы, к которым до этого очень трепетно относилась, после чего получает статус завидной невесты – «самой популярной девушки в Англии» (580). Оба молодых человека – и граф Ламперти, и Фрэнк – тут же забывают о Памеле и начинают наперебой ухаживать за сорокапятилетней «девушкой». Старая дева Кэтрин уже на протяжении тридцати лет твердит, что ненавидит мужчин: «Нет, я никогда не выйду замуж ни за одного мужчину. Они грубы и неприличны» (526); «Мужчины невыносимы <…>. Я прямо-таки не выношу их» (554), но во время одного из диалогов с дворецким она проговаривается: «Будь я его (Джекобса. – М.Ш.) жена…» (526). То есть, очевидно, что она давно хочет выйти замуж, а говорит о ненависти к мужчинам, поскольку не получает от них должного внимания. Разбогатев, Кэтрин переживает свой «звездный час»: она охотно принимает ухаживания молодых людей, начинает кокетничать с ними. Так возникают два новых любовных треугольника: Ламперти – Кэтрин – Фрэнк и Кэтрин – Фрэнк – Памела. Одним из самых ярких эпизодов в пьесе является чисто водевильная сцена, где Фрэнк пытается сделать предложение Кэтрин, и внезапно вошедшая Памела становится свидетельницей пылких объяснений:

«Фрэнк: Я умею не только красиво говорить, но и красиво поступать. (*Целует экономкину руку.*)

Экономка: Вы любите цветы?

Фрэнк (*твердо.*): Да. Я люблю цветы и кинематограф. (*Еще раз целует руку.*)

Экономка: Что вы делаете? Разве можно целовать руку девушке?

Фрэнк: Это смотря какой девушке и какую руку. <…> Вы не знаете, на что способно <…> пылкое и нежное человеческое сердце.

Экономка: Наверное, на что-нибудь неприличное. <…>

Фрэнк (*берет экономку за руку*): Хотите, чтобы на вашем жизненном пути вас сопровождал вежливый и симпатичный молодой человек, хорошо знающий нефтяное дело?

Экономка: Какой вы быстрый!

Фрэнк: А жизнь разве не быстра, мисс Моррисон? Не успеешь оглянуться, как…

Входит Памела.

Памела: Фрэнк… (*Останавливается на полуслове.*)» (582-583).

Задействованные в данном конфликте персонажи являют собой традиционные водевильные типы: отец, желающий выдать свою дочь за знатного человека вопреки ее желанию (Джекобс), пара влюбленных (Памела и Фрэнк), навязанный родителями «нелюбимый» жених (граф Ламперти), любопытная прислуга (экономка Кэтрин). Кроме того, автор пародирует образ «богатой вдовы» (внезапно разбогатевшая экономка – старая дева). При этом граф Ламперти и Фрэнк в финале переходят в разряд сатирических персонажей.

Развязка любовного конфликта имеет водевильный характер. Старая дева принимает предложение графа Ламперти, Фрэнк, предавший возлюбленную, терпит крах и заслуженное наказание. Собираются праздновать заключение первого брака на острове. Примечательно, что первый же брак заключается не по любви, а по расчету. Таким образом, автор создает видимость счастливого финала. Благодаря этой водевильной ситуации, дается сатириче-

ская характеристика графа Ламперти и Фрэнка, показывается, как деньги и жажда обогащения убивают искренние человеческие чувства, убивают любовь.

Если водевильное действие имеет логическое завершение, то общий финал произведения является открытым. Военный конфликт не разрешается, более того – он выходит за пределы островного пространства: пьеса заканчивается командой полковника Гудмэна начать атаку – приступить к военным действиям в открытом море: «Выйти в море. Открыть огонь!» (597). Таким образом, финал становится началом новых – более страшных событий, вынесенных уже за пределы пьесы.

Проведенный нами анализ «Сценария звукового кинофильма» и пьесы «Остров мира» позволяют сделать вывод, что в произведениях соавторов на зарубежные темы нет следования канону, сложившемуся в советской сатире 1920-х – 1930-х годов. В них органично сопрягаются водевильные и сатирические принципы и приемы осмысления реальности, причем в зависимости от замысла произведения доминанта меняется.

Анализ «Сценария звукового кинофильма» показывает, что сюжет имеет водевильный характер: в основу действия положены многократно повторяющиеся путаница, обман, случайность, рождающие занимательную интригу. Действующие лица являются водевильными типами: враждующие соседи, их неверные жены, герой-любовник (Писанли) и др. Ильф и Петров высмеивают общечеловеческие пороки (жадность, корыстолюбие, прелюбодейство и др.), а также в смягченной форме обличают буржуазную демократию, ее видимость (выборы, противостояние партий) и свойственные капиталистической системе экономический кризис и безработицу. Таким образом, водевильные приемы на уровне развития действия и образов персонажей выполняют не только развлекательно-увеселительную, но и разоблачительную функции. В заказанном французской фирмой сценарии

И. Ильф и Е. Петров не стремились к целенаправленному сатирическому разоблачению капиталистического мира. Соавторы в первую очередь старались сделать киносценарий «очень смешным»[410].

В идейно-художественной структуре комедии Е. Петрова «Остров мира» водевильная поэтика вступает во взаимодействие с сатирическими приемами построения драматургического действия и образов персонажей. При этом на протяжении пьесы юмористически-водевильное и сатирически-разоблачительное начала меняются местами, что позволяет говорить о внутритекстовой динамике на жанрово-стилевом уровне. Если в начале пьесы доминируют водевильные приемы построения текста, то, начиная со второго акта, формально-содержательные особенности водевиля играют подчиненную роль в структуре сатирической комедии. Е. Петров создает идеологически заостренную сатиру, вбирающую в свой состав традиционные водевильные коллизии и персонажей, благодаря которым сатирическое разоблачение не выглядит плакатным и прямолинейно-упрощенным. Таким образом, элементы водевильной поэтики делают пьесу живой, веселой, задают увлекательную интригу, способствуя при этом в отдельных случаях сатирической характеристике действующих лиц.

Сопоставление совместного сценария И. Ильфа и Е. Петрова с сольной пьесой Е. Петрова позволяет выявить не только общие жанрово-стилевые черты произведений (взаимодействие юмористических и сатирических способов изображения зарубежной реальности), но и смену жанровой доминанты в пьесе «Остров мира».

---

[410] Яновская Л. Почему вы пишете смешно? Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе. С. 176.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В историю отечественной литературы И. Ильф и Е. Петров вошли с репутацией прозаиков. Однако их талант оказался многогранным – писатели проявили себя не только как авторы блестящих романов и фельетонов, но и как драматурги. В пьесах «Подхалимка», «Вице-король», «Светлое чувство», «Нервные люди», «Богатая невеста» советская действительность 1930-х годов получила художественное преломление в жанре водевиля, соприродного характеру дарований соавторов. Драматургические произведения И. Ильфа и Е. Петрова представляют несомненный интерес как органическая часть их творческого наследия и одновременно как оригинальное воплощение жанрово-стилевых исканий 1920-х – 1930-х годов.

В пореволюционную эпоху в атмосфере демократизации искусства в отечественной комедиографии возрождается жанр водевиля, пользующийся неизменным успехом у зрителя. Исторические потрясения, выпавшие на долю населения страны, не только не заглушали потребности рядовых людей в веселом увлекательном зрелище, но, напротив, усиливали желание хотя бы на время отдаться стихии игры, юмора. Водевиль, с его интересом к частной жизни человека, оказался искусством, в какой-то степени компенсировавшим для обычных людей утрату привычных ценностей. В наибольшей степени зрительскому запросу отвечали произведения дореволюционных авторов и массовая продукция драматургов, продолжающих традиции классического водевиля. Но с точки зрения развития отечественной комедиографии 1920-х – 1930-х годов, первостепенный интерес вызывают произведения авторов, которые обновляют «устаревший» жанр, переводя его в разряд художественных явлений современности.

Эстетические возможности динамичного, зрелищного, игрового сценического действия в 1920-е – 1930-е годы оказались

притягательными для ведущих драматургов эпохи – Н. Эрдмана, Е. Шварца, М. Булгакова, В. Катаева, М. Зощенко, В. Шкваркина и др. Проведенный в работе анализ водевильной тенденции в комедиографии 1920-х – 1930-х годов позволил выявить открытость традиционного жанра к освоению новых явлений действительности, к расширению его идейно-художественных возможностей на уровне проблематики и поэтики.

Являясь разными формами осмысления реальности, сатирическая комедия и водевиль в реальной художественной практике драматургов 1920-х – 1930-х годов вступают во взаимодействие, приводящее к жанровой диффузии, одним из результатов которой является обогащение идейно-эстетической палитры водевиля, рождение его неклассических модификаций.

Расширение жанрового потенциала водевиля осуществляется в творчестве современников И. Ильфа и Е. Петрова в соответствии с их индивидуальностями. В. Шкваркин в «Лире напрокат» раздвигает возможности классического водевиля, осовременивая «театральный» сюжет, вводя интермедии как форму репрезентации злободневного сатирического содержания, но в целом сохраняя верность традиции классического водевиля, с его вниманием к рядовому человеку, мягким юмором и оптимистическим финалом. Н. Эрдман создает остросатирический водевиль «Гибель Европы», в котором осовремененный «любовный» сюжет насыщается ироническими и сатирическими коннотациями через языковую игру в речевых партиях персонажей и злободневные куплеты. Е. Шварц в «Приключениях Гогенштауфена» предлагает вариант водевильного жанра, в котором сопряжение «любовной» и «производственной» сюжетных линий со сказочно-фантастическими перипетиями открывает новые возможности взаимодействия водевильно-юмористического и сатирического начал в художественном пространстве пьесы. М. Булгаков выступает как создатель «фантастического водевиля» «Иван Васильевич», в котором пародируется классический «театральный»

сюжет, а театрализованное пространство насыщается дополнительными смыслами благодаря игре ценностно-временными планами, усиливающими сатирический подтекст.

Пьесы И. Ильфа и Е. Петрова занимают достойное место в ряду произведений признанных драматургов эпохи. Соавторы создают свои варианты неклассического водевиля, сопрягая возможности сатирического и юмористического способов осмысления реальности при доминировании водевильных принципов. При этом они расширяют границы водевильного жанра: пародируют его канонические приемы, вводят злободневную социально-политическую проблематику, острословие и афористичность, что сближает драматургические опыты Ильфа и Петрова с их собственной сатирической прозой, а также с комедиями Н. Эрдмана, В. Маяковского, М. Булгакова, Е. Шварца и др.

Организуя сюжет по принципу игры, они привносят в сатиру развлекательный элемент и одновременно придают водевильным сценам более глубокий смысл благодаря подтексту. Драматурги используют в своих пьесах различные приемы игровой поэтики: уводящие читателя в сторону сюжетные ходы, изображение игрового процесса (например, шахматная партия в «Подхалимке», карточная игра в «Вице-короле» и т.д.), «театр в театре», литературные реминисценции и языковую игру, благодаря которым достигается органический синтез серьезного и развлекательного планов.

Одной из особенностей пьес Ильфа и Петрова является перенос «театрального» сюжета в нетеатральную жизнь (актерами и режиссерами выступают обыватели и приспособленцы, мещане и бюрократы – персонажи не из театральной среды). Пародийность водевильных сюжета, амплуа, вокально-танцевальных номеров выполнены в свойственной соавторам манере, определяющей их особое место в литературном процессе 1920-х – 1930-х годов.

Что касается традиционных вокальных и танцевальных элементов, свойственных классическому водевилю, то в пьесах соав-

торов они не играют определяющей роли в жанровой структуре произведений (в некоторых текстах они могут даже отсутствовать). Однако полностью авторы от них не отказываются, хотя и используют в редких случаях для характеристики персонажей или ради моментной смеховой реакции у зрителей.

Анализ драматургических произведений И. Ильфа и Е. Петрова, создаваемых на протяжении первой половины 1930-х годов, позволил выявить не только интерес к злободневной социально-нравственной и социально-политической проблематике, но и динамику водевильного жанра в творчестве соавторов. В течение этого периода меняются не только темы, но и характер введения сатирического плана в структуру текста: возрастает роль непрямых/игровых форм, рождающих атмосферу двусмысленности в оценке советской жизни и ощущение размытости авторской позиции. Сатирические интенции уходят в подтекст, на первый план выходит водевильная стихия. Безусловно, это связано с теми ограничениями, которые накладывают на художественное творчество идеологические требования эпохи, но принимая некоторые из них, соавторы не отказываются от собственного пути. Им удается сохранить свое творческое лицо, в том числе и благодаря игровым стратегиям, доминирующим в жанре водевиля.

Сатирическому бичеванию в пьесах Ильфа и Петрова подвергаются бюрократы, взяточники, приспособленцы и представители «бывших» (дореволюционная псевдоинтеллигенция, нэпманы, мещане), работники торговли, врачи-шарлатаны и др. В «Богатой невесте» появляются положительные герои, образы которых даны в добродушно юмористическом ключе. При этом практически все персонажи пьес Ильфа и Петрова представляют собой определенное водевильное амплуа (плут-обманщик, участники любовного треугольника, герой-неудачник и т.д.) или пародию на него. События во всех пьесах разворачиваются по классической водевильной схеме – в основе цепь обманов, путаниц,

случайностей, ситуации, когда персонажи меняются местами (яркий пример – «Нервные люди»).

Показательно, что от «Подхалимки» к «Богатой невесте» претерпевает изменения пространственная организация пьес, что также отражает динамику жанра в совместных драматургических опытах Ильфа и Петрова. В «Подхалимке» действие происходит на небольшом участке пляжа, в «Вице-короле» основные события разворачиваются в палате сумасшедшего дома, в «Сильном чувстве» местом действия становится комната коммунальной квартиры, в «Нервных людях» – кабинет психиатра, а в «Богатой невесте» наблюдается расширение камерного водевильного пространства: в первом и втором актах – это разные территориальные части колхоза «Зеленый кут», а в третьем – береговая батарея, где организован праздник, с видом на море и военные корабли. Таким образом, в «Богатой невесте», соавторы уходят от камерного водевильного пространства, размыкая его границы. В сольной пьесе Е. Петрова «Остров мира» эта тенденция получает дальнейшее развитие.

Кроме введения положительных персонажей и расширения художественного пространства пьесу «Богатая невеста» от предыдущих драматургических опытов отличает карнавальная атмосфера, не характерная для водевиля, однако соприродная ему в отдельных моментах за счет игрового начала. Показывая колхозную жизнь как веселую череду событий, И. Ильф, Е. Петров и В. Катаев в «Богатой невесте» отказываются от развития производственного конфликта как определяющего действие. Они избирают «низкий» жанр для показа «высоких», с точки зрения современной идеологии, объектов, пользуются не реалистическими средствами, а условно-водевильными. При этом в пьесе есть элементы пародирования современности (колхозные героини, портреты которых должны быть напечатаны в газете, «телесны» и «глуповаты»). Драматической реальности и ее героическому отражению в советской журналистике противопоставлено веселое

комедийно-водевильное действие с элементами карнавала, двусмысленное и с точки зрения изображения героинь нового времени (они «живые», «очеловеченные», но при этом их героический труд представлен в пародийном свете – некогда побыть с мужем, общаться с возлюбленным), и с точки зрения оценки «богатства» колхозов. Двойственность возникает и в изображении героев-антагонистов: с одной стороны, они разоблачаются, а с другой – им, как карнавальным плутам, дозволено видеть мир «наизнанку».

Как удалось выявить в процессе анализа, амбивалентный характер изображения реальности в «Богатой невесте» обусловлен не столько идеологической позицией авторов, сколько игровой стихией, проявляющейся на уровне драматургического действия (водевильный характер сюжета с элементами карнавального начала) и характерологии (игровое поведение персонажей – Суслика, Зинаиды и др.). Таким образом, функции игровой поэтики в последней совместной пьесе Ильфа и Петрова заключаются в создании особой комической атмосферы, рождении сатирического подтекста (благодаря авторской иронии и речевому гротеску).

Ярким проявлением творческих индивидуальностей Ильфа и Петрова является многоуровневая игра на уровне стиля – афористическая языковая и концентрированная литературная. Особый интерес с точки зрения литературной игры с предшественниками представляет пьеса «Сильное чувство», в которой через введение персонажей-маркеров Антона Павловича и Льва Николаевича, являющих собой комическую пару, осуществляется отсылка к чеховскому водевилю «Свадьба», что дает основание эстетически искушенному читателю уловить дополнительные смыслы в произведении. При этом соавторы оставляют реципиенту право не принимать игру с текстом предшественника. Сопоставление игровых стратегий И. Ильфа и Е. Петрова и В. Катаева, активно использующего в водевиле «Миллион терзаний» воз-

можности литературной игры с комедией А. Грибоедова, позволило выявить большую художественную изощренность соавторов в реализации интертекстуальных связей в драматургическом тексте.

В результате проделанной работы мы пришли к выводу, что драматургические произведения Ильфа и Петрова представляют собой разновидность водевильного жанра, осложненного злободневной социально-нравственной и социально-политической проблематикой, различными игровыми стратегиями, рождающими сатирическую двойственность (двусмысленность). Их драматургические тексты являют собой тесное переплетение взаимодействующих между собой элементов различных комедийных жанров: водевиля, сатирической комедии, буффонады и т.д. при доминировании водевильных принципов идейно-художественной организации произведения.

Драматургия соавторов является не только частью их творческого наследия, в котором отразилась эпоха. Произведения сами стали ярким проявлением литературной жизни конца 1920-х – 1930-х годов, изучая которые можно проследить изменения в советской комедиографии. В этом плане показательна смена жанровой доминанты в сольной пьесе Е. Петрова «Остров мира». Сатирическая комедия с элементами водевильной поэтики в большей мере отвечала и объекту художественного осмысления (Запад накануне Второй мировой войны), и требованиям официальной критики конца 1930-х годов, нежели водевиль.

Выявленная в исследовании водевильная тенденция является лишь одним из направлений развития драматургии 1920-х – 1930-х годов. Безусловно, не следует переоценивать роль данного жанра, даже в его неклассическом варианте, в осмыслении социально-нравственных и социально-политических противоречий в жизни страны. Но и отказывать неклассическим водевилям И. Ильфа и Е. Петрова и их современников в острозлободневном

высказывании «под маской» легкого жанра было бы несправедливо.

В 1930-е годы в условиях ужесточения цензурных требований к сатире водевиль в какой-то мере берет на себя функции сатирической комедии, выступая как ее «заместитель». В эпоху формирования в советском театральном искусстве нормативной (Н. Гуськов), неигровой (С. Ушакин), драматургической эстетики и поэтики – водевили И. Ильфа и Е. Петрова, М. Булгакова, М. Зощенко и др. авторов, продолжающих идейно-художественные искания предшествующего десятилетия, могут быть осмыслены как свидетельство нелинейного развития искусства даже в условиях его жесткой регламентации и целенаправленной деформации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Художественная литература

1. Бабель, И. Собр. соч. В 4 т. / И. Бабель / сост., вступ. ст. и примеч. И.Н. Сухих. М. : Время, 2006. Т. 1. 575 с.
2. Булгаков, М. Собачье сердце / М. Булгаков // Булгаков, М. Собр. соч. В 5 т. / М. Булгаков. М. : Худож. лит., 1989. Т. 2. С. 119-208.
3. Булгаков, М. Зойкина квартира / М. Булгаков // Булгаков, М. Пьесы 1920-х годов. / М. Булгаков. Л. : Искусство, 1989. С. 161-214. (Театральное наследие).
4. Булгаков, М. Иван Васильевич. Комедия в трех действиях / М. Булгаков // Булгаков, М. Пьесы 1930-х годов / М. Булгаков. СПб. : Искусство, 1994. С. 139-170. (Театральное наследие).
5. Булгаков, М. Иван Васильевич. Комедия в трех действиях. 2-я редакция. Фрагменты / М. Булгаков // Булгаков, М. Пьесы 1930-х годов / М. Булгаков. СПб. : Искусство, 1994. С. 404-405. (Театральное наследие).
6. Булгаков, М. Жизнь господина де Мольера / М. Булгаков // Булгаков, М. Собр. соч. В 8 т. / М. Булгаков. М. : АСТ : Астрель, 2010. Т. 5. Мольер. С. 177-340.
7. Грибоедов, А. Горе от ума / А. Грибоедов // Грибоедов, А. Полн. собр. соч. В 3 т. / А. Грибоедов. СПб. : Нотабене, 1995. Т. 1. С. 9-122.
8. Зощенко, М. Свадьба / М. Зощенко // Зощенко, М. Собр. соч. В 5 т. / М. Зощенко. М. : Русслит, 1993-1994. Т. 3. С. 276-293.
9. Ильф, И. Записные книжки 1925–1937. Первое полное издание художественных записей / сост., предисловие, коммент. А.И. Ильф / И. Ильф. М. : Текст, 2008. 397 с.

10. Ильф, И., Петров, Е. Путешествие в неведомую страну / И. Ильф, Е. Петров // Советская Украина. Киев, 1957. № 1. С. 188-189.
11. Ильф, И., Петров, Е. Двенадцать стульев / И. Ильф, Е. Петров // Ильф, И., Петров, Е. Собр. соч. В 5 т. / И. Ильф, Е. Петров. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 1. С. 25-382.
12. Ильф, И., Петров, Е. 1001 день, или Новая Шахерезада / И. Ильф, Е. Петров // Ильф, И., Петров, Е. Собр. соч. В 5 т. / И. Ильф, Е. Петров. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 1. С. 481-528.
13. Ильф, И., Петров, Е. Золотой телёнок / И. Ильф, Е. Петров // Ильф, И., Петров, Е. Собр. соч. В 5 т. / И. Ильф, Е. Петров. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 2. С. 7-386.
14. Ильф, И., Петров, Е. Сильное чувство / И. Ильф, Е. Петров // Ильф, И., Петров, Е. Собр. соч. В 5 т. / И. Ильф, Е. Петров. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 3. С. 417-437.
15. Ильф, И., Петров, Е. Сценарий звукового кинофильма / И. Ильф, Е. Петров // Ильф, И., Петров, Е. Собр. соч. В 5 т. / И. Ильф, Е. Петров. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 3. С. 438-475.
16. Ильф, И., Петров, Е. Нервные люди / И. Ильф, Е. Петров // Ильф, И., Петров, Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии / И. Ильф, Е. Петров. М. : Книжная палата, 1989. С. 281-283.
17. Ильф, И., Петров, Е. Барак / И. Ильф, Е. Петров // Ильф, И., Петров, Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии / И. Ильф, Е. Петров. М. : Книжная палата, 1989. С. 316-343.
18. Ильф, И., Петров, Е. 1001 день, или Новая Шахерезада. Повести. Водевили. Киносценарии / И. Ильф, Е. Петров. М.: Текст, 2005. 400 с.

19. Ильф, И., Петров, Е. Отрицательный тип / И. Ильф, Е. Петров // Ильф, И., Петров, Е. Как создавался Робинзон: Фельетоны и рассказы / И. Ильф, Е. Петров. М. : Текст, 2007. С. 380-384.
20. Ильф, И., Петров, Е. Вице-король / И. Ильф, Е. Петров // 1001 день, или Новая Шахерезада: Повесть. Рассказы. Новеллы / И. Ильф, Е. Петров. М. : Эксмо, 2008. С. 175-191.
21. Ильф, И., Петров, Е. Сильное чувство. Пьесы и киносценарии / И. Ильф, Е. Петров. М. : ИФФ ФИНАНС, 2014. 344 с.
22. Ильф, И., Петров, Е., Вольпин, М. Подхалимка / И. Ильф, Е. Петров, М. Вольпин // Радуга. Киев, 1968. № 1. С. 171-184.
23. Ильф, И., Петров, Е., Катаев, В. Богатая невеста / И. Ильф, Е. Петров, В. Катаев // Ильф, И., Петров, Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии / И. Ильф, Е. Петров. М. : Книжная палата, 1989. С. 283-315.
24. Катаев, В. Миллион терзаний / В. Катаев // Катаев, В. Собр. соч. В 10 т. / В. Катаев. М. : Худож. лит., 1983-1986. Т. 9. С. 191-246.
25. Катаев, В. Дорога цветов / В. Катаев // Катаев, В. Собр. соч. В 10 т. / В. Катаев. М. : Худож. лит., 1983-1986. Т. 9. С. 247-318.
26. Козачинский, А. Могучее средство / А. Козачинский // Год XXII (двадцать второй). М. : Худож. лит., 1939. С. 458-468.
27. Маяковский, В. Клоп / В. Маяковский // Маяковский, В. Полн. собр. соч. В 13 т. / В. Маяковский. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955-1961. Т. 11. С. 215-274.
28. Олеша, Ю. Заговор чувств / Ю. Олеша // Олеша, Ю. Пьесы. Статьи о театре и драматургии / Ю. Олеша. М. : Искусство, 1968. С. 13-89.
29. Олеша, Ю. Черный человек. [Отрывок из пьесы «Смерть Занда» с пояснениями автора] / Ю. Олеша // Олеша, Ю. Пье-

сы. Статьи о театре и драматургии / Ю. Олеша. М. : Искусство, 1968. С. 271-285.

30. Петров, Е. Остров мира / Е. Петров // Ильф, И., Петров, Е. Собр. соч. В 5 т. / И. Ильф, Е. Петров. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 5. С. 525-597.
31. Петров, Е. Мой друг Ильф / Е. Петров. М. : Текст, 2001. 351 с.
32. Чехов, А. Свадьба / А. Чехов // Чехов, А. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. / А. Чехов. М. : Наука, 1974-1986. Т. 12. С. 107-123.
33. Шварц, Е. Приключения Гогенштауфена / Е. Шварц // Шварц, Е. Обыкновенное чудо: Пьесы, сценарии, сказки, автобиогр. проза, воспоминания / Е. Шварц. Кишинев : Лит. артистикэ, 1988. С. 16-69.
34. Шкваркин, В. Чужой ребенок / В. Шкваркин // Шкваркин, В. Комедии / В. Шкваркин. М. : Искусство, 1966. С. 13-83.
35. Шкваркин, В. Лира напрокат / В. Шкваркин // Забытые пьесы 1920–1930-х годов / сост., текстологич. подготовка, вступ. статья, историко-реальный коммент., сведения о постановках пьес и биографиях авторов В.В. Гудковой. М. : Новое литературное обозрение, 2014. С. 539-622.
36. Эрдман, Н. Квалификация / Н. Эрдман // Театр. 1989. № 5. С. 114-118.
37. Эрдман, Н. Мандат / Н. Эрдман // Эрдман, Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников / Н. Эрдман. М. : Искусство, 1990. С. 19-80.
38. Эрдман, Н. Самоубийца / Н. Эрдман // Эрдман, Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников / Н. Эрдман. М. : Искусство, 1990. С. 81-164.
39. Эрдман, Н. Гибель Европы на Страстной площади *с танцами и пением* / Н. Эрдман // Эрдман, Н. Самоубийца: Пьесы / Н. Эрдман. СПб. : Азбука, 2011. С. 5-42.

Исследования

40. Александров, Г. Эпоха и кино / Г. Александров. М. : Политиздат, 1976. 287 с.
41. Александрова, И. Игровые стратегии в комедиях И.А. Крылова начала XIX века / И. Александрова // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2013. Вип. 3(2). С. 3-11.
42. Александрова, И. Игровая поэтика «Подщипы» И.А. Крылова / И. Александрова // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». Симферополь, 2013. Т. 24(65). № 3. С. 3-8.
43. Бабичева, Ю. Фантастическая дилогия М. Булгакова («Блаженство» и «Иван Васильевич») / Ю. Бабичева // М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. М. : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 125-139.
44. Баринова, К. Карнавализованная драматургия Николая Эрдмана / К. Баринова. Владивосток : Изд. дом Дальневост. федерал. ун-та, 2012. 184 с.
45. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. М. : Худож. лит., 1975. 504 с.
46. Бахтин, М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. / М. Бахтин. М. : Худож. лит., 1990. 543 с.
47. Бахтин, М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. / М. Бахтин. Киев : NEXT, 1994. 511 с.
48. Бердников, Г. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А.П. Чехова. 2-е изд., дораб. / Г. Бердников. М.: Искусство, 1972. 318 с.
49. Блок, Г. [Рецензия] / Г. Блок // Книга и профсоюзы. 1928. № 9. С. 52.

50. Богуславский, А., Диев, В. Русская советская драматургия: основные проблемы развития. 1917–1935 / А. Богуславский, В. Диев. М. : Изд-во АН СССР, 1963. 376 с.
51. Борбунюк, В. История монтера-драматурга в пьесе В. Шкваркина «Лира напрокат»: метаморфозы советского водевиля / В. Борбунюк // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». Харків, 2014. Вип. 71. № 1127. С. 182-191.
52. Бурмистрова, А. А.П. Чехов и русская драматургия 1920-х годов / А. Бурмистрова : автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2013. 22 с.
53. Васильев, К. Вдохновляйтесь согласно постановлениям / К. Васильев // Эрдман, Н. Самоубийца: Пьесы / Н. Эрдман. СПб. : Азбука, 2011. С. 292-318.
54. Васильева, С. Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века (поэтика сюжета) / С. Васильева : автореф. дис. … канд. филол. наук. Волгоград, 2002. 26 с.
55. Виноградов, В. Проблема авторства и теория стилей / В. Виноградов. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. 616 с.
56. Витгенштейн, Л. Философские исследования / Л. Витгенштейн // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1985. Вып. 16. Лингвистическая грамматика. С. 79-97.
57. Воспоминания об Илье Ильфе и Евгении Петрове : сборник. М. : Сов. писатель, 1963. 336 с.
58. Вулис, А. И. Ильф, Е. Петров. Очерк творчества / А. Вулис. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1960. 376 с.
59. Вулис, А. Советский сатирический роман. Эволюция жанра в 20–30-е годы / А. Вулис. Ташкент : Наука, 1965. 288 с.
60. Вулис, А. Послесловие к роману «Мастер и Маргарита» / А. Вулис // Москва. 1966. № 11. С. 125-132.
61. Галанов, Б. Илья Ильф и Евгений Петров. Жизнь. Творчество / Б. Галанов. М. : Сов. писатель, 1961. 312 с.

62. Галанов, Б. [Примечания к драматургическим произведениям] / Б. Галанов // Ильф, И., Петров, Е. Собр. соч. В 5 т. / И. Ильф, Е. Петров. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 3. С. 537-540.
63. Гандлевский, С. Странные сближения / С. Гандлевский // Иностранная литература. 2004. № 10. С. 241-263.
64. Головчинер, В. Эпический театр Евгения Шварца / В. Головчинер. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1992. 184 с.
65. Гридина, Т. Оценочный потенциал языковой игры в художественном тексте (на материале ранних рассказов Т. Толстой) / Т. Гридина // Филологический класс. 2011. № 25. С. 37-40.
66. Гудкова, В. Зачем люди читают старые пьесы / В. Гудкова // Забытые пьесы 1920–1930-х годов / сост., текстологич. подготовка, вступ. статья, историко-реальный коммент., сведения о постановках пьес и биографиях авторов В.В. Гудковой. М. : Новое литературное обозрение, 2014. С. 35-34.
67. Гуськов, Н. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов / Н. Гуськов. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2003. 212 с.
68. Девятайкин, Е., Цимбаева, Е. Комментарии. [Приключения Гогенштауфена] / Е. Девятайкин, Е. Цимбаева // Шварц, Е. Обыкновенное чудо: Пьесы, сценарии, сказки, автобиогр. проза, воспоминания / Е. Шварц. Кишинев : Лит. артистикэ, 1988. С. 587-588.
69. Дементьев, Э. О жанровой структуре русского водевиля / Э. Дементьев // Проблемы литературных жанров : Материалы третьей науч. конф. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1979. С. 128-129.
70. Джулиани, Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Р. Джулиани // М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его

времени. М. : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 312-333.

71. Долинский, М. Будни сатиры / М. Долинский // Ильф, И., Петров, Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии / И. Ильф, Е. Петров. М. : Книжная палата, 1989. С. 7-31.
72. Долинский, М. Комментарий и дополнения / М. Долинский // Ильф, И., Петров, Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии / И. Ильф, Е. Петров. М. : Книжная палата, 1989. С. 430-491.
73. Ермакова, Т. Драматургия М.А. Булгакова : автореф. дис. … канд. филол. наук / Т. Ермакова. М., 1971. 19 с.
74. Зелинский, К. Фиолетовый смех / К. Зелинский // Литературная газета. 1933. № 18-19. С. 3.
75. Земская, Е. Речевые приемы комического в советской литературе / Е. Земская // Исследования по языку советских писателей. М. : Изд-во АН СССР, 1959. С. 215-278.
76. Земская, Е., Китайгородская, М., Розанова, Н. Русская разговорная речь / Е. Земская, М. Китайгородская, Н. Розанова. М. : Наука, 1983. 277 с.
77. Зингерман, Б. Водевили А.П. Чехова / Б. Зингерман // Вопросы театра – 72 : Сб. статей и материалов. М. : ВТО, 1973. С. 196-229.
78. Зорич, А. Холостой залп. Заметки читателя / А. Зорич // Прожектор. 1933. № 7-8. С. 23-24.
79. Игнатьева, Т. Языковая игра в художественной литературе (на материале русской прозы XX века) : автореф. дис. … канд. филол. наук / Т. Игнатьева. Вологда, 2012. 23 с.
80. Из интервью Владимира Набокова Альфреду Аппелю (1967) // Антология Сатиры и Юмора России XX века. Илья Ильф и Евгений Петров. В 2 т. М. : Эксмо, 2007. Т. 1. С. 934.

81. Из Проекта постановления Секретариата ЦК ВКП(б) «О грубой ошибке издательства “Советский писатель” от 14 декабря 1948 г» // Антология Сатиры и Юмора России XX века. Илья Ильф и Евгений Петров. В 2 т. М. : Эксмо, 2007. Т. 2. С. 948-949.
82. Ильф, А. [Комментарии] / А. Ильф // Петров, Е. Мой друг Ильф / Е. Петров. М. : Текст, 2001. 351 с.
83. Каблуков, В. Драматургия Н. Эрдмана. Проблемы поэтики : автореф. дис. … канд. филол. наук / В. Каблуков. Томск, 1997. 18 с.
84. Каблуков, В. Динамика экзистенциального самоопределения маленького человека в драматургии Н. Эрдмана / В. Каблуков // Высшее образование для XXI века : V международная научная конференция. Москва, 13–15 ноября 2008 г. : Доклады и материалы. Секция 6. Высшее образование и мировая культура / отв. ред. Вл.А. Луков, Н.В. Захаров. М. : Изд-во МГУ, 2008. Вып. 2. С. 45-54.
85. Калинина, Ю. Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А.П. Чехова: автореф. дис. … канд. филол. наук / Ю. Калинина. – Ульяновск, 1999. 24 с.
86. Калмановский, Е. Шварц / Е. Калмановский // Очерки истории русской советской драматургии. Л. : Искусство, 1968. Т. 3. С. 135-161.
87. Киршон, В. Избранное / В. Киршон. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1958. 596 с.
88. Киселев, Н. Основные проблемы изучения жанра советской комедии / Н. Киселев // Идейность и мастерство писателя. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1967. С. 30-39.
89. Киселев, Н. «Мандат» Н. Эрдмана / Н. Киселев // Вопросы языка и литературы. Томск, 1970. С. 30-31.
90. Климова, Л. Шкваркин / Л. Климова // Очерки истории русской советской драматургии. Л. ; М. : Искусство, 1966. Т. 2. С. 177-186.

91. Комаров, С. Литературная ситуация конца 1920-х – начала 1930-х годов в фельетонах И. Ильфа и Е. Петрова / С. Комаров. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nzl_2010_1.2_14.pdf (дата обращения: 12.07.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.
92. Корниенко, О. Типология форм игровой поэтики в литературе / О. Корниенко. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16594/51-Kornienko.pdf?sequence=1 (дата обращения: 10.02.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.
93. Котова, М. Драматургия М.М. Зощенко в контексте литературного процесса 1930-х – 1940-х гг. : дис. … канд. филол. наук / М. Котова. М., 2005. 240 с.
94. Кудинова, Т. От водевиля до мюзикла / Т. Кудинова. М. : Сов. композитор, 1982. 176 с.
95. Лассов, Т. Окказиональные фразеологические единицы как элемент комического в произведениях И. Ильфа и Е. Петрова / Т. Лассов // Русский язык в школе. 2000. № 4. С. 67-70.
96. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и составитель А.Н. Николюкин. М. : Интелвак, 2001. 1600 с.
97. Литовская, М. «Одесская школа» и ее «стилевое лицо» в литературном процессе 20-х годов / М. Литовская // XX век. Литература. Стиль. Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930 гг.) / отв. ред. В.В. Эйдинова. Екатеринбург : Изд-во Урал. Лицея, 1994. С. 182-192.
98. Литовская, М. Социохудожественный феномен В.П. Катаева : автореф. дис. … д-ра филол. наук / М. Литовская. Екатеринбург, 2000. 50 с.

99. Лосев, В. Фантастическая дилогия «Блаженство» – «Иван Васильевич» / В. Лосев // Булгаков, М. Собр. соч. В 8 т. / М. Булгаков. СПб. : Азбука-классика, 2004. Т. 7. Блаженство. С. 817-820.
100. Лотман, Ю. Дурак и сумасшедший / Ю. Лотман // Лотман, Ю. Семиосфера / Ю. Лотман. СПб. : Искусство – СПБ, 2000. С. 41-62.
101. Лотман, Ю. Текст в тексте (Вставная глава) / Ю. Лотман // Лотман, Ю. Семиосфера / Ю. Лотман. СПб. : Искусство – СПБ, 2000. С. 62-73.
102. Луначарский, А. Ильф и Петров / А. Луначарский // Петров, Е. Мой друг Ильф / Е. Петров. М. : Текст, 2001. С. 243-255.
103. Лурье, Я. Иван Грозный и древнерусская литература в творчестве М. Булгакова / Я. Лурье // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР. СПб. : Наука, 1992. Вып. XLV. С. 315-321.
104. Лурье, Я. В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове / Я. Лурье. СПб. : Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2005. 236 с.
105. Манн, Ю. О гротеске в литературе / Ю. Манн. М. : Сов. писатель, 1966. 183 с.
106. Минералов, Ю. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность) / Ю. Минералов. М. : ВЛАДОС, 1999. 360 с.
107. Мих. Зощенко: Pro et contra. Личность и творчество М.М. Зощенко в перекрестье мнений (1915–2009). 2-е изд., испр. / сост., вступ. статья, коммент. И.Н. Сухих. СПб. : Изд-во РХГА, 2015. 1088 с. (Русский Путь).
108. Михайлов, О. Верность. Родина и литература / О. Михайлов. М. : Современник, 1974. 253 с.
109. Михайлова, И. С юбилеем, «Иван Васильевич»! Пьеса М.А. Булгакова – литературный источник фильма Л.И. Гай-

дая / И. Михайлова // Новейшая история России. 2014. № 1(09). С. 248-264.

110. Назаров, И. «Сумасшедшему все можно»: о специфике интерпретации темы безумия в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» / И. Назаров // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологи: сб. тр. по матер. LVII междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск : СибАК, 2016. № 2(57). С. 59-63.
111. Наумов, Э. Модифицированные фразеологизмы как основа каламбура (По произведениям И. Ильфа и Е. Петрова) / Э. Наумов // Русский язык в национальной школе. 1973. № 2. С. 72-75.
112. Неводов, Ю. «Зойкина квартира» М. Булгакова. К вопросу о жанровой природе пьесы / Ю. Неводов // Проблемы развития советской литературы. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1988. С. 96-107.
113. Неводов, Ю. «Багровый остров» М. Булгакова. К вопросу о жанровом своеобразии пьесы / Ю. Неводов // О жанре и стиле советской литературы. Калинин : Изд-во Калининского гос. ун-та, 1988. С. 52-60.
114. Немцев, В. Михаил Булгаков: становление романиста / В. Немцев. Самара : Изд-во Самарск. фил. Саратовского ун-та, 1991. 164 с.
115. Нинов, А. О драматургии и театре Михаила Булгакова (Итоги и перспективы изучения) / А. Нинов // М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. М. : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 6-38.
116. Новикова, Н. Из рукописей А.П. Скафтымова: «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова / Н. Новикова // Наследие А.П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы : Материалы Вторых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 7–9 октября 2014 г.) : Коллективная монография / редкол.:

В.В. Гульченко (отв. ред.) [и др.]. М. : ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2015. С. 28-48.

117. Норман, Б. Игра на гранях языка / Б. Норман. М. : Флинта ; Наука, 2006. 344 с.
118. Одесский, М., Фельдман, Д. Миры И.А. Ильфа и Е.П. Петрова: Очерки вербализованной повседневности / М. Одесский, Д. Фельдман. М. : Изд-во РГГУ, 2015. 293 с.
119. Очерки истории русской советской драматургии. Л. ; М. : Искусство, 1963. Т. 1. 603 с.
120. Очерки истории русской советской драматургии. Л. ; М. : Искусство, 1966. Т. 2. 408 с.
121. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. М. : Прогресс, 1991. 504 с.
122. Панасенко, Н. Ах, водевиль, водевиль! / Н. Панасенко. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: http://az.lib.ru/k/kozachinskij_a_w/text_0050.shtml (дата обращения: 25.10.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.
123. Панов, М. О балансе внутренних и внешних зависимостей в развитии языка / М. Панов // Res Philologica. Филологические исследования: Памяти акад. Г.В. Степанова. М. : Наука, 1990. С. 200-207.
124. Паушкин, М. Социология, тематика и композиция водевиля / М. Паушкин // Старый русский водевиль: 1819–1849. М. : Искусство, 1937. С. 11-50.
125. Поздняков, К. Интертекстуальность повести И. Ильфа и Е. Петрова «Светлая личность» / К. Поздняков // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2012. Т. 14. № 2(6). С. 1565-1570.
126. Поздняков, К. Литератор и «халтуртрегер»: проблема художественного высказывания в советской литературе 20-х – 30-х гг. XX века / К. Поздняков // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные,

гуманитарные, медико-биологические науки. 2014. Т. 16. № 2. С. 182-184.

127. Поздняков, К. Соцреализм в творчестве И. Ильфа и Е. Петрова (Сценарии «Барак» и «Однажды летом») / К. Поздняков // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2014. Т. 16. № 2(4). С. 966-969.
128. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. 358 с.
129. Раскопова, Л. Языковые игры и их интерпретации в художественном тексте : дис. ... канд. филол. наук / Л. Раскопова. Краснодар, 2003. 158 с.
130. Романенко, А. «Великий перелом» – символ советского культурного слома / А. Романенко // Эпоха «Великого перелома» в истории культуры : сб. науч. статей / под. ред. И.Ю. Иванюшиной, И.А. Тарасовой. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 2015. С. 270-276.
131. Роскин, А. Мастера фельетона / А. Роскин // Художественная литература. 1935. № 8. С. 5-7.
132. Росницкая, О. Карнавальные и романтические традиции в пьесах М.А. Булгакова «Бег», «Зойкина квартира» и «Дни Турбиных» / О. Росницкая // Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре. Волгоград : Перемена, 2001. С. 152-156.
133. Санников, В. Русский язык в зеркале языковой игры. 2-е изд., испр. и доп. / В. Санников. М. : Языки славянской культуры, 2002. 552 с.
134. Сараскина, Л. Ф. Толстоевский против Ф. Достоевского / Л. Сараскина // Октябрь. 1992. № 3. С. 187-197.
135. Сарнов, Б. Что же спрятано в «Двенадцати стульях»? / Б. Сарнов // Октябрь. 1992. № 6. С. 165-182.

136. Сарнов, Б. Живые классики / Б. Сарнов // Антология Сатиры и Юмора России XX века. Илья Ильф и Евгений Петров. В 2 т. М. : Эксмо, 2007. Т. 1. С. 9-20.
137. Свободин, А. О Николае Робертовиче Эрдмане. Вступительная статья / А. Свободин // Эрдман, Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников / Н. Эрдман. М. : Искусство, 1990. С. 5-18.
138. Селивановский, А. Смех Ильфа и Петрова / А. Селивановский // Литературная газета. 1932. № 38. С. 6-8.
139. Сербул, М. Ранний русский водевиль: истоки и формирование жанра / М. Сербул // Проблемы литературных жанров. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1987. С. 33-34.
140. Сербул, М. Русский водевиль 1810–1820-х годов : автореф. дис. … канд. филол. наук / М. Сербул. Томск. 1989. 16 с.
141. Серебрякова, Е. Театрально-карнавальный компонент в прозе М.А. Булгакова 1920-х годов : дис. ... канд. филол. наук / Е. Серебрякова. Воронеж, 2002. 192 с.
142. Скафтымов, А. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова / А. Скафтымов // Скафтымов, А. Собр. соч. В 3 т. / А. Скафтымов. Самара : Век, 2008. Т. 3. С. 443-481.
143. Скорино, Л. Писатель и его время: Жизнь и творчество В.П. Катаева / Л. Скорино. М. : Сов. писатель, 1965. 368 с.
144. Скороспелова, Е. Сказочник и его время / Е. Скороспелова // Шварц, Е. Обыкновенное чудо: Пьесы, сценарии, сказки, автобиогр. проза, воспоминания / Е. Шварц. Кишинев : Лит. артистикэ, 1988. С. 5-14.
145. Смелянский, А. Театр Михаила Булгакова: тридцатые годы / А. Смелянский // Булгаков, М. Пьесы 1930-х годов / М. Булгаков. СПб. : Искусство, 1994. С. 4-24. (Театральное наследие).
146. Смолина, А., Лубкина, О. Интертекстуальность как стилевая черта церковно-религиозных текстов / А. Смолина,

О. Лубкина // Мир науки, культуры, образования. Горно-Алтайск, 2012. № 5(36). С. 268-271.

147. Стрельцова, Е. Великое унижение. Николай Эрдман / Е. Стрельцова // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 1920–1930-х годов / сост. И.Л. Вишневская. М. : Наука, 1993. С. 307-345.
148. Сухих, И. Проза советского века: три судьбы. Бабель. Булгаков. Зощенко / И. Сухих. СПб. : Журнал «Нева», 2012. 216 с.
149. Сухих, И. Шаги Командора (1929, 1931. «Двенадцать стульев», «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова) / И. Сухих // Звезда. 2013. № 3. С. 201-216.
150. Тынянов, Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. М. : Наука, 1977. 574 с.
151. Уварова, Е. Поединок с оборотничеством. Василий Шкваркин / Е. Уварова // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 1920–1930-х годов / сост. И.Л. Вишневская. М. : Наука, 1993. С. 376-400.
152. Успенский, В. Русский классический водевиль / В. Успенский // Русский водевиль / сост., авт. ст. и примечаний В.В. Успенский. Л. ; М. : Искусство, 1959. С. 3-50.
153. Ушакин, С. «Смехом по ужасу»: о тонком оружии шутов пролетариата. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2013/121/12u.html – (дата обращения: 12.07.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.
154. Фатеева, Н. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 4-е. / Н. Фатеева. М. : URSS, 2012. 280 с.
155. Фролов, В. Муза пламенной сатиры. Очерки советской комедиографии (1918–1986) / В. Фролов. М. : Сов. писатель, 1988. 408 с.
156. Хёйзинга, Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Й. Хёйзинга. М. : Прогресс – Традиция, 1997. 416 с.

157. Химич, В. Поэтика «случайного» в творчестве Михаила Булгакова / В. Химич // XX век. Литература. Стиль. Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930 гг.) / отв. редактор – В.В. Эйдинова. Екатеринбург : Изд-во Урал. Лицея, 1994. С. 138-150.

158. Хохлова, А. Карнавализация как жанрообразующий принцип в пьесах М.А. Булгакова «Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич» : автореф. дис. … канд. филол. наук / А. Хохлова. Владивосток, 2002. 24 с.

159. Хо Хе Ен. Особенности языковой картины мира ранних пьес Е. Шварца / Хо Хе Ен // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 51. С. 120-124.

160. Цимбал, С. Евгений Шварц. Критико-биографический очерк / С. Цимбал. Л. : Сов. писатель, 1961. 272 с.

161. Чудакова, М. Поэтика Михаила Зощенко / М. Чудакова. М. : Наука, 1979. 200 с.

162. Шахматова, Т. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков : автореф. дис. … канд. филол. наук / Т. Шахматова. Казань, 2009. 24 с.

163. Шахматова, Т. Праздник с привкусом абсурда: Традиции водевиля в драматургии 20-х годов XX века / Т. Шахматова // Festkultur in der russischen Literatur (18. bis 21. Jahrhundert). Культура праздника в русской литературе XVIII–XXI вв. Herbert Utz Verlag, 2010. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: www.utzverlag.de (дата обращения 15.09.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.

164. Шеленок, М. Сатирическая проблематика и поэтика пьесы В. Катаева «Миллион терзаний» / М. Шеленок // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2014. Т. 14, вып. 3. С. 100-105.

165. Шток, И. Комедиограф Василий Шкваркин / И. Шток // Шкваркин, В. Комедии / В. Шкваркин. М. : Искусство, 1966. С. 3-11.

166. Щеглов, Ю. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя / Ю. Щеглов. 3-е изд., испр. и доп. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. 656 с.

167. Щербакова, А. Лексико-фразеологические средства создания языковой игры в художественной прозе авторов «Сатирикона» (На материале произведений А. Аверченко, Н. Тэффи, С. Черного) : автореф. дис. …канд. филол. наук / А. Щербакова. Иваново, 2007. 23 с.

168. Щербина, А. Искусство смешного и насмешливого слова (в микромире комического у И. Ильфа и Е. Петрова) / А. Щербина // Русская литература. 1974. № 1. С. 200-209.

169. Эпштейн, М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков / М. Эпштейн. М. : Сов. писатель, 1988. 416 с.

170. Яблоков, Е. Комментарии / Е. Яблоков // Булгаков, М. Собр. соч. В 8 т. / М. Булгаков. М. : АСТ: Астрель, 2010. Т. 5. Мольер. С. 541-636.

171. Яновская, Л. [Предисловие к пьесе «Подхалимка»] / Л. Яновская // Радуга. Киев, 1968. № 1. С. 171.

172. Яновская, Л. Почему вы пишете смешно? Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе / Л. Яновская. М. : Наука, 1969. 216 с.

173. Supa, W. Сатирическое наследие И. Ильфа и Е. Петрова вчера и сегодня / W. Supa // Studia Wscodnioslowianskie. 2012. T. 12. S. 133-153.

Научное издание

Шеленок Михаил Алексеевич

Драматургия И. Ильфа и Е. Петрова
и водевильная тенденция
в отечественной комедиографии 1920-х – 1930-х годов

Монография

Научный редактор *Т. И. Дронова*
Оригинал-макет подготовлен *М. А. Шеленком*
Художественное оформление переплета *Д. Л. Рясова*

Подписано в печать 14.02.2019. Формат 60x90 1/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура «Таймс».
Усл.-печ. л. 16,5. Тираж 550 экз. Заказ № 5

Издательство «Саратовский источник»
г. Саратов, ул. Кутякова 138б, 3 этаж.
Тел. 52-05-93
Отпечатано в типографии «Саратовский источник»