

УДК 821.161.1Булгаков

**ФУНКЦИИ «ТЕАТРАЛЬНОГО» СЮЖЕТА
В ФАНТАСТИЧЕСКОМ ВОДЕВИЛЕ М.А. БУЛГАКОВА
«ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ»**

М.А. Шеленок

*Саратовский национальный исследовательский государственный университет
им. Н.Г. Чернышевского, г. Саратов, 410012, Россия*

Аннотация

В статье выявляется роль «театрального» сюжета, свойственного классическому водевилю, в структуре пьесы М.А. Булгакова «Иван Васильевич» (1934–1936). Раскрываются пародийный характер развития водевильной сюжетной линии (жена-актриса, покидающая мужа – изобретателя машины времени – ради создания союза с режиссёром) и её функции. Отмечается, что игра с классическим «театральным» сюжетом является лишь одним из проявлений театрализации всего художественного пространства в произведении. Водевильная природа основного действия проявляется не только в путанице, неузнавании, но и в сквозной театрализации, использовании игровых возможностей пересечения персонажами границы времени, введении героя-плута/актёра в жизнь, языковой игре и т. д. Обозначена органичность игровой водевильной поэтики для творчества М.А. Булгакова – «театрального» человека, в художественном мире которого «жизнь играет», рождая неожиданные ситуации, ведущие к стремительному развитию действия, что характерно для водевиля как жанра.

Ключевые слова: М.А. Булгаков, «Иван Васильевич», фантастический водевиль, театральный сюжет, игровая поэтика, театрализация, сатира

Один из традиционных водевильных сюжетов – история из театральной жизни, в центре которой, как правило, творческое становление («восхождение») провинциальной актрисы (реже актёра). Запутанная интрига, осложнённая ложными ситуациями, обманом, нередко сопряжена с развитием любовного конфликта (см. [1–3]). В советскую эпоху «театральный» сюжет претерпевает изменения, обусловленные как эстетическими поисками авторов, так и новыми злободневными проблемами бытового и социально-политического характера (в качестве яркого примера можно привести водевиль В.В. Шкваркина «Лира напрокат» (1927) (см. об этом [4])). Оригинальной трансформацией является пьеса М.А. Булгакова «Иван Васильевич» (1934–1936). Данное произведение неоднократно становилось объектом изучения (см. [5–11]): исследователи обращали внимание на историю создания, разницу в редакциях, сатирическую проблематику, карнавальную поэтику, элементы утопии. Практически все определяли жанр пьесы как сатирическую комедию, где объектами разоблачения

выступили 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.В. Бабичевой, – «фантастический водевиль» [6, с. 138]. Исследователь не даёт развёрнутого анализа поэтики, сводя «водевильность» сюжета лишь к путанице, возникшей вокруг перемещённых 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.Г. Серебрякова, основываясь на работах А.З. Вулиса [12], А.А. Нинова [13], В.И. Немцева [14], Р. Джулиани [15], отмечает, что театрализация 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 снабжённая сценической, эстрадной, цирковой терминологией [16, с. 10–11].

В связи с этим, на наш взгляд, следует говорить о «театральном» сюжете в пьесе «Иван Васильевич» в двух аспектах:

- 1) трансформация классического «театрального» сюжета;
- 2) сквозная театрализация действия с использованием игровых возможностей пересечения героями границы времени, языковой игры, введением героя-плута/актёра в жизни и т. д.

В.В. Химич отмечает: «В динамике действия булгаковских произведений невероятные сломы оказываются предпочтительнее прямолинейности движения к определённой точке. Вследствие этого не просто событие привлекает писателя, но – “случай”, который являет собой... “всё неожиданное, непредвиденное, нечаянное”. <...> Особое положение “случая” в структуре действия входит в эстетическое задание булгаковских произведений» [17, с. 138]. И далее: «Ситуация игры... встречается в произведениях Булгакова именно с таким значением – случая» [17, с. 148]. Внезапный случай – основа действия любого водевиля. Жанровую доминанту пьесы «Иван Васильевич», возможно, определило тяготение Булгакова как «театрального» человека к поэтике «случайного». В художественном мире драматурга «жизнь играет», рождая неожиданные ситуации, ведущие к стремительному развитию действия (характерно для жанра водевиля), позволяя автору одновременно «воссоздать хаотическую невнятицу повседневности... и подняться к философским обобщениям через серию... внезапностей» [17, с. 149].

Цель нашего исследования – проанализировав поэтику пьесы М.А. Булгакова «Иван Васильевич», выявить функции «театрального» сюжета в произведении.

Одной из ведущих сюжетных линий произведения является история молодой киноактрисы Зинаиды. Примечательно, что именно она указана первой в списке действующих лиц. Булгаков пародийно обыгрывает традиционные водевильные коллизии. Зинаида уже не начинающая артистка из провинции, а москвичка, имеющая определённый успех в кинематографических и театральных кругах, которую соседи зовут исключительно по имени-отчеству – Зинаида Михайловна. Чтобы обеспечить себя возможностью постоянно играть главные роли, Зинаида, понимая, что для достижения подобной цели важно иметь в лице режиссёра мужа или любовника, покидает очередного своего супруга – изобретателя машины времени Тимофеева – ради молодого кинорежиссёра Якина. Однако из-за собственной ветрености она поддаётся на обман последнего, наивно полагая: «Не может же он каждую минуту врать» (ИВ, с. 141). Действие в пьесе, собственно, 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 эмоционально-оценочные изменения. Например, сначала наедине с собой он рассуждает: «Как же я так женился? На ком? Зачем? <...> А впрочем, я её не осуждаю» (ИВ, с. 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» (ИВ, с. 142), чем вызывает удивление со стороны собеседницы. В разговоре с Буншей, который его явно раздражает, изобретатель, стремясь избавиться от управдома, подчёркивает трагичность ситуации: «Меня жена бросила, а вы меня истязаете» (ИВ, с. 144). А в беседе с Иваном Грозным инженер даёт уже ироническую характеристику происходящего: «Моя боярыня со своим любовником Якиным на Кавказ сегодня убежала» (ИВ, с. 150). Но тут же уточняет: «Они любят друг друга, ну и пусть будут счастливы» (ИВ, с. 150), таким образом, демонстрируя, что для него все бытовые конфликты кажутся мелкими по сравнению с созданием машины времени и использованием её во благо человечества.

При этом в «Иване Васильевиче», в отличие от повестей «Роковые яйца» (1924), «Собачье сердце» (1925), а также 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» (ИВ, с. 145) «Стенка становится на место» (ИВ, с. 145); «Стенка распадается, и рядом с палатой появляется комната Тимофеева» (ИВ, с. 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 (ИВ, с. 169).

Пародийным является эпизод «ссоры» супругов, когда Зинаида произносит монолог, отвечая на свои же вопросы, которые, по её мнению, должен задавать любой ревнивый муж. Героиня пытается сыграть сцену расставания, однако Тимофеев не принимает игры и реагирует спокойно, вызывая у артистки раздражение: «Только не возражай мне... и не нужно сцен. Почему люди должны

расстаться непременно с драмой? Ведь согласишься, Кока, что это необязательно. Это настоящее чувство, а всё остальное в моей жизни было заблуждением... Ты спрашиваешь, кто он? И конечно, думаешь, что это Молчановский? Нет, приготовься: он кинорежиссёр <...> 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 вернёмся, ему должны дать квартиру в новом доме, если, конечно, он не врёт... <...> Однако я всё-таки поражаюсь твоему спокойствию! И даже как-то тянет устроить тебе сцену» (ИВ, с. 141). Окончательно игра в высокие отношения разрушается при упоминании о московской прописке, которой неверная супруга может лишиться: «Но ты пока не выписывай меня всё-таки» (ИВ, с. 142).

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

Зинаида. Какой подлец! Всё разрушено! И я... зачем же я открыла всё 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!.. (ИВ, с. 151).

Далее из диалога следует, что Якин якобы репетировал любовную сцену с некой дамой, что вызвало ревность Зинаиды. Однако её 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 режиссёра:

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? Бориску?!

Зинаида и Якин застывают.

А подойди-ка сюда, холоп! <...>

Якин. Как, вы действительно репетируете? Боже, какой типаж! (ИВ, с. 152).

Все последующие реплики Грозного будут восприниматься режиссёром как актёрская 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?!» (ИВ, с. 152), пока царь не захочет собственноручно казнить Якина. Таким образом, Булгаков использует приём «театр в театре» через принятие игры одними персонажами и непринятие другими (напуганный Шпак, например, решит полностью дистанцироваться: «Эта роль ругательная, и я прошу её ко мне не применять» (ИВ, с. 154)).

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

Иоанн. Любишь боярыню?

Якин. Люблю безумно!..

Иоанн. Как же её не любить? Боярыня зельною красотою лепа, бела вельми, червлёна губами, бровьми союзна, телом избыльна... <...> женись, хороняка! Князь отпускает её.

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.) (ИВ, с. 154–155).

Сам царь на протяжении действия по-водевильному комичен: всё время прячется то на чердаке, то за ширмой, то под столом; подслушивает; много пугается. Его приступы гнева сопровождаются поступками, вызывающими не столько устрашение, сколько смех (например, эпизод, в котором царь, разозлившийся на Ульяну Андреевну, выбрасывает отобранную у неё селёдку (ИВ, с. 157)) и воспринимаются окружающими как бытовое хулиганство: «Иван Васильевич!.. Вы выпивши... только вы не хулиганьте. <...> Вот так пьян! <...> Мы на вас коллективную жалобу подадим!» (ИВ, с. 157). Он не притворяется управдомом и остаётся 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. Ещё 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 путём представления документов, что за год до моего рождения мой папа уехал за границу, и, таким образом, очевидно, что я сын кучера Пантелея» (ИВ, с. 144). Он выступает и как мнимый пролетарий, и как мнимый князь, мнимый царь (в зависимости от возникшей ситуации). Не случайно Тимофеев даёт Бунше следующую характеристику: «Вы, старый зуда, слоняетесь по всему дому, подглядываете, ябедничаете и, главное, врётесь!» (ИВ, с. 144). Управдом-приспособленец кричит на каждом углу, что если бы у него были внуки, он сразу же отдал бы их в пионеррию, в духе времени он вместе со своей женой распространяет клеветнические слухи о жильцах дома. Таков, например, слух об инженере (который, как выяснится позже, пустила Ульяна Андреевна): «...Во флигеле дамы уже говорят, что вы такой аппарат строите, чтобы на нём из-под советской власти улететь» (ИВ, с. 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 ответственный пост управдома, и обязан наблюдать» (ИВ, с. 144);

- «Я по двору прохожу и содрогаюсь. Все окна раскрыты, все на подоконниках лежат и рассказывают про советскую жизнь такие вещи, которые рассказывать неудобно» (ИВ, с. 144).

«Проговорки» Бунши звучат весело и вроде бы несерьёзно, 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» (ИВ, с. 163);
- «Я не согласен королю пламенные приветы передавать. Меня общественность загрызёт» (ИВ, с. 164);
- «В присутствии служителя культа я не могу находиться <...> я погиб» (ИВ, с. 165).

Характеристики политической жизни 30-х годов XX в., введённые в игровой форме (через соотношение времён, благодаря которому прошлое остраивает современность), являются, на наш взгляд, проявлением идейно-художественных возможностей жанра фантастического водевиля. Как справедливо заметил Я.С. Лурье, полное отсутствие артистических способностей и таланта у Бунши «не мешает ему с помощью Милославского исполнять роль царя» [7, с. 320]. Исследователь считает важным отметить разделяемую им позицию В.А. Каверина, согласно которой «короля делает свита» (Н. Макиавелли): «...У управдома “всё 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”» [7, с. 320]. Таким образом, в подтексте булгаковской пьесы обнаруживается трагедийное наполнение. Избегая лобовой сатиры, драматург показывает, что порождаемый тиранией страх способен подчинить волю народа, сделать его тупой массой, готовой подчиниться любому «рвякнувшему» 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 актёра или даже актрису. Так, представившись приятелем Шпака, он подчёркивает: «Я артист государственных больших и камерных театров» (ИВ, с. 146); а самому Шпаку перед тем сообщает: «Говорит одна артистка... <...> Нет, блондинка... Контральто... <...> Моя фамилия таинственная... Из Большого театра» (ИВ, с. 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: «с артистическим бритым лицом человек»¹ (ИВ, с. 142). Наибольшее количество переодеваний именно у этого персонажа. Изначально Жорж меняет свой дурной костюмчик на солидный костюм Шпака (ИВ, с. 143), позже облачается в боярина (ИВ, с. 160), а в финале снимает боярское облачение, объясняя свой вид тем, что он якобы «с маскарада, из парка культуры и отдыха» (ИВ, с. 169). Именно с его подачи Бунша переодевается в царя (одежда обнаружена случайно: «Ура, пофартило!» (ИВ, с. 160)). Он выступает как режиссёр: «гримирует» Буншу, объясняет ему, что говорить и как себя вести, в частности:

¹ Выделено курсивом у Булгакова. – М.Ш.

- «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» (ИВ, с. 160);
- «Рявкни на них, а то они не слушают» (ИВ, с. 161);
- «Да накричи ты, наконец, на него, великий государь, натопай ножками!» (ИВ, с. 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 Семёновича Шпака (ИВ, с. 161)), а в эпизоде с царицей надевает абсолютно неуместное пенсне (ИВ, с. 167). Милославский – актёр 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 жактов².

Милославский. Не велите казнить, ваше величество, но, по-моему, театр важнее (ИВ, с. 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» (ИВ, с. 165). Кроме того, на наш взгляд, не исключено, что Жорж Милославский – это не настоящее имя героя, а воровской псевдоним, артистически изысканный, то есть ещё 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 рожают сатирический подтекст. Так, Милославский всё время сравнивает минувшее с днём сегодняшним. В сцене, когда накрывают пиршественный стол, он говорит, что даже в отеле «Метрополь» сервис оставляет желать лучшего: «Нет, у них [в Древней Руси] хорошо поставлено дело. В “Метрополе” ждёшь, ждёшь, пока тебе салатик подадут... Душу вымотают!..» (ИВ, с. 166); пытаясь оправдать своё положение при царском дворе, даёт объяснение в советской стилистике: «А я, наоборот, Жорж. И этому бандиту двоюродный брат. Но я от него отмежевался» (ИВ, с. 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 чём дело, товарищи? Я вас спрашиваю, драгоценные, в чём дело? Какой паразит осмелился сломать двери в царское помещение? Разве их для того вешали, чтобы вы их ломали? (Бунше.) Продолжайте, ваше величество... челом бьёт... точка с запятой... (Опричника.) Я жду ответа на поставленный мною вопрос» (ИВ, с. 160).

² Аббревиатура, расшифровываемая как жилищно-арендное кооперативное товарищество (<http://sovdep.academic.ru/1032/жакт>).

Другой пример – фраза Якина, напуганного царём: «Клянусь киносергием преподающим радонежским!..» (ИВ, с. 155). Данная режиссёром-халтурщиком клятва, равно как и его предыдущие клятвы кинофабрикой, которые он произносит не всегда к месту, является остроумной находкой М.А. 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 соединяются элементы старого и нового, высокого и низкого, что рассчитано на комический эффект. Так, во время пения церковного хора Милославский «поёт что-то весёлое и современное» (ИВ, с. 165), а затем вместе с Буншей учат гусяров, чьё пение не понравилось самозванцу, популярной в 30-е годы музыке:

Гусяры заиграли и запели.

Гусяры (поют). А не сильная туча затучилась... 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 привёл? <...> Пускай они румбо играют! <...>

Бунша напевает современный танец, гусяры играют его.

Бунша. <...> (Танцует с царицей.) <...>

Милославский. <...> (Танцует с дьяком.) (ИВ, с. 168).

Отметим, 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» (ИВ, с. 168), 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 восстаёт против собственной жены: «Боюсь, чтобы не вышло недоразумение с Ульяной Андреевной. Она, между нами говоря, отрицательно к этому относится. А впрочем, ну её к черту, что, я её боюсь, что ли?» (ИВ, с. 167), однако в финале будет каяться и оправдываться, чтобы избежать расправы: «Ульяна Андреевна! <...> я царствовал, но вам не изменил <...> Царицей соблазняли, дьяк свидетель!» (ИВ, с. 169).

Финал произведения можно воспринимать как оптимистический, коль скоро раскрываются многочисленные обманы-путаницы:

1) настоящий царь отправляется в своё время, где его признают опричники и дьяк;

2) обворованный Шпак, увидевший свой костюм на Милославском, сразу распознаёт в нём вора: «Держите его! Мой костюм! <...> Воры! Воры! Они же крадут, они же царями притворяются!» (ИВ, с. 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 насчёт панагии, товарищи, вы не верьте – это мне патриарх подарил» (ИВ, с. 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 кинорежиссёр.

Зинаида. Никакого Якина-режиссёра нету у нас. <...>

Тимофеев. Ура! (ИВ2, с. 405).

Итак, подведём некоторые итоги. Традиционный сюжет об актрисе играет подчинённую роль в общем действии булгаковской пьесы и развивается пародийно. Зинаида, несмотря на то что указана в списке действующих лиц первой, всё же не является центральным персонажем. В тексте довольно иронически воссоздаются отношения между актрисами и режиссёрами (линия Зинаида – Якин). Нет традиционного для классического водевиля сочувствия героине, хотя нет и осуждения. Иронически переосмысленные коллизии «театрального» водевиля в сочетании с любовными перипетиями придают фантастическому действию пьесы бытовую и психологическую укоренённость, лишают образ изобретателя машины времени (Тимофеева) схематичности.

М.А. Булгаков создаёт свой вариант жанра, в котором пародирует классические водевильные приёмы, сюжетные ходы и персонажей. Поведение действующих лиц театрализовано, но по-разному. Так, прослеживается авторская ирония в адрес «заигравшихся» персонажей: актрисы Зинаиды и режиссёра Якина, которым противопоставлен Жорж Милославский – плут, чья игра выглядит более естественно, изящно и даёт ироническую оценку советской действительности 30-х годов XX в.

Фантастическое начало позволяет автору «поиграть» не только на комизме ситуаций при перемещении во времени, но и на драматическом сходстве эпох и тем самым привнести в водевиль серьёзное, а в подтексте и трагическое наполнение. Таким образом, Булгаков выводит советский водевиль на новый уровень не только за счёт фантастики, гротеска и острого сатирического наполнения, но и благодаря игровой модификации традиционного для водевильного жанра XIX в. «театрального» сюжета.

Источники

ИВ – Булгаков М.А. Иван Васильевич: комедия в трёх действиях // Булгаков М.А. Пьесы 1930-х годов. – СПб.: Искусство, 1994. – С. 139–170.

ИВ2 – Булгаков М.А. Иван Васильевич: комедия в трёх действиях. 2-я редакция. Фрагменты // Булгаков М.А. Пьесы 1930-х годов. – СПб.: Искусство, 1994. – С. 404–405.

Литература

1. Паушкин М.М. Социология, тематика и композиция водевиля // Старый русский водевиль. 1819–1849. – М.: Худож. лит., 1937. – С. 11–50.
2. Успенский В.В. Русский классический водевиль // Русский водевиль. – Л.; М.: Искусство, 1959. – С. 3–50.
3. Калинина Ю.В. Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А.П. Чехова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ульяновск, 1999. – 24 с.
4. Борбунюк В.А. История монтера-драматурга в пьесе В. Шкваркина «Лири прокат»: метаморфозы советского водевиля // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». – 2014. – Вип. 71. – № 1127. – С. 182–191.
5. Ермакова Т.А. Драматургия М.А. Булгакова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1971. – 19 с.
6. Бабичева Ю.В. Фантастическая диалогия М. Булгакова («Блаженство» и «Иван Васильевич») // М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. – М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. – С. 125–139.
7. Лурье Я.С. Иван Грозный и древнерусская литература в творчестве М. Булгакова // Тр. Отд. древнерус. лит. Ин-та рус. лит. Акад. наук СССР. – СПб.: Наука, 1992. – Вып. XLV. – С. 315–321.
8. Смелянский А.М. Театр Михаила Булгакова: тридцатые годы // Булгаков М. Пьесы 1930-х годов. – СПб.: Искусство, 1994. – С. 4–24.
9. Хохлова А.В. Карнавализация как жанрообразующий принцип в пьесах М.А. Булгакова «Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 2002. – 23 с.
10. Лосев В.И. Фантастическая диалогия «Блаженство» – «Иван Васильевич» // Булгаков М.А. Собр. соч.: в 8 т. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – Т. 7. – С. 817–820.
11. Михайлова И.Б. С юбилеем, «Иван Васильевич»! Пьеса М.А. Булгакова – литературный источник фильма Л.И. Гайдая // Новейшая история России. – 2014. – № 1. – С. 248–264.
12. Вулис А.З. Послесловие к роману «Мастер и Маргарита» // Москва. – 1966. – № 11. – С. 125–132.
13. Нинов А.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.
14. Немцев В.И. Михаил Булгаков: становление романиста. – Самара: Изд-во Сам. фил. Саратов. ун-та, 1991. – 164 с.
15. 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.
16. Серебрякова Е.Г. Театрально-карнавальная компонента в прозе М.А. Булгакова 1920-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2002. – 192 с.
17. Химич В.В. Поэтика «случайного» в творчестве Михаила Булгакова // XX век. Литература. Стиль. Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930 гг.) / Отв. ред. В.В. Эйдинова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. лицея, 1994. – С. 138–150.

Поступила в редакцию
29.09.16

Шеленок Михаил Алексеевич, соискатель кафедры русской и зарубежной литературы

Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского

ул. Астраханская, д. 83, г. Саратов, 410012, Россия

E-mail: *shelenokmishka@rambler.ru*

ISSN 2541-7738 (Print)

ISSN 2500-2171 (Online)

UCHENYE ZAPISKI KAZANSKOGO UNIVERSITETA. SERIYA GUMANITARNYE NAUKI
(Proceedings of Kazan University. Humanities Series)

2017, vol. 159, no. 1, pp. 163–174

**Functions of the “Theatrical” Plot
in M.A. Bulgakov’s Fantastic Vaudeville “Ivan Vasil’evich”**

M.A. Shelenok

N.G. Chernyshevsky Saratov National Research State University, Saratov, 410012 Russia

E-mail: *shelenokmishka@rambler.ru*

Received September 29, 2016

Abstract

This paper conceptualizes an important literary problem: the transformation of the vaudeville genre in the Russian drama of 1920–1930. The relevance and novelty of the research are due to identification of the role of the “theater” plot, which is typical of the classic vaudeville, in the structure of the play “Ivan Vasilievich” by M.A. Bulgakov (this aspect has not been taken into consideration in the works of the Bulgakov scholars).

The study aims to reveal the specifics of the “theatrical” plot and its functions in M.A. Bulgakov’s work.

Based on the results of the study, the following conclusions have been made. The traditional plot about the actress is subordinate in the storyline of the play “Ivan Vasil’evich” and develops as a parody. The ironically interpreted plot twists of “theatrical” vaudeville and love collisions make fantastic action of the play more typical of common life and psychologically deeper, and the image of the time machine’s inventor becomes less schematic. M.A. Bulgakov creates a new version of the genre, in which he mocks the classic vaudeville tricks, plot moves, and characters. The behavior of characters is theaterized, but in different ways. Thus, there is the author’s irony towards the characters that are carried away with their own playing (the actress Zinaida and the director Yakin), who are opposed to George Miloslavsky, a rogue, whose acting looks more natural, elegant, and gives an ironic assessment of the Soviet reality of the 1930s. The fantastic beginning allows the author to “play” not only with comic situations while travelling in time, but also with the dramatic similarity between the time periods, thereby introducing some serious moments and a tragic subtext into the vaudeville. Thus, M.A. Bulgakov brings the Soviet vaudeville to a new level with the help of not only fiction, grotesque, and sharp satirical wit, but also play modification of the “theatrical” plot traditional for the vaudeville of the 19th century.

Keywords: M.A. Bulgakov, “Ivan Vasil’evich”, fantastic vaudeville, theatrical plot, play poetics, theatricalization, satire

References

1. Paushkin M.M. Old Russian Vaudeville. 1819–1849. *Sotsiologiya, tematika i kompozitsiya vodevilya* [Sociology, Themes, and Composition of Vaudeville]. Moscow, Khudozh. Lit., 1937, pp. 11–50. (In Russian)
2. Uspenskii V.V. Russian Vaudeville. *Russkii klassicheskii vodevil’* [Russian Classical Vaudeville]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo, 1959, pp. 3–50. (In Russian)

3. Kalinina Yu.V. Russian vaudeville of the 19th century and A.P. Chekhov's one-act dramaturgy. *Extended Abstract of Cand. Philol. Sci. Diss.* Ulyanovsk, 1999. 24 p. (In Russian)
4. Borbunyuk V.A. History of the fitter-playwright in V. Shkvarkin's play "Lyre for Rent": Metamorphoses of the Soviet vaudeville. *Visnik Kharkivs'kogo Natsional'nogo Universitetu imeni V. N. Karazina, Seriya Filologiya*, 2014, no. 1127, pp. 182–191. (In Russian)
5. Ermakova T.A. M.A. Bulgakov's dramaturgy. *Extended Abstract of Cand. Philol. Sci. Diss.* Moscow, 1971. 19 p. (In Russian)
6. Babicheva Yu.V. M.A. Bulgakov – a Playwriter and Artistic Culture of His Time. *Fantasticheskaya dilogiya M. Bulgakova ("Blazhenstvo" i "Ivan Vasil'evich")* [M. Bulgakov's Fantastic Dilogy ("Bliss" and "Ivan Vasil'evich")]. Moscow, Soyuz Teatr. Deyatelei RSFSR, 1988, pp. 125–139. (In Russian)
7. Lur'e Ya.S. Ivan the Terrible and Old Russian literature in M. Bulgakov's works. *Trudy Otdeleniya Drevnerusskoi Literaturny Institutu Russkoi Akademii Nauk SSSR*. St. Petersburg, 1992, no. XLV, pp. 315–321. (In Russian)
8. Smelyanskii A.M. Bulgakov M. Plays of the 1930s. *Teatr Mikhaila Bulgakova: tridtsatye gody* [Mikhail Bulgakov's Theater: 1930s]. St. Petersburg, 1994, pp. 4–24. (In Russian)
9. Khokhlova A.V. Carnivalism as a genre-forming principle in M.A. Bulgakov's plays "Adam and Eve", "Bliss", and "Ivan Vasil'evich". *Extended Abstract of Cand. Philol. Sci. Diss.* Vladivostok, 2002. 23 p. (In Russian)
10. Losev V.I. Bulgakov M.I. Collection of Works. *Fantasticheskaya dilogiya "Blazhenstvo" – "Ivan Vasil'evich"* [Fantastic Dilogy "Bliss" – "Ivan Vasil'evich"]. Vol. 7. St. Petersburg, Azbukaklassika, 2004, pp. 817–820. (In Russian)
11. Mikhailova I.B. Happy anniversary, "Ivan Vasil'evich"! M.A. Bulgakov's play as a literary inspiration for L.I. Gaidai's film. *Noveishaya Istoriya Rossii*, 2014, no. 1, pp. 248–264. (In Russian)
12. Vulis A.Z. Epilogue to the novel "The Master and Margarita". *Moskva*, 1966, no. 11, pp. 125–132. (In Russian)
13. Ninov A.A. M.A. Bulgakov – a Playwriter and Artistic Culture of His Time. *O dramaturgii i teatre Mikhaila Bulgakova (Itogi i perspektivy izucheniya)* [On Mikhail Bulgakov's Dramaturgy and Theater (Results and Prospects of Studying)]. Moscow, Soyuz Teatr. Deyatelei RSFSR, 1988, pp. 6–38. (In Russian)
14. Nemtsev V.I. Mikhail Bulgakov: Development of a Romanist. Samara, Izd. Samar. Fil. Sarat. Univ., 1991. 164 p. (In Russian)
15. Giuliani R. M.A. Bulgakov – a Playwriter and Artistic Culture of His Time. *Zhanry russkogo narodnogo teatra i roman M. Bulgakova "Master i Margarita"* [Russian Folk Theater Genres and M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita"]. Moscow, Soyuz Teatr. Deyatelei RSFSR, 1988, pp. 312–333. (In Russian)
16. Serebryakova E.G. Theatrical and carnival component in M.A. Bulgakov's prose of the 1920s. *Cand. Philol. Sci. Diss.*, Voronezh, 2002. 192 p. (In Russian)
17. Khimich V.V. 20th Century. Literature. Style. Stylistic Patterns in Russian Literature of the 20th Century (1900 – 1930). *Poetika "sluchainogo" v tvorchestve Mikhaila Bulgakova* [The Poetics of "Occasional" in Mikhail Bulgakov's Works]. Yekaterinburg, Izd. Ural. Litseya, 1994, pp. 138–150. (In Russian)

Для цитирования: Шеленок М.А. Функции «театрального» сюжета в фантастическом водевиле М.А. Булгакова «Иван Васильевич» // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2017. – Т. 159, кн. 1. – С. 163–174.

For citation: Shelenok M.A. Functions of the "theatrical" plot in M.A. Bulgakov's fantastic vaudeville "Ivan Vasil'evich". *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki*, 2017, vol. 159, no. 1, pp. 163–174. (In Russian)