

На правах рукописи



Шеленок Михаил Алексеевич

**Драматургия И. Ильфа и Е. Петрова и
водевильная тенденция в отечественной
комедиографии 1920-х – 1930-х годов**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Саратов – 2017

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского»

Научный руководитель:

кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры русской и зарубежной
литературы ФГБОУ ВО «Саратовский
национальный исследовательский
государственный университет
имени Н. Г. Чернышевского»
Татьяна Ивановна Дронова

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры истории русской ли-
тературы ФГБОУ ВО
«Санкт-Петербургский государственный
университет»
Игорь Николаевич Сухих

кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры журналистики
ФГБОУ ВО «Самарский
государственный социально-
педагогический университет»
Константин Сергеевич Поздняков

Ведущая организация:

ФГБУН «Институт мировой литературы
им. А. М. Горького Российской академии
наук»

Защита состоится «21» июня 2017 г. в __.00 час. на заседании диссертационного совета Д. 212.243.02 на базе ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского» (410012, г. Саратов, ул. Астраханская, 83) в XI корпусе, аудитории 301.

С диссертацией можно ознакомиться в Зональной научной библиотеке имени В. А. Артисевич.

Электронная версия размещена на официальном сайте ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского» по адресу:

http://www.sgu.ru/sites/default/files/dissertation/2017/02/08/dissertaciya_shelenka.pdf

Автореферат разослан « ____ » _____ 2017 года

Ученый секретарь
диссертационного совета



Ю. Н. Борисов

Общая характеристика работы

Одним из перспективных направлений современного отечественного литературоведения является изучение малоизвестных драматургических текстов 1920-х – 1930-х годов. В работах конца XX – начала XXI века, посвященных комедиографии данного периода, звучит мысль о необходимости анализа 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. Но, как правило, речь идет об отдельных авторах или пьесах. Проведенное в диссертации исследование показало, что назрела потребность осмыслить возрождение жанра водевиля в драматургии первых десятилетий советской эпохи как идейно-художественную тенденцию, обусловленную эстетическими и внеэстетическими причинами.

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. 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). Однако до сих пор отсутствует авторитетное, текстологически выверенное и откомментированное, полное собрание пьес соавторов. Предпринятые в 2000-е – 2010-е годы две попытки «полного» издания совместных пьес Ильфа и Петрова не отвечают необходимым требованиям¹. Наибольшую научную ценность на сегодняшний день представляет вышедший под редакцией М. Долинского сборник «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии» (1989), снабженный вступительной статьей и комментариями, посвященными издательской и сценической истории драматургии соавторов².

В отличие от романов, являющихся объектами пристального внимания литературоведов, пьесы И. Ильфа и Е. Петрова до сих пор находятся за преде-

¹ В сборник «1001 день, или Новая Шахерезада. Повести. Водевиль. Киносценарии», вышедший в 2005 году под редакцией А. Ильф, не вошла пьеса «Богатая невеста»; в издании отсутствует научно-справочный аппарат, а краткое предисловие не дает представления о проблематике и жанрово-стилевом своеобразии драматургических опытов соавторов. В опубликованном в 2014 году издательством «ИФФ ФИНАНС» совместно с ООО «Книга по Требованию» однотомном собрании пьес и киносценариев, нет «Подхалимки»; очевидным минусом является наличие опечаток в текстах произведений и фактических ошибок в чрезмерно кратких комментариях.

² Ильф И., Петров Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска: Рассказы, фельетоны, очерки, пьесы, сценарии / сост., вступ. статья, коммент. и дополнения М. Долинского. М. : Книжная палата, 1989. 496 с.

лами серьезного интереса специалистов по творчеству писателей и историков советской драматургии и театра.

В монографиях А. Вулиса, Б. Галанова, Л. Яновской, Я. Лурье предлагается краткий обзор центральных проблем, перечень объектов сатиры или переосмысления сюжетных перипетий пьес «Сильное чувство», «Богатая невеста», «Остров мира», воспринимаемых по преимуществу как сатирические комедии. А. Вулис и Я. Лурье фиксируют жанровую номинацию «Сильного чувства», предложенную самими соавторами – водевиль, однако жанрово-стилевые особенности произведений не становятся предметом изучения авторов монографий. Современных исследований, посвященных драматургическим опытам Ильфа и Петрова, в процессе работы над диссертацией не было обнаружено.

Специалисты по отечественной комедиографии первой половины XX века по преимуществу анализируют драматургические тексты М. Булгакова, Н. Эрдмана, В. Маяковского, М. Зощенко, Е. Шварца и др., как правило, не обращаясь к пьесам И. Ильфа и Е. Петрова. Исключением стали кандидатские диссертации С. Васильевой и М. Котовой, в которых «Сильное чувство» И. Ильфа и Е. Петрова и «Свадьба» М. Зощенко рассматриваются в русле чеховской традиции. В то же время в отечественном литературоведении и театроведении последних десятилетий (в работах В. Гудковой, Н. Гуськова, С. Ушакина и др.), накоплен продуктивный опыт изучения «забытых» пьес 1920-х – 1930-х годов.

Исследователи драматургии и театра советской эпохи (А. Богуславский и В. Диев, В. Фролов, Н. Киселев, Н. Гуськов, С. Ушакин и др.) отмечают возрождение в 1920-е годы водевиля, видя истоки данного феномена в расцвете театральной жизни, востребованности на сцене малых динамичных форм, обладающих зрелищным потенциалом, открывающих возможности для выхода драматургов к массовому зрителю новейшего времени. Пьесы И. Ильфа и Е. Петрова побуждают задуматься о причинах обращения соавторов и ряда их современников (В. Катаева, М. Зощенко, Е. Шварца, М. Булгакова, А. Козачинского) к жанру водевиля в 1930-е годы, когда произведения такого типа все чаще расцениваются официальной критикой как неуместные и противоестественные (С. Ушакин), в отечественной драматургии осуществляется переход от карнавального периода к нормативному (Н. Гуськов), от игрового к неигровому способу организации драматургического текста (С. Ушакин).

Таким образом, **актуальность** изучения драматургии И. Ильфа и Е. Петрова обусловлена, во-первых, необходимостью осмысления пьес соавторов как органической части их художественного мира и одновременно как нового этапа творчества – поиска активных форм диалога с читателем/зрителем в 1930-е годы; во-вторых, потребностью определить место их водевилей в жанрово-стилевых исканиях, ведущихся в комедиографии 1920-х – 1930-х годов.

Методологическое и методическое значение для анализа пьес соавторов имеют исследования романного наследия писателей (А. Вулиса, Б. Галанова, Л. Яновской, Я. Лурье и др.), в которых выявляется органический сплав сатиры и юмора, предопределивший жанрово-стилевое своеобразие их драматургических опытов. С точки зрения осмысления авторской позиции, наиболее пер-

спективным представляется подход современных исследователей (Я. Лурье, Ю. Щеглова, И. Сухих и др.) к романам «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок» как к сложным многоплановым произведениям, с одной стороны, неразрывно связанным с советской культурой, с другой – свидетельствующим, что искусство Ильфа и Петрова, создававшееся в подцензурной литературе, оказалось сильнее «социального заказа».

Мысль В. Набокова о том, что соавторы вводят в свои произведения образ авантюриста – героя плутовского романа – с целью прикрытия, дающего возможность «в политическом смысле проскочить <...>, поскольку политической трактовке такие герои, сюжеты и темы не поддавались»³, представляется продуктивной и по отношению к их драматургическому наследию. Подобно плутовскому роману, жанр водевиля давал Ильфу и Петрову определенную степень свободы. Для драматургов, разделявших позицию «оптимистической сатиры»⁴, жизнерадостность и оптимистичность данного жанра были весьма значимыми. В то же время «при внешней легкости» водевиль 1920-х – 1930-х годов (в своих лучших образцах) спорил «(хотя и под маской несерьезности) с официальной идеологией времени»⁵. Водевиль И. Ильфа и Е. Петрова 1930-х годов представляют значительный интерес именно в этом качестве – сатирического изображения реальности «под маской несерьезности».

В работах, посвященных комедиографии 1920-х – 1930-х годов, вопрос о жанровой природе водевиля и его модификациях не стал предметом целенаправленного рассмотрения. Методологический ключ к пониманию процессов, происходящих в комедиографии первых советских десятилетий, дают сформировавшиеся в исследованиях специалистов по литературе XIX века представления о вариативно-игровой подвижности жанровых границ водевиля. Практически все отечественные ученые видят идейно-художественное своеобразие водевиля в игровом начале. С опорой на работы предшественников (М. Паушкина, В. Успенского, Э. Дементьева, Т. Кудиновой, М. Сербул, Ю. Калининой и др.), посвященные осмыслению проблематики и поэтики водевиля XIX столетия, было сформулировано основное **рабочее понятие** диссертационного 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, ве-

³ Из интервью Владимира Набокова Альфреду Appelю (1967) // Антология Сатиры и Юмора России XX века. Илья Ильф и Евгений Петров. В 2 т. М. : Эксмо, 2007. Т. 1. С. 934.

⁴ См. об этом: Зоценко М. Сатирик-публицист (Памяти Ильфа) // Мих. Зоценко: Pro et contra. Личность и творчество М.М. Зоценко в перекрестье мнений (1915–2009). 2-е изд., испр. / сост., вступ. статья, коммент. И.Н. Сухих. СПб. : Изд-во РХГА, 2015. С. 93.

⁵ Шахматова Т. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2009. С. 13.

селем, 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 потенциала водевиля являются драматургические опыты Ильфа и Петрова, в художественной структуре которых взаимодействуют юмористические и сатирические способы осмысления реальности (при доминировании водевильного конструктивного принципа).

Научная новизна диссертационного исследования заключается в проведении систематического анализа всех пьес Ильфа и Петрова, впервые предпринятого в данной работе, в выявлении водевильной природы драматургических опытов соавторов; в изучении жанровой поэтики и стилового своеобразия водевиля 1920-х – 1930-х годов на материале драматургии И. Ильфа и Е. Петрова и их современников – В. Шкваркина, Н. Эрдмана, Е. Шварца, М. Булгакова; в осмыслении проблемно-тематических переключек между драматургическими произведениями соавторов и пьесами В. Катаева, М. Зощенко, В. Маяковского, Ю. Олеши, А. Козачинского и др. Тем самым намечаются новые векторы в постижении творчества Ильфа и Петрова, их идейно-художественной позиции в 1930-е годы, раскрывается водевильная тенденция в комедиографии 1920-х – 1930-х годов.

Объектом изучения в работе выступает художественное смысловое пространство драматургических текстов И. Ильфа и Е. Петрова, включенных в историко-литературный контекст.

Материалом являются пять пьес И. Ильфа и Е. Петрова: «Подхалимка», «Вице-король», «Сильное чувство», «Нервные люди» и «Богатая невеста»; либретто «Путешествие в неведомую страну»; киносценарии «Барак» и «Сценарий звукового кинофильма»; написанная после смерти И. Ильфа комедия Е. Петрова «Остров мира»; романы «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок»; а также пьесы А. Чехова («Свадьба»), Н. Эрдмана («Гибель Европы», «Квалификация»), М. Булгакова («Иван Васильевич»), Е. Шварца («Приключения Гогенштауфена»), В. Шкваркина («Лири напрокат»), В. Катаева («Миллион терзаний», «Дорога цветов»), М. Зощенко («Свадьба»), В. Маяковского («Клоп»), Ю. Олеши («Смерть Занда», «Заговор чувств»), А. Козачинского («Могучее средство»), составляющие контекст.

Предмет диссертационного исследования – жанрово-стилевые искания И. Ильфа и Е. Петрова в 1930-е годы, характер взаимодействия юмористического и сатирического начал в художественной структуре пьес, своеобразии создаваемой соавторами модификации водевильного жанра, формально-содержательные связи их драматургических опытов с собственным романским творчеством и пьесами современных им авторов.

Цель работы – восполнить пробел в изучении творчества И. Ильфа и Е. Петрова и комедиографии 1920-х – 1930-х годов, обратившись к осмысле-

нию драматургического наследия соавторов в контексте тематических и жанрово-стилевых исканий современников – создателей водевильного жанра.

Для достижения этой цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Выявить водевильную тенденцию в комедиографии 1920-х – 1930-х годов, проанализировав разные жанровые модификации, формирующиеся в творчестве В. Шкваркина, Н. Эрдмана, Е. Шварца, М. Булгакова.

2. Осмыслить причины обращения И. Ильфа и Е. Петрова к драматургии на рубеже 1920-х – 1930-х годов, раскрыть характер связи прозы и драматургии в творчестве соавторов.

3. Провести исследование жанрового своеобразия пьес Ильфа и Петрова через призму взаимодействия в идейно-художественной структуре текста (образы персонажей, природа драматургического действия, «текст в тексте» и др.) разных форм и приемов реализации комического; определить специфику созданной ими модификации водевильного жанра, рассмотрев варианты синтеза юмористического и сатирического способов осмысления реальности, функции водевильных куплетов и танцевальных номеров в идейно-художественном целом произведений.

4. Выявить объекты сатиры и художественные способы воплощения авторской позиции в драматургических опытах И. Ильфа и Е. Петрова, наметить проблемно-тематические переключки между пьесами соавторов и их современников (В. Катаева, М. Зощенко, М. Булгакова, В. Маяковского, Ю. Олеши, А. Козачинского и др.).

5. Проанализировать игровые стратегии соавторов на стилевом уровне, продемонстрировав приемы языковой и литературной игры и рассмотрев их функции в реализации авторских интенций; раскрыть специфику стилевой организации водевилей И. Ильфа и Е. Петрова, выявив характер интертекстуальных связей водевиля «Сильное чувство» со «Свадьбой» А. Чехова.

6. Исследовать характер взаимодействия принципов и приемов водевиля и сатирической комедии в идейно-художественной структуре пьесы Е. Петрова «Остров мира».

Методологической базой исследования являются труды ведущих отечественных ученых по теории жанра (М. Бахтин, Ю. Тынянов), стиля (В. Виноградов, Ю. Минералов), зарубежных и российских специалистов по проблеме игры (Й. Хёйзинга, М. Эпштейн, О. Корниенко и др.); работы, посвященные специфике комического начала в литературе и искусстве (М. Бахтин, Ю. Боров, Б. Дземидок, Д. Николаев, Ю. Манн и др.), теории и истории драматургии (А. Скафтымов, В. Хализев, В. Прозоров, Ю. Неводов, Ю. Борисов, Н. Киселев, В. Головчинер, Н. Гуськов, О. Журчева и др.), проблематике и поэтике водевиля (М. Паушкин, М. Сербул, Ю. Калинина, Т. Шахматова и др.), интертекстуальности (Ю. Кристева, Р. Барт, Ю. Лотман, Н. Фатеева), языковой игре в литературе (Е. Земская, М. Китайгородская, Н. Розанова и др.). В диссертации учитываются результаты изучения творчества И. Ильфа и Е. Петрова в отечественном литературоведении (А. Вулис, Б. Галанов, Л. Яновская, Я. Лурье, Ю. Щеглов, И. Сухих, К. Поздняков, М. Одесский и Д. Фельдман и др.).

Методика исследования предполагает комплексный подход, вбирающий историко-литературный, типологический, структурный, интертекстуальный аспекты изучения художественного произведения в соответствии с поставленными задачами.

Положения, выносимые на защиту:

1. В драматургии 1920-х – 1930-х годов наметилась тенденция к возрождению жанра водевиля. Наряду с многочисленными обращениями к данной комедийной форме авторов «второго плана» водевиль привлекает внимание наиболее талантливых художников эпохи. В творчестве таких писателей, как В. Шкваркин, Н. Эрдман, Е. Шварц, М. Булгаков «устаревший» жанр обретает новые идейно-художественные возможности, обновляя свою проблематику за счет выхода к злободневной современности и обогащая поэтику благодаря синтезу водевильных форм осмысления реальности с сатирическими, драматическими и даже, в отдельных случаях (Н. Эрдман, М. Булгаков), трагическими. В качестве жанровой номинации произведений 1920-х – 1930-х годов, в которых традиционные формально-содержательные особенности классического водевиля претерпевают серьезную трансформацию, мы используем понятие неклассический водевиль.

2. Драматургия И. Ильфа и Е. Петрова является важной частью их литературного наследия. Причины обращения соавторов к сценическим жанрам имеют как эстетический, так и внеэстетический характер. В пьесах нашли воплощение черты, присущие художественному миру романов «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок», и поиски новых форм диалога с читателем/зрителем в эпоху 1930-х годов. Водевиль соавторов, тяготеющие к синтезу юмористического и сатирического начал, являются оригинальным преломлением художественных тенденций литературного процесса 1920-х – 1930-х годов. На проблемно-тематическом уровне они разными гранями соприкасаются с драматургией В. Маяковского, М. Зощенко, В. Катаева, Ю. Олеси, М. Булгакова и др. Своеобразным «протожанром» водевилей И. Ильфа и Е. Петрова является, на наш взгляд, «Гибель Европы на Страстной площади с танцами и пением» Н. Эрдмана, в которой водевильное развитие действия, осложненное многоуровневой игрой, обретает сатирическое звучание не только благодаря прямым формам разоблачения, но и на уровне подтекста.

3. Маркером водевильной доминанты в драматургических опытах И. Ильфа и Е. Петрова является характер развития действия. События во всех пьесах разворачиваются по классической водевильной схеме – в основе цепь обманов, путаниц, случайностей, ситуации, когда персонажи меняются местами (например, в пьесе «Нервные люди»). Любовные коллизии присутствуют не во всех текстах (в традиционном понимании – лишь в «Сильном чувстве» и «Богатой невесте»), однако в «Вице-короле» они точно пародируются. Создавая свои драматургические произведения по законам водевильного жанра, И. Ильф и Е. Петров трансформируют сюжетно-композиционные приемы классического водевиля. В ряде случаев для них характерно пародийное обыгрывание сюжетных ситуаций водевиля XIX века, танцевальных и песенных элементов и других особенностей.

4. Игровая стихия позволяет рассматривать действующих лиц пьес соавторов и как сатирических персонажей, и как водевильные маски-типы, которые представляют собой определенные водевильные амплуа (плут-обманщик, участники любовного треугольника, герой-неудачник и т.д.) или пародию на него. Характерными для всех драматургических текстов соавторов являются такие приемы, как обыгрывание имен действующих лиц, различные формы саморазоблачения отрицательных персонажей, пародийное снижение высоких понятий в речи героев-плутов/шутов, структура «театр в театре» и др. Характер соотношения юмористического и сатирического начал и – шире – формы проявления комизма в пьесах И. Ильфа и Е. Петрова в немалой степени зависят от объекта изображения. Неслучайно в пьесе «Богатая невеста», передающей атмосферу народной жизни, соавторы активно обращаются к карнавальная поэтике.

5. Ильф и Петров раздвигают границы водевиля за счет введения современной проблематики и ее сатирического осмысления. Сосредоточивая свое внимание на внутренних темах, они делают объектами осмеяния не только «пережитки прошлого», присущие «бывшим людям», но и недостатки, свойственные советскому человеку и явлениям текущей действительности. «Под маской» легкого жанра раскрываются такие аспекты современной общественной жизни, как привилегированное положение людей, причастных власти, «квартирный вопрос», тотальный дефицит, утрата личного пространства и др. Водевиль соавторов вбирают острую социально-политическую проблематику, однако благодаря игровым стратегиям, пронизывающим все уровни текста, драматурги, не отступая от веселого тона, переносят свою оценку в подтекстовую зону, в их произведениях возникает атмосфера двусмысленности, которая не позволяет однозначно определить объекты сатиры.

6. И. Ильф и Е. Петров играют с любыми формами окружающей их действительности, в результате чего возникает двойственная оценка в восприятии не только отрицательных явлений и персонажей, но и положительных, являющихся воплощением идеологических ценностей современности. Однако если в адрес первых направлен бичующий – сатирический – смех, то о «правильных товарищах» авторы говорят в добродушно-юмористической манере. В условиях запрета на сатиру водевиль в творчестве Ильфа и Петрова берет на себя некоторые функции сатирической комедии, приходит ей на смену.

7. Определяющими особенностями стиля соавторов являются рассчитанные на образованного читателя/зрителя многоуровневая литературная игра, ярким примером которой являются интертекстуальные связи водевиля «Сильное чувство» со «Свадьбой» А. Чехова, и интеллектуальная языковая игра, имеющая афористичный характер и рождающая сатирический подтекст, что позволяет сделать вывод о стилевом единстве творчества Ильфа и Петрова, об органической связи драматургии с их знаменитыми романами. Анализ языковой игры помогает увидеть не только стилевые, но и жанровые особенности пьес соавторов, поскольку одни приемы (балагурство, каламбур) характерны для водевильного жанра, а другие (острословие, афористичность высказываний персонажей) расширяют его границы.

8. В сольной пьесе Е. Петрова происходит смена жанровой доминанты. Если в совместных драматургических произведениях соавторов доминируют водевильные принципы и приемы построения текста, то в «Острове мира» они подчинены памфлетному началу. Однако элементы водевильной поэтики делают комедию Е. Петрова зрелищной, живой, веселой, задают увлекательную интригу и не позволяют автору окончательно уйти в любовную сатиру, имеющую публицистический характер. Динамика жанра в творчестве Е. Петрова конца 1930-х годов обусловлена как объектом изображения (капиталистический мир накануне Второй мировой войны), так и ужесточением требований официальной критики к комедийному искусству.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что анализ пьес Ильфа и Петрова в контексте творчества их современников позволяет расширить представления о формально-содержательном потенциале водевиля, его границах и возможностях, а также поставить вопрос о трансформации традиционных водевильных схем в драматургии 1920-х – 1930-х годов, механизмах возникновения новых жанровых модификаций.

Практическая значимость состоит в возможности использования материалов диссертационного сочинения при разработке общих историко-литературных курсов и спецкурсов для студентов филологических и искусствоведческих факультетов высших учебных заведений. Кроме того, выводы исследования могут оказаться полезными при работе над комментариями к авторитетному изданию пьес соавторов.

Апробация результатов диссертационного исследования проходила на одиннадцати конференциях различного уровня: Всероссийская конференция молодых ученых «Филология и журналистика в XXI веке» (Саратов, 2011–2016 гг.), XXXIV Зональная конференция литературоведов Поволжья (Казань, 2014 г.); Международная научная конференция «Художественная словесность: теория, методология исследования, история», посвященная памяти доктора филологических наук, профессора, Заслуженного деятеля науки РФ, поэта Юрия Ивановича Минералова (Москва, 2015 г.); VI Международная научная конференция «Междисциплинарные связи при изучении литературы» (Саратов, 2015 г.); Международная научная конференция «Эпоха “Великого перелома” в истории культуры» (Саратов, 2015 г.); XXXV Международная конференция Зонального объединения литературоведов Поволжья (Третьи Бочкаревские чтения), посвященная 110-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора Виктора Алексеевича Бочкарева (Самара, 2016 г.).

Структура исследования. Работа состоит из введения, четырех глав, каждая из которых делится на соответствующие разделы, заключения и списка литературы, включающего 256 источников. Общий объем диссертационного сочинения – 279 страниц.

Основное содержание работы

Во **Введении** обосновываются актуальность, новизна, теоретическая и практическая значимость диссертации, определяются цели и задачи исследования, освещается история вопроса, проясняются необходимые теоретические понятия, формулируются положения, выносимые на защиту.

Первая глава «Модификации водевильного жанра в творчестве ведущих драматургов эпохи» посвящена осмыслению разновидностей неклассического водевиля, созданных в 1920-е – 1930-е годы В. Шкваркиным, Н. Эрдманом, Е. Шварцем, М. Булгаковым; выявляется, что границы «устаревшего» жанра размыкаются драматургами в направлении других форм освоения реальности, по преимуществу, сатирических, при доминировании водевильного конструктивного принципа. В реферируемой главе рассмотрение жанровых модификаций водевиля ведется не в хронологической последовательности создания произведений и не с точки зрения их художественной значимости, а по степени возрастания новизны – от наиболее традиционных опытов В. Шкваркина («Лирическое отступление») до новаторского «фантастического водевиля» М. Булгакова («Иван Васильевич»).

В разделе **1.1. «Продолжение классической традиции: водевиль В. Шкваркина “Лирическое отступление”»** в ходе анализа системы персонажей, структуры драматургического действия, приемов языковой игры, роли музыкальных куплетов раскрываются водевильные принципы и приемы построения текста. Драматург развивает в «Лирическом отступлении» (1927) 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.

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 и др. При этом В. Шкваркин раздвигает возможности классического водевиля, осовременивая «театральный» сюжет, вводя интермедии как форму репрезентации злободневного сатирического содержания, заостряя социально-нравственные аспекты не только театральной, но и – шире – общественной жизни.

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. В. Шкваркин использует форму «театр в театре», создавая довольно злую пародию на репертуарные пьесы 1920-х годов, вводя отдельные фрагменты из произведения персонажа – автора «от станка». В репликах Саши Быстрого – заведующего литературной частью в театре и журналиста – в иронической форме представлены идеологические требования, предъявляемые искусству советской цензурой (например, остроумно обыгрывается идеологическая трактовка текста гоголевского «Ревизора»). При этом элементы сатиры подчинены общему водевильному строю произведения. В. Шкваркин в большей мере, чем его коллеги, остается верен традиции клас-

сического водевиля, с его вниманием к рядовому человеку, мягким юмором и оптимистическим финалом.

В разделе 1.2. «**Обновление традиционного жанра: водевиль Н. Эрдмана “Гибель Европы на Страстной площади с танцами и пением” и пьеса “Квалификация”**» предметом изучения становится жанрово-стилевая модель неклассического водевиля, сформировавшаяся в творчестве Н. Эрдмана в начале 1920-х годов.

В острозлободневном водевиле «Гибель Европы» (1923) «любовный» сюжет, доминирующий на уровне драматургического действия, не обретает самостоятельной ценности, выступая, по преимуществу, как форма реализации авторского иронического осмысления реальности. Жорж Красиков, желая добиться от некой Марьи Петровны интимной близости, идет на хитрость, распространяя слух о приближающемся всемирном потопе, уже погубившем Европу. Основное действие – приготовления различных персонажей к предстоящему потопу – разворачивается в рамках водевильного сюжета. Показывая испуганных обывателей, Эрдман вводит целый ряд комических ситуаций, используя приемы различных жанров (водевиль, буффонада, скетч, сатирическая комедия). В финале герой, уже почти добившийся своей цели (к нему приходит Марья Петровна), вынужден раскрыть свой обман. Таким образом, он терпит водевильное наказание: героиня уходит от него.

Через языковую игру в речевых партиях персонажей и злободневные куплеты драматург выражает ироническое отношение к широкому кругу современных явлений – как общественно-политических (нэп), так и социокультурных (современное театральное искусство). Текст пьесы насыщен различными приемами языковой игры, как традиционными для данного жанра (каламбуры), так и осложняющими водевильное действие (острословие). Одной из самых ярких острот является идея передвижения Ноева ковчега «в Всероссийском масштабе» от Ильинки до Лубянки, то есть из центра спекулятивной торговли в тюрьму.

Обыгрывая мотивы «Мистерии-буфф» В. Маяковского, драматург предлагает свой – сниженный – вариант всемирного потопа, показывая приготовления к нему в нэповской России. Заглавное словосочетание «Гибель Европы» имеет иронический оттенок. Отсылая к шпенглеровской идее увядания европейской культуры и цивилизации и к отзывам о книге «Закат Европы» русских философов, автор устами героев пьесы говорит, что никакой гибели Европы не будет. Водевильные принципы построения драматургического действия, доминирующие в пьесе, подкреплены наличием таких формальных признаков, как танцы и сатирические куплеты. При этом автор осовременивает традиционный водевильный сюжет, обогащает характерные для жанра приемы языковой игры и усиливает сатирические коннотации на уровне авторского пафоса.

Драматическая миниатюра «Квалификация» (1924) 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 ар-

тистов для советской сцены, который проводят три обезличенных члена комиссии. В «Квалификации», как и в последующих пьесах Эрдмана, «все – псевдо» (А. Свободин): перед читателем/зрителем проходят образы псевдо сатирика, псевдо танцовщиков и певцов и т.д. Раскрытию темы способствует доминирующий в данном тексте игровой прием «театр в театре». Через игру и смех обнаруживается авторская оценка происходящего – Эрдман показывает процесс уничтожения свободного – подлинного – искусства. Наряду с безобидными шутками, построенными на каламбурах, драматург вводит обыгрывание таких аббревиатур, как ГПУ, фамилии Сталина и др. острозлободневных явлений эпохи.

В разделе **1.3. «Новаторские формы водевиля в комедиографии 1920-х – 1930-х годов»** выявляется роль фантастики в расширении возможностей традиционного жанра в творчестве Е. Шварца и М. Булгакова: игровое остранение (сказочное у Шварца и временное у Булгакова) позволяет ввести в произведения не только сатирический, но и трагический подтекст.

В подразделе **1.3.1. «Сказочно-фантастический водевиль Е. Шварца “Приключения Гогенштауфена”»** раскрываются особенности водевильной поэтики в одной из первых пьес автора. Е. Шварц предлагает вариант водевильного жанра, в котором сопряжение «любвонной» и «производственной» сюжетных линий со сказочно-фантастическими перипетиями открывает новые возможности взаимодействия водевильно-юмористического и сатирического начал в художественном пространстве пьесы.

«Приключения Гогенштауфена» (1931) – история о двух влюбленных (экономиста Гогенштауфена и счетовода Маруси), работающих в одном учреждении, счастье которых пытаются разрушить управделами Упырева. В образе бюрократа-вампира 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 обманов – марионетками в руках Упыревой, желающей разлучить Гогенштауфена и Марусю. Важная роль в структуре пьесы отводится вокальным и танцевальным номерам – формальным признакам водевиля.

Многочисленные водевильные приемы в пьесе «Приключения Гогенштауфена» (путаница, построение диалогов по принципу словесной дуэли, каламбуры, куплеты), 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. Фантастика, представленная преимущественно волшебством, сопряженным в отдельных случаях с научно-техническим прогрессом (для достижения комического эффекта), позволяет увидеть серьезный и даже трагический подтекст, но при этом утверждает оптимистическую позицию, что в мире есть место «обыкновенному» чуду, на которое способен каждый добрый человек.

В подразделе *1.3.2. «Фантастический водевиль М. Булгакова “Иван Васильевич”»* предпринят анализ драматургической поэтики пьесы, в результате которого доказывается, что М. Булгаков выступает как создатель «фантастического водевиля» (термин Ю. Бабичевой).

Одной из ведущих сюжетных линий произведения является история молодой киноактрисы Зинаиды. В «Иване Васильевиче» (1934–1936) пародируется классический «театральный» сюжет, а театрализованное пространство насыщается дополнительными смыслами благодаря игре ценностно-временными планами. Изобретение машины времени инженером Тимофеевым становится источником водевильных перипетий, насыщенных сатирическим подтекстом. Исторический персонаж – царь Иван Васильевич – на протяжении действия водевильному комичен: все время прячется то на чердаке, то за ширмой, то под столом, подслушивает, много пугается. Его приступы гнева сопровождаются действиями, вызывающими не столько утешение, сколько смех. Его «двойник» управдом Бунша – вечный самозванец – выступает и как мнимый пролетарий, и как мнимый князь, и как мнимый царь (в зависимости от возникшей ситуации). Ряд высказываний управдома раскрывает его подлинную роль в жизни жильцов – того, кто должен не просто подглядывать, подслушивать (типичные действия водевильного персонажа), но и доносить.

Водевильный характер основного сюжетного действия характеризуется не только путаницей, неузнаванием, но и сквозной театрализацией, использованием игровых возможностей «пересечения» персонажами границы времени, введением героя плута/актера (Жорж Милославский) в жизнь, языковой игрой и т.д. 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. Важное место в третьем действии занимают музыкально-танцевальные номера, в которых автор соединяет элементы старого и нового, высокого и низкого, что рассчитано на комический эффект.

В ходе исследования выявляется органичность игровой водевильной поэтики для творчества М. Булгакова – «театрального» человека, в художественном мире которого «жизнь играет», рождая неожиданные ситуации, ведущие к стремительному развитию действия, что характерно для водевиля как жанра. Иронически переосмысленные коллизии «театрального» водевиля в сочетании с любовными перипетиями придают фантастическому действию пьесы бытовую и психологическую укорененность, лишают образ изобретателя машины времени Тимофеева схематичности. Булгаков выводит жанр водевиля на новый уровень не только за счет фантастики, гротеска и острого сатирического видения современности, но и благодаря игровой трансформации классического «театрального» сюжета.

Во второй главе «**Водевиль И. Ильфа и Е. Петрова: проблематика и поэтика**» предметом изучения являются формально-содержательные особенности пьес соавторов, осмысливаются модификации водевильного жанра, формирующиеся в их творчестве 1930-х годов.

В разделе **2.1. «От прозы – к драматургии: эстетические и внеэстетические причины обращения соавторов к сценическим жанрам»** рассматриваются внутренние и внешние обстоятельства творческой жизни И. Ильфа и Е. Петрова начала 1930-х годов. Диссертантом делается вывод о том, что драматургический потенциал прозы соавторов обеспечил выход к новому литературному роду, а свойственное их художественному мышлению игровое начало определило выбор водевильного жанра. В процессе изучения связей прозы и драматургии Ильфа и Петрова обнаруживается, что для некоторых пьес прозаические произведения становятся сюжетным источником (полностью или частично). Например, повествующие о злоключениях бухгалтера Берлагги главы романа «Золотой телёнок» стали основой водевиля «Вице-король», а история приехавшего искать работу в СССР иностранца из рассказа «Отрицательный тип» (1933) повторяется в одном из эпизодов пьесы «Сильное чувство». В текст пьесы «Богатая невеста» вводятся сюжетные ситуации, шутки и крылатые фразы из романов. При этом «Подхалимка», к написанию которой Ильф и Петров обращаются параллельно с работой над «Золотым телёнком», сыграла роль «творческой лаборатории»: некоторые художественные находки изначально возникали при создании пьесы, а затем уже попадали в роман.

Интерес Ильфа и Петрова к сценическим жанрам совпал по времени с кардинальной перестройкой советской литературы, которая также повлияла на сделанный соавторами выбор. Год Великого перелома стал поворотным в истории развития сатирической комедии: идеологическая критика требовала от комедийного жанра исключительно оптимистического, жизнерадостного взгляда на нововведения в жизни страны. На первый взгляд, избранный соавторами жанр отвечал официальным требованиям. В то же время игровая природа водевиля позволяла им, уйдя от прямолинейной сатиры на современность, сохранить ее на уровне подтекста. Скрываясь за внешним комизмом и афористичными высказываниями героев, Ильф и Петров могли 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.

Раздел **2.2. «Объекты сатиры и формы выражения авторской позиции»** посвящен анализу образов персонажей – «виновников конфликта» – и способов их разоблачения в драматургических опытах И. Ильфа и Е. Петрова. Благодаря последовательному рассмотрению пьес соавторов, каждой из которых, за исключением «Нервных людей», отведен специальный подраздел, выявляется динамика жанра как на проблемно-тематическом уровне, так и с точки зрения форм выражения авторской позиции. По мере ужесточения в официальной критике идеологических требований к сатирико-юмористическим произведениям в водевилях Ильфа и Петрова возрастает роль не прямых/игровых форм, рождающих атмосферу двусмысленности в оценке советской жизни и ощущение

ние размытости авторской точки зрения. Сатирические интенции уходят в подтекст, на первый план выходит водеvilная стихия.

2.2.1. 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. Вынося в название пьесы *«Подхалимка»* именование социально-нравственной сущности героини, соавторы утверждают неустранимость данного порока 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 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. Ильф и Петров развивают эрдмановскую линию осмысления власти «всесильной бумажки», даже мнимой, существующей в сознании людей. По мнению диссертанта, анекдотический характер «документа», вокруг которого разворачивается интрига произведения, не снижает, а заостряет проблему.

В заглавие пьесы вынесена авторская характеристика Варвары Младенцевой, своими действиями доказывающей результативность «психологической взятки», однако подхалимом является и ее муж Микула Селянинович, о чем читатель/зритель узнает только в финале. Создавая два этих образа, Ильф и Петров показывают, что наиболее опасен скрытый/тайный тип подхалима, которого гораздо сложнее обнаружить. Второстепенные действующие лица также придают произведению сатирическое звучание. Фамилия торговца-палаточника Слушали-Постановили вбирает рассчитанное на комический эффект обыгрывание официальных формулировок «Слушали. Постановили» и рождает ассоциации с фамилией «кремлевского горца».

2.2.2. Объекты сатиры в пьесе *«Вице-король»* не столь очевидны, как в первом драматургическом опыте соавторов. Центральными персонажами водевиля являются «бывшие люди», скрывающиеся от «чистки» в сумасшедшем доме. Авторы насыщают диалоги мнимых сумасшедших остроумными суждениями о современности. Особая роль отводится Старохамскому, который постоянно обличает порядки, установившиеся в Советской России. Данный образ может быть рассмотрен в двух аспектах: как объект сатирического разоблачения и как форма выражения авторских оценок «под маской» отрицательного персонажа. В то же время говорящая фамилия и прямые формы обличения, проанализированные диссертантом, позволяют рассматривать Старохамского в ряду образов псевдоинтеллигентов, созданных как самими И. Ильфом и

Е. Петровым в романном творчестве, так и их современниками – Н. Эрдманом в пьесах «Мандат» (1924–1925) и «Самоубийца» (1928) и В. Катаевым в водевиле «Миллион терзаний» (1930). В пьесе «Вице-король», на первый взгляд, реализуется позиция, близкая к катаевской. В водевиле Ильфа и Петрова Старохамский, разоблачение которого ведется лобовыми средствами, 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. 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. В пьесе *«Сильное чувство»* наряду с сатирическим разоблачением мещан через призму иронии воссоздается современная социально-психологическая ситуация, выявляются такие социально-нравственные аспекты современности, как «квартирный вопрос», национальный (еврейский) вопрос, проблема блата и привилегий. Некоторые из данных проблем получают свое дальнейшее осмысление в скетче *«Нервные люди»*. Проблема псевдолечения также занимает одно из важных мест в пьесе *«Сильное чувство»*. Через образ доктора Справченко соавторы вводят злободневный мотив бездарного врачевания, шарлатанства. Данная тема получает развитие в пьесе *«Могучее средство»* (1939) А. Козачинского, испытавшего влияние Ильфа и Петрова как на уровне проблематики, так и поэтики.

2.2.4. В пьесе *«Богатая невеста»* – произведении на «производственную» тему – нет прямого разоблачения. Сатира скрыта за водевильными коллизиями и обнаруживается за счет возникающей в ходе авторской игры двусмысленности. Сатирические функции отводятся плутовским персонажам. Положительным «героям нового времени» – крестьянам и красноармейцам – противопоставлены носители «пережитков прошлого» – приспособленцы Гусаков и Суслик, которые чувствовали бы себя намного уютнее в эпоху нэпа. Последние являются отрицательными персонажами, пытающимися извлечь выгоду из новой жизни, но они не подвергаются сатирическому бичеванию, выступая в пьесе в роли плутовских персонажей, обладающих свободой высказывания, недоступной другим действующим лицам. Суслик и Гусаков – 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.

Как показало проведенное исследование, сатирическому бичеванию в пьесах Ильфа и Петрова подвергаются подхалимы, бюрократы, взяточники, приспособленцы и представители «бывших» (дореволюционная псевдоинтеллигенция, нэпманы, мещане), работники торговли, врачи-шарлатаны и др. 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.

В разделе **2.3. «Водевильный характер развития действия»**, состоящем из нескольких подразделов, раскрывается игровая природа пьес Ильфа и Петрова, наиболее ярким проявлением которой является «вариативность». 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. События во всех пьесах разворачиваются по классической водевильной схеме – в основе цепь обманов, путаниц, случайностей и т.д.

2.3.1. 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: властной Варвары Николаевны и «подчиняющегося» ей Микулы Селяниновича. Авторская игра двумя планами сюжета приводит к «двойной» развязке. Несмотря на то, что оба персонажа получают желаемые фотокарточки, победителем из ситуации выходит лишь подхалим-супруг – «муж своей жены» торжественно вырывается «из-под каблука». Однако для драматургов такое завершение не могло быть счастливым, поскольку в нем торжествует отрицательный тип. 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.

2.3.2. В пьесе *«Вице-король»* основным двигателем сюжетного развития является мнимое сумасшествие действующих лиц. Источником драматургических перипетий становится случайно пришедшая в голову «бедовому человеку» (шурина центрального персонажа) мысль переждать «чистку» в сумасшедшем доме, симулируя безумие. Первое действие пьесы, с композиционной точки зрения, представляет собой завязку водевильного сюжета с выбором ампулы для главного героя – бухгалтера Берлаги. Основное действие, сосредоточенное во второй части пьесы, строится на конфликте между Берлагой и другими 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.

2.3.3. В пьесе *«Сильное чувство»* травестируется один из ведущих сюжетов классического водевиля – «свадебный». Написанные в один год (1933) «Свадьба» М. Зощенко и «Сильное чувство» И. Ильфа и Е. Петрова близки по проблематике (в обеих пьесах сатирически показана мещанская свадьба) и жанровой поэтике. В ходе исследования раскрывается, что и соавторы, и Зощенко

используют комплекс водевильных приемов на уровне драматургического действия, в основу которого положен любовный конфликт («свадебный переполох» – его частная вариация). Вопрос о возможности и уместности любви и ревности в новом советском обществе является важной нравственной проблемой в «Сильном чувстве», который решается через водевильные коллизии. Предпринятый диссертантом сопоставительный анализ позволил выявить, что В. Катаев, Ю. Олеша, И. Ильф и Е. Петров, практически одновременно обращаются к проблеме любви и ревности, но осмысливают ее по-разному. Катаев в сатирической комедии «Дорога цветов» (1933) открыто осуждает ревность как чуждое социалистическому обществу явление. В пьесах «Заговор чувств» (1929) и «Смерть Занда» (1932) Олеша, 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.

2.3.4. В *«Богатой невесте»* авторы прибегают к водевильно-карнавальному изображению положительных и отрицательных героев эпохи, обыгрывая традиционные водевильные амплуа: влюбленная пара Поля и Кошкин, переживающие разлад супруги Фесенко, мнимый жених Гусаков, персонаж-мистификация – мнимая невеста-ударница Маруся и др. В пьесе доминирует водевильная «логика» развития действия, в основе которого – любовные конфликты. Соавторы расширяют границы жанра за счет введения в структуру пьесы элементов карнавализации. Карнавальная атмосфера, не характерная для водевиля, оказывается соприродной ему в отдельных моментах за счет игрового начала. В сценах маскарада соавторы обыгрывают характерное для карнавала избрание короля и королевы дураков/уродов. Дважды вводится в пьесу мотив карнавального шествия. На протяжении нескольких эпизодов Гусаков и Суслик выступают как карнавальная комическая пара, в их диалоги включены пиршественные образы (Суслик рисует Гусакову феерическую картину бесконечного пира в случае женитьбы на колхознице-передовице). В изображении положительных героинь авторы используют карнавальный культ телесности.

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. 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, а условно-водевильными средствами.

Таким образом, 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 приемы, но и пародируют их. Водевильное действие в пьесах, кроме создания легкой веселой атмосферы, способствует сатирическому разоблачению отдельных явлений со-

ветской действительности 1930-х годов, что становится возможным благодаря рождаемой в ходе авторской игры двусмысленности.

В разделе **2.4. «Функции водевильных куплетов и танцевальных номеров»** доказывається, что традиционные вокальные и танцевальные элементы, свойственные классическому водевилю, в пьесах соавторов не играют определяющей роли в жанровой структуре произведений (в некоторых текстах они могут даже отсутствовать). Ильф и Петров используют собственно сатирический куплет или пародию на него (когда персонаж не умеет петь) для создания комической атмосферы, сатирической характеристики персонажей и демонстрации таланта героев из народа. Те же функции характерны и для танцевальных номеров (за исключением разоблачительной).

Третья глава «Игра как стилеобразующий фактор в драматургии И. Ильфа и Е. Петрова» посвящена таким ярким проявлениям творческих индивидуальностей Ильфа и Петрова, как многоуровневая языковая и концентрированная литературная игра.

В разделе **3.1. «Языковая игра: приемы и функции»** раскрывается жанровый потенциал языковой игры в драматургии соавторов. Ильф и Петров используют различные приемы языковой игры для достижения смеховой реакции у читателей/зрителей. В ходе анализа обнаруживается избирательность в их использовании: балагурство – «низший уровень» языковой игры – прием, не отличающийся сложной семантической наполненностью, рассчитанный исключительно на комический эффект, – встречается не часто, в отличие от каламбуров, острословия и иронических сравнений, имеющих афористический характер и выполняющих как увеселительную, так и сатирико-разоблачительную функции. Языковая игра в водевилях Ильфа и Петрова проявляется как в речи героев, так и в списках действующих лиц и ремарках, работает не только на чисто смеховое наполнение текста, но и рождает сатирический подтекст в характеристике персонажей, а также в оценке советской действительности. Облегченное действие, которое должно развлечь и рассмешить, в ряде случаев 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.

В разделе **3.2. «Литературная игра как доминанта стиля И. Ильфа, Е. Петрова, В. Катаева»** выявляется одна из особенностей художественного мироощущения писателей «одесской школы» – повышенная литературность, заключающаяся в использовании чужих сюжетов, образов, многочисленных цитат, аллюзий, разработок сходных проблем, тем и мотивов в игровой форме. И. Ильф и Е. Петров включают приемы литературной игры уже в первые произведения, написанные 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 коллизии мировой литературы, соавторы показывают, как решаются «вечные» вопросы и проблемы в «неведомой стране» СССР. В последующих пьесах постоянны отсылки к клас-

сическим произведениям русской литературы (например, в «Подхалимку» соавторы вводят цитаты из произведений Пушкина, Гоголя и Грибоедова). Наиболее ярко, многопланово и полифункционально литературная игра проявляется в пьесе «Сильное чувство».

Проведенное в работе сопоставление игровых стратегий И. Ильфа и Е. Петрова и В. Катаева, активно цитирующего в водевиле «Миллион терзаний» комедию А. Грибоедова «Горе от ума», позволило выявить большую художественную изощренность соавторов в реализации интертекстуальных связей в драматургическом тексте. Если у В. Катаева игровые отсылки к классическим и 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.

Особый интерес с точки зрения литературной игры с предшественниками представляет пьеса «Сильное чувство», рассмотренная в разделе **3.3. «Интертекстуальные связи водевиля И. Ильфа и Е. Петрова “Сильное чувство” со “Свадьбой” А. Чехова»**. Маркером присутствия чеховского претекста в пьесе соавторов является упоминание имени «Антон Павлович», которое выступает в роли «пускового механизма», рождающего систему ассоциаций – аллюзий на водевиль «Свадьба». На протяжении всего произведения эта связь поддерживается жанровым сходством, типами персонажей, мотивами. И. Ильф и Е. Петров вводят имя Чехова в игровой форме – в комической паре со Львом Николаевичем. Персонажи, наделенные именами известных писателей, изображены карикатурно, утрированно. О них упоминается уже в самом начале пьесы, персонажи активно участвуют в развитии действия (становятся главными зачинщиками драки на свадебном застолье), их репликами заканчивается водевиль. Чеховское присутствие окрашивает все уровни текста: система персонажей и сюжетные мотивы обретают литературный подтекст, побуждающий читателя/зрителя к сопоставлению водевилей. В ходе анализа пьесы обнаруживается утрировка и едва ли не доведение до гротеска Ильфом и Петровым заложенных в пьесе Чехова «свадебных» мотивов (водки и всеобщего опьянения, обмана/жульничества, свадебного генерала и др.). При этом соавторы оставляют реципиенту право не принимать игру с текстом предшественника. Обращение И. Ильфа и Е. Петрова к творчеству Чехова в «Сильном чувстве» осуществляется в форме диалога, ведущегося по законам литературной игры. 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 показало проведенное в реферируемой главе исследование, языковая игра и игра с чужими текстами определяют индивидуальный стиль соавторов не только в прозе, но и драматургии.

В четвертой главе **«Жанровая динамика в произведениях соавторов о загранице: от водевиля к сатирической комедии»** предпринимается сопоставительный анализ совместного «Сценария звукового кинофильма» (1933) И. Ильфа и Е. Петрова с сольной пьесой Е. Петрова, выявляются не только общие жанрово-стилевые черты произведений (взаимодействие юмористических и сатирических способов изображения зарубежной реальности), но и различия, свидетельствующие о смене жанровой доминанты в пьесе «Остров мира».

В разделе **4.1. «“Сценарий звукового кинофильма”: водевильная природа текста»** доказывается, что сатирическое разоблачение недостатков капиталистического общества играет подчиненную роль в общей структуре произведения, а образы персонажей – представителей этого мира – смягчены добрым юмором. В основе центрального конфликта киносценария – противостояние двух соседей-конкурентов Брандена и Лео, соперничающих между собой во всех сферах жизни: оба являются владельцами отелей-кафе, баллотируются на пост мэра в провинциальном французском городке Бург-сюр-Орм, пытаются подорвать авторитет соперника при помощи доносов и клеветы и т.д. Сюжет «Сценария звукового кинофильма» имеет водевильный характер: в основу действия положены многократно повторяющиеся путаница, обман, случайность, рождающие занимательную интригу. Ильф и Петров высмеивают общечеловеческие пороки (жадность, корыстолюбие, прелюбодеяние и др.), а также в смягченной форме обличают буржуазную демократию, ее видимость (выборы, противостояние партий) и свойственные капиталистической системе экономической кризис и безработицу.

В разделе **4.2. «Функции водевильной поэтики в сатирической комедии Е. Петрова “Остров мира”»** утверждается, что в данной пьесе писатель более открыто, прямо обличает буржуазный мир, чем в совместном сценарии, но не отказывается и от художественных возможностей водевиля, причем по ходу действия меняется жанровая доминанта произведения.

«Остров мира» начинается с водевильного по своей природе действия: происходит знакомство с персонажами – водевильными типами (сплетничающие о хозяине слуги, «решительная и властная» супруга главного героя, дочь брачного возраста и ее поклонники, семейный доктор, хозяин дома). Во втором акте события переносятся из Англии на затерянный в Тихом океане остров, где главный герой (мистер Джекобс) ищет спасения для своей семьи от катастрофических событий современности. Если «реальное» пространство сужается, то художественное пространство расширяется, насыщается острыми социально-политическими конфликтами, утрачивая камерность водевильного действия. Автор создает пародию на «островную утопию». 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 персонажи.

Положенный в основу одной из сюжетных линий пьесы любовный конфликт развивается и разрешается по традиционной водевильной схеме. Задействованные в данном конфликте персонажи являют собой водевильные типы-маски: 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). Если водевильные перипетии имеют благополучное завершение, то общий финал произведения является открытым. Военный конфликт не разрешается, более того – он выходит за пределы островного пространства: пьеса заканчивается командой полковника Гудмэна приступить к военным действиям в открытом море. Таким образом, финал становится началом событий, вынесенных уже за пределы произведения. При этом на протяжении пьесы юмористически-водевильное и сатирически-разоблачительное начала меняются местами, что позволяет говорить о внутритекстовой динамике на жанрово-стилевом уровне.

Исследование «Сценария звукового кинофильма» и пьесы «Остров мира» позволяет 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.

В **Заключении** подводятся итоги и намечаются дальнейшие перспективы.

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. Опираясь на «память жанра» (термин М. Бахтина), Н. Эрдман, Е. Шварц, М. Булгаков, И. Ильф и Е. Петров, В. Катаев, М. Зощенко, В. Шкваркин и др. создают новые модификации водевиля, осложненного злободневной социально-нравственной и социально-политической проблематикой, различными игровыми стратегиями (включающими литературную, языковую игру и т.д.). 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, в результате которой происходит обогащение идейно-эстетической палитры водевиля, рождение его неклассических разновидностей.

Драматургия И. Ильфа и Е. Петрова представляет интерес не только как часть их творческого наследия, в котором отразилась эпоха, но и как яркое проявление литературной жизни конца 1920-х – 1930-х годов. Изучение драматургических произведений соавторов позволяет проследить изменения в советской комедиографии. 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, неигровой драматургической эстетики и по-

этики 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.

Перспективы дальнейшего исследования видятся в комплексном рассмотрении всех пьес и киносценариев И. Ильфа и Е. Петрова; выявлении влияния драматургического творчества соавторов на младших современников; сравнительном изучении водевилей, создаваемых в метрополии и в литературе русского зарубежья; создании типологии разновидностей водевильного жанра в отечественной культуре 1920-х – 1930-х годов.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Шеленок, М. А. Водевиль И. Ильфа и Е. Петрова «Вице-король»: поэтика жанра / М. А. Шеленок // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2014. Т. 14, вып. 1. С. 89-93.

2. Шеленок, М. А. Сатирическая проблематика и поэтика пьесы В. Катаева «Миллион терзаний» / М. А. Шеленок // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2014. Т. 14, вып. 3. С. 100-105.

3. Шеленок, М. А. Игровая поэтика пьесы И. Ильфа, Е. Петрова, М. Вольпина «Подхалимка» / М. А. Шеленок // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2015. Т. 15, вып. 3. С. 94-101.

4. Шеленок, М. А. Литературная игра как доминанта стиля И. Ильфа и Е. Петрова (пьеса «Сильное чувство») / М. А. Шеленок // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2015. Т. 15, вып. 4. С. 98-102.

5. Шеленок, М. А. Пьеса И. Ильфа, Е. Петрова, В. Катаева «Богатая невеста»: функции игровой поэтики / М. А. Шеленок // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2016. Т. 16, вып. 1. С. 90-97.

6. Шеленок, М. А. Функции водевильной поэтики в пьесе Е. Петрова «Остров мира» / М. А. Шеленок // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2016. Т. 16, вып. 2. С. 190-194.

Публикации в других научных изданиях:

7. Шеленок, М. А. Из драматургического наследия И. Ильфа и Е. Петрова. Водевиль «Вице-король» / М. А. Шеленок // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых. Саратов, 2012. Вып. 15. Кн. 1. С. 75-79.

8. Шеленок, М. А. Мотивы чеховской «Свадьбы» в водевиле И. Ильфа и Е. Петрова «Сильное чувство» / М. А. Шеленок // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых. Саратов, 2013. Вып. 16. Кн. 1. С. 159-164.

9. Шеленок, М. А. «Нервные люди», пьеса-фельетон И. Ильфа и Е. Петрова / М. А. Шеленок // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых. Саратов, 2014. Вып. 17. Кн. 1. С. 64-68.

10. Шеленок, М. А. Функции водевильной поэтики в пьесе В. Катаева «Миллион терзаний» / М. А. Шеленок // XXXIV Зональная конференция литературоведов Поволжья: Материалы конференции (3-4 октября 2014 года). Казань, 2014. С. 149-156.

11. Шеленок, М. А. К вопросу о жанровой доминанте пьесы Н. Эрдмана «Гибель Европы» / М. А. Шеленок // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых. Саратов, 2015. Вып. 18. С. 202-209.

12. Шеленок, М. А. Творчество И. Ильфа и Е. Петрова начала 1930-х годов: от прозы к драматургии / М. А. Шеленок // Эпоха «Великого перелома» в истории культуры: сб. науч. статей / под. ред. И. Ю. Иванюшиной, И. А. Тарасовой. Саратов, 2015. С. 148-154.

13. Шеленок, М. А. Пьеса И. Ильфа и Е. Петрова «Сильное чувство» в контексте драматургии 1920-х – 1930-х гг. / М. А. Шеленок // Междисциплинарные связи при изучении литературы: сб. науч. тр. / отв. ред. проф. Т. Д. Белова, А. А. Демченко. Саратов, 2015. Вып. 6. С. 144-151.

14. Шеленок, М. А. Объекты сатиры в пьесах И. Ильфа и Е. Петрова «Сильное чувство» и «Нервные люди» / М. А. Шеленок // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых. Саратов, 2016. Вып. 19. С. 61-67.

15. Шеленок, М. А. «Сценарий звукового кинофильма» И. Ильфа и Е. Петрова: функции водевильной поэтики / М. А. Шеленок // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2016. Т. 18. № 1(2). С. 264-267.

Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная. Подписано в печать 31.03.2017.
Гарнитура Times. Печать Riso.
Усл. печ. л. 1,45. Тираж 150 экз. Заказ 0201.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии ИП «Экспресс тиражирование»
410005, Саратов; Пугачёвская, 161, офис 320 ☎ 27-26-93