

В. Е. Головчинер, Т. Л. Веснина

ПРОБЛЕМА ГРАНИЦ ОСТРОВНОГО СЮЖЕТА В ПЬЕСЕ М. БУЛГАКОВА «БАГРОВЫЙ ОСТРОВ»

Статья посвящена соотношению двух действенных линий пьесы Булгакова «Багровый остров». В качестве главной рассматривается линия театрального «производства» с проблемами репертуара, отношениями дирекции с начинающим автором, государством в лице всевластного чиновника, репетицией, которая в экстремальных обстоятельствах угрозы закрытия театра сразу играет как генеральная. В качестве другой – история туземного острова, положенная в основание пьесы начинающего драматурга. Исследователями она воспринимается как достаточно самостоятельный *текст в тексте*. Анализ поэтики действия пьесы обнаруживает, что выразительность «Багрового острова» как одного из первых специфически условных драматических произведений Булгакова в значительной мере определяется постоянным нарушением границ разворачивающихся в действии историй, включением компонентов одной истории в другую. Эти нарушения усиливают игровую, комическую и интеллектуальную природу действия пьесы, позволяют в целом воспринимать ее как эпическую драму, как явление авангарда.

Ключевые слова: М. Булгаков, «Багровый остров», условность, эпическая драма, действие, проблема авторства, название, границы текста в тексте.

Слава пришла к Булгакову с премьерой первой его пьесы «Дни Турбиных» в Художественном театре (1926). За этой пьесой сразу последовали другие: в театре имени Вахтангова поставили «Зойкину квартиру» (1926), в Камерном – «Багровый остров» (1928), МХАТ на протяжении нескольких лет добивался разрешения на постановку пьесы «Бег». Как бы субъективно ни ощущал себя драматург противником театрального авангарда и его главных выразителей В. Маяковского и В. Мейерхольда, но природа его лучших пьес отвечала направлению их поисков, а также ряда авторов эпической драмы, расцвет которой в России приходится на середину и вторую половину 20-х гг. [1]. В условиях глобальных перемен в жизни страны интерес к психологии, к индивидуальной судьбе в качестве организующей линии действия отступал в эпической драме перед проблемами самоопределения, формирования позиции большой группы лиц, относительно самостоятельных в действии. Соответственно, линейное развитие действия сменялось полифоническим и эпизодическим; кульминации требовали массовых сцен, происходили в публичных местах, требуя увеличения участников [1]. Если «Дни Турбиных» и «Бег» на фоне современной драмы отличала среда, драму которой показал Булгаков (его душа болела за тех, кто составлял «белую гвардию» России), то «Багровый остров» вы-

делялся в творчестве писателя тем, что в одном произведении он, как и те, кому он, казалось, противостоял, обратился к проблемам человека в социуме. Он представил три типа социальной организации: разрушающуюся примитивную на «необитаемом» острове; современную, считающую себя вершиной цивилизации на другом острове (в Англии), и советскую. Им соответствовали три относительно самостоятельных линии действия – три направления его развертывания: затерянного в океане острова, европейской цивилизации в сюжете с героями, наделенными жюльверновскими именами, и театра как ячейки советского государства.

Предмет нашего внимания в предлагаемых размышлениях – виртуозное мастерство Булгакова в решении проблемы границ двух действенных линий пьесы, в соотношении *островной* и театрально-советской истории.

Основание для выделения именно этих линий в развитии действия дает именование пьесы, определяющее и двойной эпический состав этого действия. Ниже названия произведения следует не то второе его название, не то подзаголовок: в первом задается история экзотического острова, во втором – театральная история («генеральной репетиции пьесы гражданина Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами»)¹. Главную, практиче-

¹ Удлиненный, двойной заголовочный комплекс пьесы Булгаков, усиливая его условную, игровую природу отсылает к разным по своей природе истокам. Во-первых, хотел или не хотел этого Булгаков, к недавнему игровому же названию стихотворения В. Маяковского «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче (Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева, 27 верст по Ярославской железной дороге)» (1922): конкретные, реальные детали подчеркивали здесь невероятность сказочной по своей природе сюжетной ситуации – приход солнца к поэту по его приглашению на дачу; во-вторых, к давнему опыту длинных названий произведений (например, такой «островной» истории, как «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего двадцать восемь лет в полном одиночестве на необитаемом острове у берегов Америки близ устьев реки Ориноко, куда он был выброшен кораблекрушением, во время которого весь экипаж корабля кроме него погиб; с изложением его неожиданного освобождения пиратами, написанные им самим» – так называлась первая часть романа Д. Дефо 1762–1764 гг.); в-третьих, что важно для балаганной природы пьесы, – к выкрикам зазывал на ярмарках, расхваливающих представление, интригующих зрителей, необычным составом событий и участников зрелища.

ски «производственную» линию действия составляют повседневные заботы театра: репетиции старых пьес (фон первой сцены – идущая за стеной репетиция «Горя от ума»), поиски новой – в условиях советской власти середины 20-х гг. «насквозь идеологической» пьесы, отношения с драматургом, с чиновником, решающим судьбу театра, пьесы, ее автора. На принципиальную важность этой линии указывают системность содержания сильных позиций булгаковской пьесы: начала/«пролога» и конца/«эпилога», действие которых происходит в театре. Наконец, в центре пьесы Булгакова, в функции затянувшейся кульминации главное и обычно не видимое зрителю содержание театральной работы – репетиция новой пьесы, демонстрирующей соответствие советской власти людей и на этом участке ее пространства. Репетиция тоже происходит в театре, но разыгрываемая на сцене *островная история* обладает относительной самостоятельностью и воспринимается как особая художественная реальность. Дело в том, что в ситуации предстоящего отъезда чиновника, наделенного правом *разрешить* или *запретить* пьесу, первая репетиция объявлена генеральной.

Вторую линию действия составляет принесенная в театр начинающим драматургом и сразу осуществляемая на сцене история острова. Можно думать о наличии и других действенных линиях: трансформации сюжета посещения *таинственного острова* европейцами с именами героев Жюль Верна; судьбы начинающего драматурга. Отметим, что большая часть ассоциаций, реминисценций², сопрягаемых с *реальной в рамках пьесы* – «производственной» коллизией пьесы, вырастает на почве искусства, самых известных его сюжетов. Но главная действенная линия, связанная с судьбой театра, аналогов не имеет: она могла случиться только в новых исторических условиях России – в условиях советской власти, которой все и все время должны были показывать, доказывать свою безоглядную преданность, готовность служить. Эта линия по-своему и по-разному на разных участках действия сосуществует с относительно самостоятельными другими: проявляется через них, обретает дополнительные коннотации в реминисценциях известных прото-сюжетов [2], обогащается их семантикой и разво-

рачивается в логике автора, в соответствии с его внутренним заданием.

«Остров, населенный красными туземцами, кои живут под властью белых арапов» – такой ремаркой открывает первую, написанную им пьесу «Багровый остров» драматург Василий Дымогацкий. Но у директора театра Геннадия Панфиловича, заказавшего «насквозь идеологическую пьесу», она вызывает недоумение: «Что это за туземцы такие?» – «Аллегория это... Тут надо тонко понимать» [3, с. 299–300], – поясняет молодой человек, увлеченный Жюлем Верном настолько, что делает его имя своим псевдонимом. В вопросе директора театра, выступающего в функциях режиссера, важная из действующих сторон обозначена одним словом *туземцы*, в то время как в тексте пьесы Дымогацкого написано *красные туземцы* и *белые арапы*, и это принципиально важно. Определения в форме прилагательных этих групп героев (как *красных* и *белых*) для времени недавно отгремевшей гражданской войны получали едва ли не более важное и самостоятельное значение, чем существительные: уже первая ремарка молодого автора создавала современную политическую аллюзию. А сочетания с существительными, учитывая их семантические коннотации³, общали игровой⁴ комический модус сразу и одновременно двум действенным линиям пьесы – и вводной островной, и основной театральной с директором, всерьез взявшимся за постановку первой пьесы неизвестного автора.

Прием «текст в тексте» (или «театр в театре») в пьесе Булгакова отмечен многими исследователями. На важность его в пьесе обратил внимание литературовед Н. Киселев в пору, когда запрет на «Багровый остров» еще не был снят [4, с. 140]. Он связывал две ее сюжетные линии с идейным замыслом драматурга и со спецификой жанра, который определял как сатирическую комедию. Другие исследователи шли вслед за Киселевым. Но никто не ставил вопрос о границах текстов: как проявляются, сдвигаются, нарушаются они не только в целом, но и в отдельные моменты действия. Между тем анализ нарушения границ историй, прорывов одной в другую позволяет понять, как *островной сюжет* функционирует в пьесе о театре и какие перспективы интерпретации открывает.

² Звучат известные имена, тексты. Шекспиру, кроме его собственного (слова призрака из «Гамлета» «ужас, ужас, ужас», др.), приписываются тексты Станиславского о том, что нет плохих и хороших ролей, а есть плохие и хорошие актеры, Белинского о театре-храме.

³ «Братья на арапа... – действуя обманном путем... добиваться от кого-либо чего-либо» [4, с. 45].

⁴ Игра заключалась еще и в том, что два автора воспринимали этот момент по-разному: Дымогацкий, созданный воображением Булгакова, писал свою пьесу как серьезную политическую аллгорию, а сам Булгаков подсмеивался и над ним, над его серьезностью, и над его опусом. В этом проявилась самоирония известного автора, помнившего свои первые драматические опыты для красноармейского театра владикавказской поры.

В отличие от известных вводных сюжетов⁵, пьеса Дымогацкого, хотя и представляет собой самостоятельное сюжетное образование, но не обособлена абсолютно, как в приведенных примерах. Она неоднократно прерывается более или менее пространством, острым обсуждением каких-то ее моментов и других проблем между директором театра в роли лорда Гленарвана и его актерами, играющими в «туземной» пьесе, в полемике с драматургом, Саввой Лукичом и таким образом имеет прямые и очевидные выходы в сюжет театра, с одной стороны, и в историю драматурга, с другой. Это системно явлено на разных уровнях.

Во-первых, следует отметить совпадение названия опуса Дымогацкого и не только рассматриваемой пьесы, но и фельетона 1924 г.: известный драматург доверил, отдал начинающему автору названия двух своих произведений. Одно название, до известной степени, предполагает и одного автора. Основание так думать дает жизненная история самого Булгакова, ключевые для нас слова в его автобиографических «Записках на манжетах»: он вспоминает о мучительном стыде, который испытывал, когда под диктовку присяжного поверенного писал пьесу из «туземной жизни» во Владикавказе. «Пьесу нужно написать. Из туземной жизни. Революционную. Продадим ее...», – убеждал присяжный автор-повествователя [5, с. 487]. В этом признании важно, что пьеса «туземная» и одновременно «революционная» писалась, чтобы поправить бедственное материальное положение. Именно с такой целью пишет пьесу и Дымогацкий. И когда возникает угроза ее запрета к постановке, он сразу видит следствие – возвращение к нищенскому существованию: «Чердак?! Так, стало быть, опять чердак? Сухая каша на примусе?.. Рваная простыня?..» [3, с. 343]. Можно думать, что, наделяя Дымогацкого переживаниями и фактами своего прошлого, Булгаков с улыбкой *расставался со своим прошлым*. «Черты самопародии придавали памфлету лирический подтекст, неожиданный для подобного рода сочинений», – пишет А. Смелянский. По его мнению, Булгаков, замыслив «драматический памфлет», метил в два объекта – в «театральные проблемы» и новую культурную политику государства, превращавшую художника в «илота» и «панегириста» [6, с. 149]. В приведенных формулировках известного театроведа есть некоторое противоречие: в первой он отмечает черты самопародии, во второй он исключает введенный в действие штриха-

ми, деталями сюжет жизни самого Булгакова [6, с. 183–187], согревающий в пьесе действенную линию начинающего автора, сообщающий ей перспективу его развития в истинного художника, способного в своем становлении избежать славы «илота» и «панегириста». Уже сказанное позволяет говорить о двойственности, многоплановости образа Дымогацкого и действия пьесы в каждом ее моменте.

Названием «Багровый остров» и псевдонимом «Жюль Верн» Булгаков вводит свой же прецедентный текст – фельетон «Багровый остров», имеющий жанровый подзаголовок «Роман тов. Жюль Верна. Перевел с французского на эзоповский Михаил А. Булгаков». В этом фельетоне, написанном в 1924 г. для берлинской эмигрантской газеты «Накануне», впервые в авторской модели мира Булгакова возникает пространство острова, равного стране, на фоне типичных уже в ранних фельетонах топосов «города», «дома», «квартиры». Вводная пьеса Дымогацкого оказывается связанной с текстом фельетона 1924 г., где основной текст «перевел» «Михаил А. Булгаков» и, таким образом, авторством истории багрового острова в пьесе Дымогацкий предельно сближен с самим Булгаковым. «Фельетон Булгакова „Багровый остров“ можно рассматривать как ранний набросок будущей пьесы драматурга Дымогацкого; важнейшие особенности ее содержания, сюжетной интриги и стиля здесь уже налицо», – справедливо замечает А. Нинов [7, с. 574].

В системе персонажей пьесы Дымогацкого действуют те же герои с именами произведений французского писателя, что и в фельетоне: лорд Гленарван, Паганель, Мишель Ардан, Паспарту, капитан Гаттерас. Но в пьесе афиша, по давнему замечанию одного из авторов статьи, сразу задает возможность трансформации одного героя в другого [9, с. 43; 1, с. 182]: Геннадий Панфилович, директор театра, он же лорд Гленарван, Василий Дымогацкий, он же Жюль Верн, он же Кирри-Куки, проходимец при дворе и т. д.

Соединение опуса «гражданина Жюль Верна» о туземном острове с сюжетом Булгакова о театре начинается с именованной персонажей пьесы последнего, продолжается в сцене распределения ролей и в процессе репетиции: актеры в облике своих персонажей произносят текст новой роли и легко возвращаются к своим привычным, театрально-производственным проблемам. Геннадий Панфилович и в облике лорда Гленарвана остается директором театра, дает указания под-

⁵ Таковы, например, пьесы бродячих актеров в «Гамлете» и «Сне в летнюю ночь» Шекспира; «Повесть о капитане Копейкине» в «Мертвых душах» Гоголя, ершалаимский сюжет в «Мастере и Маргарите» самого Булгакова, др.

чиненным, легко нарушая границы историй⁶: в текст пьесы Дымогацкого вкрапливаются реплики собственно булгаковской – театральной ситуации, и это дает дополнительные возможности усиления комического эффекта балаганной природы.

Этот малыми дозами постоянно проявляющийся прием особенно сильно и выигрышно задействован в кульминации. В момент принятия самых решительных действий ЛОРДОМ (так обозначен он в тексте пьесы) дан приказ освободить арапов из каменоломен, вооружить и с ними ехать на остров, подавить бунт, заставить туземцев добывать жемчуг – именно в этот момент вбегает растерянный Паспарту, слуга Паганеля с криком: «Лорд! Лорд! Лорд!»

Лорд. Какая еще пакость случилась в моем замке?!

Паспарту. Савва Лукич приехали!!!

В оркестре немедленно поднимаются любопытные головы музыкантов.

Суфлер (из будки). Геннадий Панфилович, Савва Лукич!

Матросы (с корабля на мотив «Типперери»). Савва Лукич... в вестибюле... снимает калоши!..

Лорд. Слышу. Слышу. Ну что же, принять, позвать, просить, сказать, что очень рад... Батюшки, сцена голая. Сесть не на чем. <...> Ну, гражданин Жюль Верн. Того, этого... что, бишь, я хотел сказать?... Да. Театр это храм... Одним словом, ничего лишнего!.. Метелкин, бенгальского давай!.. Да не тигра, черт тебя возьми, огню бенгальского в софит! [3, с. 333].

К герою, обозначенному лордом, в его костюме, обращаются как к Геннадию Панфиловичу. Он ждал чиновника, сам звал в театр, потратился на особый чай и бутерброды с кетовой икрой для него, но сообщение о его появлении выбило из колеи настолько, что заговорил чужими словами. Сначала память подсказала текст грибоедовского

Фамусова («принять, позвать...»); потом всплыл обрывок текста Белинского, приписываемого в этом театре Шекспиру о театре-храме; вспоминает, что рядом автор репетируемой пьесы, обращается к Дымогацкому в костюме Кири как к гражданину Жюлю Верну. Тем самым в критический момент оказываются условны, открыты границы практически всех текстов: их ударные и узнаваемые фрагменты сфокусированы в коротком монологе не ЛОРДА, а директора театра. Он собирается с мыслями, дает указания на установку специального освещения («красного погуще»), на исполнение музыкальной темы оркестром. Все эти средства в изображении растерянности героя опосредованно поднимают значение для судьбы театра и действия пьесы появляющегося госчиновника.

И первый результат его появления, как бы, по видимости, скромно он ни держался («Хе... хе... Извините, что опоздал... Дела... Заседаньице задержало»), разрушает, ломает ход жизни театра, ход репетиции и истории острова. Все внимание переключается на него: знакомят с автором, вручают «экземпляр пьески», неожиданностью и знанием громко произнесенных советских лозунгов его пугает попугай («в ужасе упал на пол, едва не перекрестился»), наконец, его кратко знакомят с ситуацией пьесы Дымогацкого, на которой остановили репетицию, и интересуются, «откуда ему угодно смотреть? Из партера? Из ложи? Или, может быть, здесь на сцене, за стаканчиком чайку?» Отвергая предложенные варианты естественного положения контролирующей инстанции в ситуации приемки спектакля, Савва пожелал ехать с капиталистами на корабле *взбунтовавшийся остров покорять*. Он остается в собственной должности, самим собой (Савва Лукич. ... Здравствуйте, арапы. – Арапы. Здравствуйте, Савва Лукич!) [3, с. 334], но переходит границы естественного для него пространства в театре, и этим драматург обнаруживает его истинную функцию: он представи-

⁶ Кири дарит леди Гленарван во время первого посещения иностранцами острова попугая, которого играет помреж Метелкин.

ЛЕДИ. ...Он говорит?

КИРИ. Еще как.

ГАТТЕРАС. Первый раз в жизни вижу такой экземпляр. Ах! Чтоб тебе сдохнуть!

ПОПУГАЙ. Чтоб тебе самому сдохнуть!

Общее изумление.

ГАТТЕРАС. Ты это кому? Ах ты, сатана бесхвостая!

ПОПУГАЙ. Сам сатана.

ГАТТЕРАС. Вот я тебя!

ЛЕДИ. Что вы, капитан? Не смейте! Попка дурак!

ПОПУГАЙ. Сама дура!

ЛЕДИ. Ах!

ЛОРД. Полегче, Метелкин.

ПОПУГАЙ. Слушаю, Геннадий Панфилович [3, с. 311].

тель социальных верхов, его задача подавлять всех, кто может быть заподозрен в бунте, непокорности. Оркестр и английские матросы, по ремарке, исполняют «Вышли мы все из народа» («Кири. Геннадий Панфилович, что вы! Европейские матросы не могут этого петь! – Лорд (*грозит ему кулаком*). Молчите, злосчастный» [3, с. 335].) Корабль с лордом, английскими матросами, белыми арапами и Саввой отходит. Его реплика под занавес «Отличный финальчик третьего акта» фиксирует условность границ всех историй, разыгранных всего лишь как часть театрального представления.

Булгакову нужен был эффект прошедшего времени действия, естественный театральный пере­рыв – антракт, чтобы договорить, еще более отчетливо зафиксировать суть госчиновника с помощью того же приема – опосредованной характеристики через положение в *чужом* пространстве, через детали сценического оформления другого сюжета. В конце 3-го акта Савва поднялся на корабль англичан; по ремарке, в начале 4-го акта первым сходит на остров «и помещается на бывшем троне, он царит над островом» [3, с. 338]. По той же ремарке, экземпляр пьесы Дымогацкого у него *в руках*, и это можно понимать и в прямом, и в переносном смысле. У него все и все *в руках*. Он на троне *повелителя* острова.

Таким образом, в игровом, условно-балаганном пространстве театральной реальности Булгаков соединил разные истории-сюжеты с легко меняющимися конфигурацию границами, проникающими из одного в другой компонентами. Благодаря этому за внешне пародийным, полемическим пафосом, отмеченным как современными ему критиками,

так и в более поздние времена, сегодня открывается система двоящихся, множасьих соотношений, получающих самостоятельность семантически значимых выразительных деталей, обозначений. Это становится основанием для интерпретации происходящего в пьесе в двух как минимум разных направлений. В одной логике действие движется в перспективе превращения примитивной островной цивилизации, прошедшей искушение европейской, в советскую, идущую к мировой революции. Апофеоз мировой революции помогает создать оркестр под руководством дирижера Ликуя Исаича, готового исполнить указание до того, как оно прозвучит. Финальное выражение прямо противоположной концепции истории обнаруживает визуально, статуарно явленный, прочно закрепившийся «над островом», над всеми Савва Лукич. Положение представителя советского государства на троне переносило на него и функции повелителя острова, а, соответственно, и возможность перерастания установившейся в советской России формы правления в доисторическую, *островную, закрытую* цивилизацию.

Персонажи театрального сюжета, так и не успевшие снять костюмы, парики, все еще под именами жюльверновских персонажей не думают о семантике деталей, о смысле сыгранной истории, не вдумываются в распоряжение лорда-директора («Снять «Эдипа»... Идет «Багровый остров» [3, с. 339]), они ликуют: еще какое-то время театр будет жить, играть. Какая разница, что – «Эдипа» или «Багровый остров»... Разницу ощущает и укрупняет несоответствием автор – М. А. Булгаков. И ему, в отличие от театрального люда, не весело.

Список литературы

1. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2007. 318 с.
2. Головчинер В. Е. Функции протосюжета в русской драме XX века // Сибирский филологический журнал. Новосибирск, НГУ, 2010, № 1. С. 12–19.
3. Булгаков М. А. Багровый остров // Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. Л.: Искусство, 1989. С. 296–348.
4. Киселев Н. Н. Комедии М. Булгакова «Зойкина квартира» и «Багровый остров» // Проблемы метода и жанра. Томск, 1974. Вып. 2 (Тр. / Том. ун-т, Т. 252; Киселев Н. Н. М. Булгаков и В. Маяковский («Багровый остров» и «Баня») // Творчество Михаила Булгакова, Томск: Изд. ТГУ, 1991. С. 139–156.
5. Булгаков М. А. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1989. С. 473–510.
6. Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Искусство, 1989. 432 с.
7. Нинов А. А. Примечания к пьесе М. А. Булгакова «Багровый остров» // Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов / Театральное наследие. Л.: Искусство, 1989. С. 566–586.
8. Головчинер В. Е. В споре рождается... (о взаимодействии творческих принципов В. Маяковского и М. Булгакова) // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin), 1999, Вып. 6 (15). С. 41–48.

Головчинер В. Е., доктор филологических наук, профессор.
Томский государственный педагогический университет.
Ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061.
E-mail: golovchiner@mail.ru

Веснина Т. Л., магистрант.
Томский государственный педагогический университет.
Ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061.
E-mail: tvesnina@sibmail.com

Материал поступил в редакцию 25.08.2014.

V. E. Golovchiner, T. L. Vesnina

BLURRING THE BORDERS OF THE ISLAND: THE PLOT LINES OF THE PLAY BY M. BULGAKOV "THE CRIMSON ISLAND"

The article is dedicated to the relation of the two plot lines in Bulgakov's play "The Crimson Island". The primary thread is focused on the themes of theatrical "production" and repertoire problems, the relationship between theater administration and the aspiring author, the state, impersonated by the all-powerful bureaucrat, and the rehearsal, which, given the extreme circumstances with the possibility of the theater closing, is already being run as the final, general rehearsal. The secondary thread, the history of a remote island, lies at the foundation of the aforementioned play. The researchers outline this as a self-contained text within a text. Analysis of the event poetics allows the authors to claim that the expressiveness of "The Crimson Island" as such a text is characterized by the constant breaking through borders of two interweaving plotlines.

Key words: *M. Bulgakov, "The Crimson Island", conventionality epic drama, event poetics, authorship issue, headline, text within text borders.*

References

1. Golovchiner V. E. *Epic drama in Russian literature of the XXth century*. Tomsk, 2007. 318 p. (in Russian).
2. Golovchiner V. E. Functions of proplot in Russian drama of the XXth century. *Siberian Philological Journal*, 2010, № 1, p. 12–19 (in Russian).
3. Bulgakov M. A. *The Crimson Island. Plays of 1920th*, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1989. Pp. 296–348 (in Russian).
4. Kiselev N. N. *Bulgakov's comedies "Zoyka's apartment" and "The Crimson Island"*. *Issues of Method and Genre*. Tomsk, 1974. Vol. 2 (Tr. / TSU, Vol. 252; Kiselev, N. N. M. Bulgakov and V. Mayakovsky ("The Crimson Island" and "Banya"). M. Bulgakov's works, Tomsk, TSU Publ., 1991. p. 139–156) (in Russian).
5. Bulgakov M. A. *Collected works in 5 vol. Vol.1*. Moscow, Khud. lit. Publ., 1989. Pp. 473–510 (in Russian).
6. Smelyansky A. M. *Mikhail Bulgakov in the Art theatre*. Iss. 2, M., Iskusstvo Publ., 1989. 432 p. (in Russian).
7. Ninov A. A. *Notes to Bulgakov's play "The Crimson Island"*. *Plays of 1920th*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1989. Pp. 566–586 (in Russian).
8. Golovchiner V. E. From the clash of opinions emerges... (interaction of M. Bulgakov's and V. Mayakovsky's creative principles). *TSPU Bulletin*, 1999, № 6 (15), pp. 41–48 (in Russian); Golovchiner V. E. *Epic drama in Russian literature of the XXth century*. Tomsk, 2007. pp. 175–193 (in Russian).

Golovchiner V. E.
Tomsk State Pedagogical University.
Ul. Kievskaya, 60, Tomsk, Russia, 634061.
E-mail: golovchiner@mail.ru

Vesnina T. L.
Tomsk State Pedagogical University.
Ul. Kievskaya, 60, Tomsk, Russia, 634061.