

УДК 821.161.1(092)

*Е. А. Иваньшина, В. В. Зятькова***О СМЫСЛЕ ТЕАТРАЛЬНОСТИ «МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ»**

В статье говорится о семантическом поле театра в «Мастере и Маргарите», которое распространяется на все романские хронотопы и может быть структурировано как двухуровневое. Рассматривая разные случаи театрализации пространства и разные знаки театральности в романе, авторы статьи соотносят театр реальный (театр как историческая реальность) и театр литературный (театр как искусство) и актуализируют противостояние литературы и исторической реальности в «Мастере и Маргарите». Текст романа рассматривается как модель контркультуры, с позиций которой осуществляется выбор автором тех литературных кодов, из которых строится его собственная модель театрального поведения. При этом особое внимание уделяется актуализации метафоры «театр — суд» и семантике разоблачения, а сам роман представляется актом возмездия автора и осуществлением его внутренней свободы. Как пример подобной художественной концепции соотношения искусства и жизни рассматривается фильм К. Тарантино «Однажды... в Голливуде».

Ключевые слова: театр, зеркало, суд, костюм, деньги, подвал, разоблачение, возмездие, Тарантино.

DOI: 10.35634/2412-9534-2020-30-2-303-310

В «Мастере и Маргарите» метафора «мир — театр» используется как культурный архетип, лежащий в основе художественной структуры романа [8, с. 137] вместе с другим культурным архетипом: «мир — книга». Театр и литература здесь — два зеркала, которые по-своему соотносятся с исторической реальностью и друг с другом. Театральность в «Мастере и Маргарите» актуализируется, во-первых, как свойство реальности «первого уровня», участники которой тяготеют к зрелищам, ритуальным формам поведения и интригам (театр как историческая реальность). Во-вторых, театр в романе — способ существования литературы, ее «передний край»: именно в театре литература притворяется реальностью «первого уровня», разворачивающейся на глазах зрителя (театр как искусство). В романе разыгрывается драма взаимоотношений двух уровней реальности: с одной стороны, мы видим, как историческая реальность преуспела в желании подчинить себе искусство (о чем свидетельствует положение официальной культуры в государстве); с другой стороны, мы становимся свидетелями того, как искусство проникает в жизнь и само становится историей. Театр в романе — та «буферная зона», в которой искусство и история (и древняя, и современная), сталкиваясь лицом к лицу, обмениваются «дарами» и выясняют отношения друг с другом.

Мир романа тотально театрализован. Театр начинается с появления костюмированного иностранца на Патриарших и с примерки костюма на Берлиоза («Он смерил Берлиоза взглядом, как будто собирался сшить ему костюм» [1, с. 18]); тот, кто в первой главе представляется *историком*, потом будет заявлен как *артист*.

В романе «Мастер и Маргарита» можно выделить театральность на уровне мотива и театральность на уровне художественного приема. В первом случае (театр как мотив) действие развернуто в театральном (псевдотеатральном) хронотопе (театр Варьете, сон Босого); более сложный случай — приспособление под театр обыденного пространства: Патриарших прудов, клиники Стравинского или коммунальной квартиры. Мотив и прием связаны иерархически: мотив сигнализирует о приеме и является удвоением приема, выведением его в сферу осознания, указанием на код¹. Семантическое поле театра в романе имеет свою структуру, внутри которой взаимодействуют, отражаясь друг в друге, разные формы театральности, одной из которых является сон.

1. Ранее мы писали о сновидческом коде «Мастера и Маргариты», в частности, о том, что пространство романа совпадает с пространством сновидения [4. С. 110]. То же можно сказать и о театральном пространстве «Мастера и Маргариты». Сон и театр в булгаковском художественном мире — способы кодирования искусства. Однако театр — не только форма существования искусства, но и форма презентации исторической реальности. Е. А. Яблоков пишет об идее близости сна — смерти — театра, которая «варьируется Булгаковым в различных фабульных конфигурациях» [10. С. 169]; он же отмечает, что в основе этики писателя лежит «неразрывность понятий, обозначающих различные формы существования "виртуальной" реальности: искусство / сон / смерть / Истина» [10. С. 181].

Театральность — семантический комплекс, включающий в себя переодевания (облачения и разоблачения). Костюмирование, ряженье — прием, без которого театр не мыслим. В романе переодеваются Иван Бездомный, мастер, Маргарита, зрительницы на сеансе Воланда, сам Воланд со свитой, гости на балу. Переодеваются и представители того ведомства, которое отвечает за «порядок», но их костюмы «сшиты» с таким расчетом, чтобы быть неприметными (костюм слесаря, водопроводчика, консьержки). Это те, кто на сцене, то есть в мире романа. Но в «Мастере и Маргарите» переодеты для сцены и те, кто находится по разные ее стороны и кто разделен друг с другом до того момента, как начинается процесс чтения, то есть автор и читатель. Они отражены в зеркале романа, который является оптическим фокусом, соединяющим их сквозь время.

Одежда в романе соотнесена с обманом. Обман — художественный вымысел, облеченный статусом подлинности, гипноз, магия. На спектакле в Варьете миражными оказываются французские товары из модного магазина, открытого прямо на сцене. В финале тонет в туманах колдовская нестойкая одежда участников свиты, и они предстают перед Маргаритой в своем настоящем обличье. Исчезновение призрачных одежд актуализирует семантику ряженья как приема, лежащего в основе репрезентации, то есть презентации второго порядка.

В романе призрачными оказываются не только одежда, но и деньги. Как и одежда, деньги здесь могут исчезать, превращаясь в не-деньги, или менять государственную принадлежность, превращаясь в валюту (как в случае с Босым и Ласточкиным). И костюм, и деньги — знаки, сигнализирующие о театральности (вымышленности) происходящего на московской сцене. И одежда, и деньги реализуют идею перехода границы и используются здесь как в переходных обрядах, где переодевания сигнализируют о смене статуса. Но если в переходных обрядах переход осуществляется из потустороннего в посюстороннее и обратно, то в романе о творчестве это переход из статуса «реального» в статус «вымышленного». «Вымышленное» соответствует «потустороннему», но оно имеет здесь статус «живого». Костюм — вымысел². Одежда эквивалентна языку, который становится объектом рефлексии в романе, театрализуя слово как волшебную материю.

Созданию эффекта театральности способствует Комиссия зрелищ и увеселений облегченного типа, в которой Коровьев устраивает аттракционы с самопишущим костюмом и хоровым пением. Зрелищная комиссия сама превращается в зрелище, зрителем которого становится бухгалтер Ласточкин. Однако бухгалтера, как и домоуправа, после сдачи выручки ждет совсем другой театр.

Этот камерный театр³ изображен в главе «Сон Никанора Ивановича» и интересен как еще один вариант использования нетеатрального пространства под театральное (псевдотеатральное хронотоп). В театр здесь превращена тюрьма — место, где тоже сидят, как и в театре, только не на креслах или стульях, а на полу (важно, не на чем сидят, а за что). Об исторических аллюзиях этого сна пишет С. Кульюс [5, с. 112–118]; Е. А. Яблоков рассматривает сон Босого в связи с мотивом «театра / тюрьмы / чистилища / бани» [10, с. 177–178]. В. Сисикин объясняет, почему сцена допроса превращена в театральное зрелище: «Театрализация современной Булгакову действительности шла по линии перевоплощения человека в шестерню, столб, колесо, по линии ритуализованных судов над «врагами народа» — ведь всякий суд — это, в некотором роде, театр» [8, с. 142]. Автор «Мастера и Маргариты» пародирует этот исторический театр, создавая ему в противовес театр как суд, в котором место следователя занимает конференсье, а артист, читающий пушкинский текст, выходит на сцену, чтобы стать живым зеркалом (укором) сидящим в «зрительской зоне» валютчикам и спровоцировать их на расплату, которая и является логическим следствием суда. Литература и реальность здесь поменялись местами (пушкинское слово предьявляется сидящим в качестве пыточного инструмента).

Оформленная как театр в театре, глава представляет собой удвоение структуры «текст в тексте», и священным объектом, фокусом этой геральдической конструкции становятся деньги: сначала это увеличенные изображения денег на театральном занавесе, потом деньги подлинных и мнимых валютчиков, и, наконец, деньги Барона из пушкинской трагедии. Деньги Барона — памятные знаки тех человеческих историй, которые способствовали притоку золота в подвал скупца (для Барона его золото — подобие библиотеки); деньги валютчиков — отражение истории государства, которое держит в заточении людей, требуя от них рассказов о тайниках (ср. с ключами Барона) в обмен на свобо-

2. Ранее мы писали о костюме как принадлежности пишущего, что не противоречит сказанному [3].

3. Артистом камерных театров представляется в «Иване Васильевиче» вор Жорж Милославский.

ду. Увеличенные изображения денег на театральном занавесе – пародийный знак удвоения кодовой организации романа; занавес работает как «текст в тексте».

В сне Босого актуализируется отсутствие границ между искусством и жизнью (неразличение актера и роли; приглашение зрителей на сцену). Структура сна пародийно отражает структуру булгаковского романа в целом. Речь идет об автопародии. Театр здесь — прием, с помощью которого облачаются и реальность, и сам роман; в этой главе имеет место пересечение сновидческого и театрального кодов, с помощью которых структурировано художественное пространство «Мастера и Маргариты».

Особое место в романе отведено балу Воланда, к которому «переодеваются» все гости. Но если на сеансе в Варьете невидимыми оказываются полученные в магазине облачения, то здесь невидимыми для посторонних остаются все участники бала. Само бальное пространство «работает» подобно иностранным товарам из импровизированного модного магазина: по окончании представления оно попросту исчезает, словно кому-то приснилось. Это особый вид театра, «который никто не в силах отнять у человека — театр для себя и для потомков — театр воображаемый. Его построил писатель в пространстве своего последнего романа, ибо спектакли горят, а рукописи — нет» [8, с. 136]. Так мог написать только театральный человек, каковым и был Владимир Сисикин (а он был и режиссером, и писателем). Бал — профессиональный театр, который писатель (Воланд) устраивает для читательницы (Маргариты). Он собирает на этот ритуальный бал литературных персонажей, так что перед Маргаритой как будто оживает, восставая из праха, собрание человеческих страстей. Бальное пространство — аналог подвала Барона в пушкинском «Скупом рыцаре». Воскресшие мертвецы на балу – чей-то вымысел. Интрига в том, что в пространстве вымысла (пятом измерении) осуществляется правосудие, которое в исторической реальности замещено массовым гипнозом.

В тотально театрализованном мире булгаковского романа можно разграничить два уровня представлений: одни предназначены для массовой публики, другие — для избранных. В ершалаимских главах театральным представлением становится казнь Иешуа. Жадная до зрелищ публика видит только финал этой драмы, в постановке которой задействованы Каифа, Иуда и Пилат. Закулисная подготовка этой казни — реальный политический спектакль, в котором роли распределены заранее, определены должностями участников. Должность — роль, которую человек играет в государственной системе. Пилат ненавидит свою должность, но следует логике той роли, которую вынужден играть. Его игра рассчитана на разного зрителя: в Ершалаиме это Каифа и потенциальные доносчики, в Риме — человек с плешивой головой в редкозубом венце. Начиная допрос арестованного бродяги, Пилат объясняет ему ролевые функции, настаивая на обращении «игемон» (подобным образом Берлиоз в предыдущей главе объясняет Ивану жанровые функции антирелигиозной поэмы). Однако вскоре после начала допроса Пилату становится тесна его роль и он обдумывает возможность контригры (объявить арестованного сумасшедшим и уберечь от казни). Он переходит в режим подтекста, рассчитывая, что арестованный этот подтекст поймет и поддержит. В сцене допроса совмещаются два театральных вектора — театр для чужих и театр для своих, причем своим здесь оказывается допрашиваемый (ему Пилат начинает доверяться), а чужими — Тиберий и Каифа (их Пилат боится). Но и арестованный игру игемона не поддерживает, и сценарий прописан жестко и не предполагает отходных путей. Пилат утверждает смертный приговор Иешуа и тем самым санкционирует начало новой эры человеческой истории и собственное бессмертие.

Театральность актуальна и в случае с самим «проявлением» ершалаимских глав в московском романе. При этом под зрительный зал приспособлены аллея на Патриарших прудах и палата клиники Стравинского, а зрителем становится Иван Бездомный. Спектакль разыгрывается в воображении (сне) Ивана, при этом то, что видит Иван, ранее увидено (написано) мастером⁴. Казнь Иешуа показана как масштабное зрелище. Действо схоже со средневековой мистерией, так как оно происходит на Пасху и в нем разыгрывается казнь мессии. Сначала зрителями этого действия являются многочислен-

4. Вопрос о том, что открывается Ивану («объективная» картина событий или версия, рассказанная мастером) и что такое роман мастера, кто-то из литературоведов, возможно, сочтет дискуссионным. Е. А. Яблоков, в частности, пишет о том, что содержание текста мастера «существует в «абсолютном» виде в вечности — соответственно, наличие / отсутствие записи вообще не играет роли (отсюда непроясненность «физического» статуса романа о Понтии Пилате)» [11. С. 251]. Это к вопросу о том, почему «рукописи не горят». Мы придерживаемся мнения, что в булгаковском романе версия мастера и есть объективная, истинная, живая реальность, которую он и создал (сочинил).

ные жители города и богомольцы, пришедшие на праздник: «Замыкалась процессия солдатскую цепью, а за нею уже шло около двух тысяч любопытных, не испугавшихся адской жары и желавших присутствовать при интересном зрелище» [1, с. 209]. Но в итоге единственным зрителем остается Левий Матвей, который пытался вмешаться в ход представления, но потерпел в этом намерении неудачу. Невольными актерами являются осужденные на смерть, а также палачи и другие участники казни.

Можно по-разному расставлять акценты в древних главах, но в целом они показывают, как работает ершалаимское правосудие и на кого оно работает. Самый зловещий персонаж древних глав — первосвященник Каифа, осуществляющий надзор за настроениями верующих и в корне устраняющий инакомыслие, которое видит в любом отступлении от буквы вероучения⁵.

Неоднократно отмечено, что в романе присутствуют различные театральные жанры, в частности, В. Сисикин проявляет мистериальную структуру «Мастера и Маргариты», поясняя, что «главными жанровыми отличиями мистерии является библейско-фарсовый дуализм действия, то есть чередование ветхозаветных и евангельских эпизодов с дьяблериями — сценами с участием Сатаны и чертей», а также специфическое время, в котором вечное, абсолютное и обобщенное сопрягается с сиюминутным [8, с. 139]. Он же отмечает в игре персонажей черты юродства как особой формы театральности [8, с. 138]. Другие литературоведы особое внимание уделяют связи романной театральности с вертепом как «двухэтажным» кукольным театром, структура которого наглядней всего соотносится со структурой сюжета «Мастера и Маргариты», двумя этажами которого являются ершалаимский и московский компоненты [6, с. 141–144; 2; 7].

Для нас важнее различия между мистерией и вертепом, а структурное сходство, объединяющее эти жанры. Возможно, имеет смысл говорить о том, что и мистериальная, и вертепная структуры являются теми театральными аналогами, которые наиболее адекватно отражают картину мира, самосознание автора и идею романа. В связи с этим напомним, что одним из доминантных претекстов «Мастера и Маргариты» является роман А. Дюма «Граф Монте-Кристо»⁶, где смоделировано двухуровневое пространство, по вертикали которого перемещается Эдмон Дантес и где закон и противозаконность меняются местами, а нахождение героя «ниже уровня жизни» позволяет ему в дальнейшем возвыситься над оппонентами и судить их судом чести.

Два уровня романного хронотопа соответствуют в «Мастере и Маргарите» двум уровням реальности, где подвал — мир подлинного искусства — одновременно является высшим уровнем по отношению к «объективной» реальности. Андеграунд как форма существования инакомыслия и является той проблемой романа, которой обусловлена его двухэтажная театральная структура, неслучайно московские сцены подсвечены именем Грибоедова и его бессмертной комедии. Бессмертность этой комедии в романном мире подтверждается перипетиями романских судеб Ивана Бездомного и мастера. Автор романа неслучайно возвращает читателя к «Горю от ума», и дело не только в уподоблении отправленного в клинику Бездомного Чацкому. «Горе от ума» «прорастает» в «Мастере и Маргарите» (не только в московской части романа) общей ситуацией, связанной с судилищем над теми, кто не разделяет социальных привычек большинства (обычаев) и осмеливается говорить то, что ставит эти привычки под сомнение.

В культуре, культивирующей единомыслие (в романе служителями единомыслия являются не только Каифа, опасющийся, что слова бродячего философа смущают веру иудеев, но и московские критики, осуществляющие функции цензуры и стоящие на страже разрешенных жанровых канонов), живая мысль и живое слово вытеснены в подвал, то есть именно туда, где хранит свои сокровища пушкинский Барон. Выйти из подвала (андеграунда), как это сделал мастер, — значит сдать золото (в данном случае талант) государству и отдать себя на суд писательскому Синедриону во главе с Берлиозом. После этого жизнь писателя так или иначе заканчивается («И я вышел в жизнь, держа его [роман — Е. И.] в руках, и тогда моя жизнь кончилась», — говорит мастер Ивану [1, с. 173]). Начинается жизнь автора в созданном им романе.

С «Горем от ума» в «Мастере и Маргарите» смонтирован «Ревизор». Уже в самих этих двух классических пьесах есть нечто общее: их объединяет «изображение знакомой среды при посредничестве заезжего гостя, перед которым аборигены выстраиваются в экспозицию» [8, с. 93]. Однако в

5. Живое слово Иешуа входит в конфликт с догмой, поэтому Иешуа должен быть казнен.

6. Иваньшина Е. А. О смысле интертекстуальности «Мастера и Маргариты» (в печати).

«Ревизоре» ключевой ситуацией является ожидание суда, который вершит уже не социум над энтузиастом-одиночкой (к чему все привыкли), а высшая сила — над социумом (что само по себе поражает воображение)⁷.

В «Мастере и Маргарите» такая сила представлена иностранным артистом и его свитой. Эта сила — искусство, в данном случае литература. В то время как государственные органы ловят, изолируют и делают невидимыми (бесследно исчезнувшими) «врагов», артист и его свита играют с администраторами (Римским, Варенухой, Лиходеевым, Босым), представляющими в московском романе ту же власть, которую в ершалаимских главах представляют Пилат и Каифа⁸. Реальному государственному «театру» с пропиской и тюрьмами противостоит в романе бродячая труппа, осуществляющая подлинное — в духе графа Монте-Кристо — литературное правосудие.

Все три театральные эпизода московского романа (сеанс в Варьете, сон Босого, бал) объединены идеей разоблачения как расплаты. На сеансе разоблачаются нравы московской публики, в сне Босого — валютчики, на балу — гости и Маргарита. Самый жесткий эпизод из названных — сон Босого — к искусству отношения не имеет; изображенная в нем страшная реальность благодаря искусству выглядит не такой страшной, так как в функции цензуры, деликатно прикрывающей самые запрещенные (непроизносимые в исторической реальности) реалии, здесь использован пушкинский текст. И именно этот эпизод официально (в названии главы) объявлен сном, хотя во всех трех случаях театральные код «усилен» кодом сновидческим. В Варьете зрители попадают под действие гипноза, в сне Босого на них пытаются воздействовать гипнотической силой подлинного искусства (пушкинского), а Бал — необъявленный сон Маргариты [4, с. 111], разворачивающийся как реальное событие. Кроме разоблачительного задания (которое есть и в бальном эпизоде), театральные сцены демонстрируют те эффекты (аффекты), которыми располагает арсенал искусства. И главный эффект подлинного искусства — возможность создавать другую реальность. В эту реальность, созданную искусством, попадают и дамы, которые приглашены померить заграничные товары, и Босой, который проникается игрой Куролесова и начинает ненавидеть его заодно с Пушкиным, и Маргарита, перед которой проходит парад литературных злодеев, просящих о сострадании (Фрида). Она приглашена главным романским «артистом» и является единственной желанной зрительницей. Во всех трех эпизодах реальность подменена искусством, и читатель видит реакцию персонажей на эту подмену.

Итак, сценаристом и режиссером в «Мастере и Маргарите» является автор, который сам выходит на сцену и во время представления меняет сценические костюмы (Воланд, Иешуа, мастер, Иван). Искусство и жизнь в «Мастере и Маргарите» вступают в конфликт, подобный тому, который развернут в последнем фильме Квентина Тарантино «Однажды... в Голливуде». В этом фильме реальность пересоздана таким образом, что она предстает исправлением реального «сценария», исполненного в 1969 году в городе грез (убийство актрисы Шэрон Тэйт людьми из окружения Чарльза Мэнсона). Жизненный «сценарий» переписывается наоборот, так что убийство, задуманное хиппи, оказывается неосуществленным, а сами убийцы, пришедшие осуществить задуманное, получают достойный отпор от киношников, использующих свои супергеройские кинонавыки и реквизит. Люди, участвующие в кинопроизводстве (актер и каскадер), в критической ситуации «отрабатывают» свою кинорепутацию и вынуждены к супергеройству (у Тарантино это супергеройство иронически контрастирует с нарочито бытовыми привычками людей из мира кино), при этом они наносят отпор не киношному, а реальному злу. Искусство и реальность в ходе развертывания киносюжета как бы присматриваются друг к другу⁹ и смешиваются¹⁰. О смешении реального и вымышленного миров сигнала

7. В булгаковском романе представлены обе модели суда: с одной стороны, мы видим, как государство или профессиональное сообщество расправляется с мыслящей и говорящей личностью, с другой стороны, мы видим, как некая высшая сила воздает по заслугам государству и профессиональному сообществу.

8. Подобным образом играет с городской властью гоголевский Хлестаков.

9. Реальность в этом фильме Тарантино как раз и представлена кампанией хиппи, живущих по своим правилам, как киношники — по своим. Эти два мира встречаются лицом к лицу сначала мирно, когда каскадер подвозит девушку-хиппи и (как выясняется позже) угощается у нее кислотной сигаретой; Напряжение между киношниками и хиппи подспудно усиливается, и именно «волшебная» сигарета становится «зажиганием», приводящим в действие сценарий контригры с закадровой реальностью, в которой в 1969 году в Голливуде было совершено убийство: выкурив эту сигарету во время прогулки с собакой, каскадер Клифф получает тот заряд бесстрашия и суперсилы, которые и решают исход дела. Но главным аргументом против оборзевших хиппи становится вытасненный из сарая киноактера огнемёт, который был освоен им при съемках одного из фильмов. Сама идея

лизирует эпизод, в котором Рик Далтон в гриме и костюме разговаривает со своей партнершей по фильму, девочкой-актрисой Труды, которая в перерыве между съемками представляется именем своего персонажа. И в финале реальность (оставшаяся за рамкой фильма) и кино меняются местами (киношники убивают реальных злодеев)¹¹.

Разве не об этом мечтает спящий Пилат, когда хочет хотя бы во сне услышать, что казни на Лысой горе не было? Тарантино превратил сон в явь, придумав фильм, ставший контр-версией реальным событиям. У Тарантино, как и у Булгакова, реальность преодолевается и побеждается искусством. Но у Булгакова той силой, против которой выступает искусство, является не шайка злобных хиппи, а могущественное государство, в арсенале которого есть свои театральные сценарии и ритуалы, обязательные к исполнению. Навязанной исторической драматургии в романе противостоит сила, вооруженная драматургией обличения и возмездия, в основе которой — литературные образцы. В этом воображаемом театре для себя осуществляется счастье бытия несмотря на ужас существования [8, с. 137].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 8 т. М.: АСТ: Астрель, 2007. Т.7. 702 с.
2. *Витт С.* «Мастер и Маргарита» — театральный роман? // Труды по знаковым системам. Т. 26. Тарту, 1998. 436 с., с. 299-318.
3. *Иваньшина Е. А.* Национальное и профессиональное как семиотическая проблема в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (о смысле ритмических повторов) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2004, № 1. С. 17-24.
4. *Иваньшина Е. А.* Аппаратура мастера: о сновидческом смысле композиции «Мастера и Маргариты» // Новый филологический вестник. 2015. № 2(33), с. 103-118.
5. *Кульюс С.* «Эзотерические» коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Dissertaaationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis. Тарту: изд-во Тартусского университета, 1998. 207 с.
6. *Петровский М.* Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев, 2001. 367 с.
7. *Серебрякова Е. Г.* Театрально-карнавалы компонент в прозе М. А. Булгакова 1920-х годов: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2002. 24 с.
8. *Сисикин В.* Дионисов мастер // Подъем. 1989. № 3, с. 205-219.
9. *Терц А.* [Андрей Синявский]. Собр. соч.: В 2 т. М.: СП Старт, 1992. Т.2. 656 с.
10. *Яблоков Е. А.* Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001. 424 с.
11. *Яблоков Е. А.* Подвал Мастера. М. А. Булгаков: поэтика и культурный контекст. М.: ПОЛИМЕДИА, 2018. 284 с.

Поступила в редакцию: 11.11. 2019

вторичного использования кинорежиссура актуализируется у Булгакова в пьесе «Багровый остров» с реквизитом театральным. Такой реквизит функционирует как цитата. К слову, тот фильм, где актер Рик использовал огнемёт, был про фашистов, и убийство из того же огнемёта хиппи приравнивает их к фашистам.

10. О смешении свидетельствуют, во-первых, пожелания режиссера, снимающего Рика, видеть его одетым и причёсанным по-современному, то есть как хиппи; во-вторых, сигналом соприкосновения двух миров становится тот факт, что хиппи живут на киноранчо, где снимались Рик и Клифф. Когда Клифф подвозит туда девушку-хиппи, ему сначала пророчат даже дружбу с Чарли (Мэнсоном). Хиппи упрекают киношников в том, что в своих сериалах они убивают людей, тогда как во Вьетнаме каждый день гибнут настоящие люди.

11. Меняются местами и злодеи с героями: в фильмах, которых снялся Рик, он злодей, а его дублер каскадер Клифф - «мальчик для битья»; в реальном же противостоянии меняются местами не только злодей (из кино) и мирные хиппи (именно такими они обычно позиционировались), но и актер и каскадер (именно Клифф выступает первым номером и ведет бой, который довершает огнемёт Рик).

Иваньшина Елена Александровна, доктор филологических наук,
профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы,
Воронежский государственный педагогический университет,
394043, Россия, г. Воронеж, ул. Ленина, д. 86.
e-mail: sergiencou@yandex.ru

Зятькова Виолетта Валерьевна, магистр,
аспирант кафедры теории, истории и методики преподавания
русского языка и литературы,
Воронежский государственный педагогический университет,
394043, Россия, г. Воронеж, ул. Ленина, д. 86.
e-mail: violetta.koltakova@mail.ru

E. A. Ivanshina, V. V. Zyatkova

ABOUT THE MEANING OF THEATRE “THE MASTER AND MARGARITA”

DOI: 10.35634/2412-9534-2020-30-2-303-310

The article deals with the semantic field of the theater in "The master and Margarita", which extends to all novel chronotopes and can be structured as a two-level one. Considering different cases of theatricalization of space and different signs of theatricality in the novel, the authors correlate the real theater (theatre as a historical reality) and the literary theater (the art of acting) and actualize the confrontation of literature and historical reality in "The Master and Margarita". The text of the novel is considered as a model of counterculture, from the standpoint of which the author chooses those literary codes from which his own model of theatrical behavior is built. At the same time, special attention is paid to the actualization of the metaphor "theater — court" and the semantics of exposure, and the novel itself is an act of vengeance of the author and the implementation of his inner freedom. As an example of such an artistic concept of the relationship between art and life, the film "Once upon a time... in Hollywood" by Tarantino is considered.

Keywords: theater, mirror, court, costume, money, basement, disclosure, vengeance, Tarantino.

REFERENCES

1. *Bulgakov M. A. Master i Margarita [The Master and Margarita] // Bulgakov M. A. Sobr. soch. [Collected works]: v 8 t. M.: AST: Astrel. 2007. T.7. 702 s. (In Russian).*
2. *Vitt S. «Master i Margarita» - teatralnyy roman? ["Is the Master and Margarita" - a theatrical novel?] // Trudy po znakovym sistemam [Works on sign systems]. T. 26. Tartu. 1998. 436 s. S. 299-318. (In Russian).*
3. *Ivanshina E. A. Nacionalnoe i professional'noe kak semioticheskaya problema v romane M. Bulgakova «Master i Margarita» (o smysle ritmicheskikh povtorov) [National and professional as a semiotic problem in the novel M. Bulgakov "The Master and Margarita" (on the meaning of rhythmic repetitions)] // Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika [Bulletin of Voronezh state University. Series: Philology. Journalism]. 2004, № 1. S. 17-24. (In Russian).*
4. *Ivanshina E. A. Apparatura mastera: o snovidcheskom smysle kompozitsii «Mastera i Margarity» [The master's apparatus: on the dream sense of the composition "The Master and Margarita"] // Novyy filologicheskiy vestnik [New philological Bulletin]. 2015. № 2(33). S. 103-118. (In Russian).*
5. *Kulyus S. «Ezotericheskiy» kody romana M. Bulgakova «Master i Margarita» (eksplitsitnoye i implitsitnoye v romane) ["Esoteric" codes of Bulgakov's novel "the Master and Margarita" (explicit and implicit in the novel)]. Dissertations Philologiae Slavicae Universitatis Tartuenssis. Tartu: izd-vo Tartusskogo universiteta [University of Tartu press]. 1998. 207 s. (In Russian).*
6. *Petrovskiy M. Master i Gorod: Kiyevskiy konteksty Mikhaila Bulgakova [The master and the City: Mikhail Bulgakov's Kiev contexts]. Kiyev. 2001. 367 s. (In Russian).*
7. *Serebryakova E. G. Teatralno-karnavalnyy komponent v proze M. A. Bulgakova 1920-kh godov: avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk [Theatrical and carnival component in Bulgakov's prose of the 1920s: abstract of the thesis ... candidate of philological Sciences]. Voronezh, 2002. 24 s. (In Russian).*
8. *Sisikin V. Dionisov master [Dionisus's master] // Podyem [Rise]. 1989. № 3. S. 205-219.*
9. *Terts A. [Andrey Sinyavskiy]. Sobr. soch. [Collected works]: V 2 t. M.: SP Start [Start]. 1992. T.2. 656 s.*

10. *Yablokov E. A.* Khudozhestvennyy mir Mikhaila Bulgakova [The artistic world of Mikhail Bulgakov]. M.: Yazyki slavyanskoy kultury [Languages of Slavic culture]. 2001. 424 s. (In Russian).
11. *Yablokov E. A.* Podval мастера. M. A. Bulgakov: poetika i kul'turnyy kontekst [Master's basement. M. A. Bulgakov: poetics and cultural context]. M.: POLIMEDIA [Multimedia], 2018. 284 s. (In Russian).

Received: 11.11.2019.

Ivanshina E. A., doctor of philology,
professor of the Department of theory, history and method of studying Russian and Literature ,
Voronezh State Pedagogical University,
394043, Russia, Voronezh, Lenin's str., 86.
e-mail: sergiencou@yandex.ru

Zyatкова V. V., master, post-graduate student
of the Department of theory, history and teaching methods Russian language and literature,
Voronezh State Pedagogical University,
394043, Russia, Voronezh, Lenin's str., 86.
e-mail: violietta.koltakova@mail.ru