

УДК 821.161.1.09(045)

*Е.А. Иваньшина, В.В. Зяцькова***РЕПЕТИЦИЯ КАК ИНИЦИАЦИЯ: О КОНФЛИКТЕ ИСКУССТВА И ЖИЗНИ
В «ЗАПИСКАХ ПОКОЙНИКА» М.А. БУЛГАКОВА**

В статье рассматривается роман «Записки покойника» в контексте других булгаковских метасюжетов, главным образом пьес «Багровый остров» и «Полоумный Журден». Общим структурным принципом всех рассматриваемых текстов является «театр в театре», а общей философской проблемой – отношения искусства и жизни. Прицельное внимание авторов сосредоточено на репетиции как переходном процессе, в поле которого искусство и жизнь вступают в контакт, отражают друг друга и обмениваются признаками. Параллельно в статье производится размывание границ между разными булгаковскими текстами, компоненты которых связаны отношениями подобия. Интерпретируя «Записки покойника» через другие булгаковские сюжеты, авторы приходят к выводу, что применительно к художественному миру М. Булгакова метафора «жизнь – театр» наполняется амбивалентным содержанием и превращается в метафору «театр – смерть». Точкой схождения этих модусов и является *театральный роман*.

Ключевые слова: метатекст, театр в театре, репетиция, инициация, искусство и жизнь, театр для себя.

DOI: 10.35634/2412-9534-2022-32-4-864-871

Тот факт, что М. А. Булгаков мыслил мир как театр и соответственно структурировал свои сюжеты, представляя их в сценическом воплощении, отмечен многократно, начиная с замечательной статьи В. Сисикина [15]. Под театр в булгаковском мире может быть приспособлено любое реальное пространство (кабинет ученого или врача, квартира, город), в котором разворачивается зрелище и есть зритель. Театр у Булгакова – «не только форма существования искусства, но и форма презентации исторической реальности» [12, с. 303]. Театральное пространство занимает промежуточное положение между повседневной жизнью и литературой; границы между этими пространственными областями условны и подвижны, подобно границам сна и яви.

Драматургию и прозу Булгакова сравнивал – применительно к себе как писателю – с правой и левой рукой пианиста [17, с. 40]. Процесс рождения пьесы из романа изображен в «Записках покойника», где возникает образ трехмерной картинки: «Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе <...> С течением времени камера в книжке зазвучала <...> Всю жизнь можно было бы играть в эту игру, глядеть в страницу... А как бы фиксировать эти фигурки? Так, чтобы они не ушли уже больше никуда? И ночью однажды я решил эту волшебную камеру описать. Как же ее описать? А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует» [3, с. 385]. Проза, если следовать логике «Записок покойника», – то, что предшествует драматургии, которая представляет собой высшую форму творчества.

В работах, посвященных «Театральному роману» (второе заглавие «Записок покойника», которое иногда ставят на первое место), проблема отношений искусства и реальности чаще всего рассматривается в соотношении элементов художественного мира произведения с его прототипическим планом. Однако эта проблема может быть актуализирована и с привлечением не только реального, биографического контекста, но и других булгаковских произведений, имеющих отношение к метасемантике.

Цель данной статьи – рассмотреть «Записки покойника» как метатекст в ряду других булгаковских метатекстов, из которых складывается представление о том, как видит булгаковский мастер (писатель и/или драматург) свое положение в мире. Учитывая цельность художественной системы М. Булгакова, повторяемость его приемов и склонность к автоцитации и автопародированию, интересно понаблюдать, как разные булгаковские метатексты поддерживают и интерпретируют друг друга и, следовательно, как размывается граница между локальными текстами и создается инвариантный булгаковский текст как динамическое единство вариаций. Другими словами, попытаемся посмотреть на «Записки покойника» как на зону взаимодействия нескольких булгаковских текстов.

По сходству фабул этот роман ближе всего к памфлетной комедии «Багровый остров», которая является своеобразным ответом Булгакова на кампанию, развернувшуюся против его пьесы «Дни Турбиных» [17, с. 148-150]. Роман «Записки покойника» тоже носит автобиографический и памфлет-

ный характер [Скульская 2007]: в нем, как отмечает в комментариях Е. А. Яблоков, «закономерно совместились» история двух пьес: «Дни Турбиных» и «Мольер» («Кабала святош») [3, с. 598]¹.

М. А. Хатямова выделяет в драматургии М. А. Булгакова две линии драматической рефлексии: создание пьес по собственным прозаическим текстам и художественную обработку литературных источников; «точкой схождения» этих двух линий является ситуация репетиции спектакля, актуальная для пьес «Багровый остров» (1926) и «Полоумный Журден» (1932) [18, с. 60].

Репетиция у Булгакова – зона взаимодействия искусства и жизни как двух языков, участвующих в процессе текстопорождения, и одновременно зона взаимодействия «своего» и «чужого». Репетиционный процесс является «промежуточным» явлением сразу в нескольких аспектах: он отражает отношения внутри труппы, отношения между театром и внешним миром (который вмещает историческую реальность и разные типы зрителей) и отношения между театром и литературой (которая в театре представлена фигурой драматурга). Репетиция – квинтэссенция театра, понимаемого не как локальное пространство, а как процесс, в который втянуто много составляющих (ср. с кухней)². В тотально театрализованном булгаковском мире³, где художественное пространство имеет отчетливо выраженную бинарную структуру, подобную структуре пространства волшебной сказки⁴, репетиция соотносима с инициацией и актуализирует семантику границы, разделяющей пространственные области искусства и жизни (подобно тому как в волшебной сказке актуализируется граница, разделяющая мир живых и мир мертвых). При этом представления о «живом» и «мертвом» проблематизируются и инвертируются.

В «Записках покойника» театральная рефлексия исполнена в эпической форме. Как и в «Мастере и Маргарите», театр в «Записках покойника» – та «буферная зона», в которой искусство и жизнь, «сталкиваясь лицом к лицу, обмениваются «дарами» и выясняют отношения друг с другом» [12, с. 303]. Представляя собой метасюжет, в котором изображен производственный процесс, «Записки покойника» соотносимы и с пьесой «Зойкина квартира», эскиз которой дан в главе четырнадцатой романа. Однако особый интерес представляет для нас менее очевидное соотношение «Записок покойника» с мольерианой, в частности, с пьесой «Полоумный Журден».

Процесс инициации, в ходе которой герой выходит из своей мастерской с готовой вещью, чтобы предъявить ее публике, в «Записках покойника» изображен как двухступенчатый: первая фаза – попытка проникновения в мир литературы – пересекается с историей безымянного мастера в «Мастере и Маргарите», а вторая – попытка постановки пьесы – с историей драматурга Дымогацкого в комедии «Багровый остров». Дымогацкий и Максудов – это по сути один и тот же автореферентный персонаж, показанный в разных обстоятельствах: в «Багровом острове» его пьесой нужно заткнуть дыру в репертуаре, а в «Записках покойника» он приносит пьесу в театр и надеется, что ее поставят. Булгаков системно прибегает к опосредованным характеристикам, перемещая персонаж в чужое пространство или в другой сюжет⁵, поэтому анализ контекстной вариативности компонентов художественного мира Булгакова необходим.

В «Багровом острове» ключевыми сюжетными архетипами являются «Ревизор» и «Горе от ума», а в «Записках покойника» – волшебная сказка и «Гроза»⁶. В первом случае весь театральный организм спланируется против чиновника из реперткома Саввы Лукича, который может зарубить

¹ Закономерность совмещения объясняется тем, что «разгром» 1936 г. явно напоминал «катастрофу» 1929-го [3, с. 593].

² Об особенностях репетиционного сюжета в булгаковских произведениях и о расширительном понимании репетиционного процесса см.: [8]; [13].

³ О такой театрализации применительно к «Мастеру и Маргарите» мы писали ранее [12].

⁴ См.: [9, с. 135]; [10, с. 191].

⁵ Применительно к пьесе «Багровый остров» об этом см.: [5, с. 70]. Следует заметить, что это не первый анализ пьесы в аспекте автоинтертекстуальности, хотя авторы заявляют о своем первенстве: «Но никто не ставил вопрос о границах текстов: как проявляются, сдвигаются, нарушаются они не только в целом, но и в отдельные моменты действия» [5, с. 67]. Заметим: этот вопрос рассматривается в статьях о «Багровом острове» Е.А. Иваньшиной, указанных в пристатейном списке. Такой прием релевантен и для отдельных многосоставных текстов (пьеса «Багровый остров», роман «Мастер и Маргарита»), и для текстов парных («Блаженство» и «Иван Васильевич», «Адам и Ева» и «Мастер и Маргарита»). За парностью открывается тотальность, парадигматическое единство булгаковского текста.

⁶ Об этом см.: [1].

пьесу, а во втором Максудов со своей пьесой попадает «на съедение» к Ивану Васильевичу⁷, который управляет Независимым театром. Савва Лукич и Иван Васильевич подобны монархам: Савва Лукич – «повелитель репертуара» [14, с. 81]; Иван Васильевич – практически единоличный правитель театра. Задача обоих персонажей – подавлять всех, кто проявляет неповиновение «правлящему курсу»: разница в том, что один диктатор приходит в театр извне, а другой находится внутри. В обоих случаях художник или весь театр принуждаются к компромиссу, но результат оказывается разным.

При общности темы (судьба пьесы и ее автора в условиях руководства искусством) и одинаковым наборе мотивов «Багровый остров» и «Записки покойника» – зеркальные сюжеты: «Багровый остров» сделан из фельетона, который, в свою очередь, написан в этюдной стилистике, близкой драматургической [17, с. 40-41] и по логике является драматизированной прозой. «Записки покойника», наоборот, представляют собой прозаизированную драму; изображенная же в романе театральная репетиция растянута в эпическое событие и рассыпана на этюды, которые составляют суть системы Ивана Васильевича. То есть в одном случае наскоро производится сборка пьесы, а в другом – ее долгая разборка.

В обоих произведениях театр подобен острову, только в «Багровом острове» это остров сокровищ, а в «Записках покойника» – монастырь, избушка бабы Яги или чертог Кошца Бессмертного. В «Багровом острове», несмотря на особые исторические обстоятельства и сатирические нюансы, перед нами живой театр, а в «Записках покойника» – мертвый.

Центром сценической декорации в «Багровом острове» является вулкан, характеристики которого распространяются и на театр. А центром декорации спектакля по пьесе Максудова является мост, и это тоже символично. Мост – переходное пространство, соединяющее обыденную жизнь Максудова и театр, в котором он должен осуществиться как драматург в случае, если пьеса будет поставлена на сцене. Но она не поставлена, и мост – не бутафорский, а реальный – становится местом совершения самоубийства, причина которого – написанная, но так и не поставленная пьеса.

Если в «Багровом острове» театр – это храм (реприза Геннадия Панфиловича), то в «Записках покойника» – место интриг и поклонения Ивану Васильевичу. Театральное пространство враждебно начинающему драматургу, тщетно пытающемуся его завоевать. Иван Васильевич издевается не только над Максудовым, но и над актерами, заставляя их разыгрывать заданные этюды. Собственно их они и репетируют. Пьеса Максудова – только повод, чтобы начать эти бесконечные репетиции, которые превращают актеров в кукол Ивана Васильевича. Репетиционный процесс становится самоцелью и разрушает границу между жизнью и искусством: если на сцене, как утверждает Иван Васильевич, должно быть как в жизни (а на самом деле так, как он представляет себе жизнь), то в чем разница между сценой и реальностью? Отсутствие этой разницы демонстрируется в эпизоде, когда Иван Васильевич принимает бутафора за актёра.

В пьесе «Полоумный Журден» есть похожий эпизод, когда слуге Мольера Брендавуану предлагается сыграть самого себя. Но это не одно и то же. Граница между реальным Брендавуаном и Брендавуаном-ролью как раз подчеркнута (пограничность этого персонажа оговорена специально и обыграна занавесом, «оператором» которого Брендавуан). Аналогичным образом в «Багровом острове» подчеркнута граница между помрежем Метелкиным, слугой Паспарту и Говорящим попугаем лорда Гленарвана (градация персонажей, совмещенных в одном исполнителе, отражает постепенность перехода из одной реальности в другую). В случае с бутафором границы между жизнью и искусством, наоборот, нивелируются: Ивану Васильевичу неважно, кому давать указания.

В «Багровом острове» несмотря на трудность прохождения пьесы через цензуру Саввы Лукича репетиция становится не только драматической, но и актерской инициацией Дымогацкого, которому в его собственной пьесе достается центральная роль: знаменательно, что это не роль царя (пьеса носит антимонархический характер и включает эпизод смерти правителя острова), а роль придворного проходимца. Пришедший зарубить пьесу Савва Лукич тоже втягивается в процесс репетиции (садится на корабль, потом воцаряется на острове) и в конечном счете, несмотря на свои ревизорские полномочия, ассимилируется сценической реальностью (подобно Брендавуану в «Полоумном Журдене»). Но именно Дымогацкий становится центром театрального пространства и как автор пьесы, и как актер, которому, согласно фабульной логике, случайно (а на самом деле, конечно, нет) досталась главная роль. Переодевания Дымогацкого в Кири-Куки и смерть царя Сизи-Бузи (ненасильственная, так

⁷ В качестве черного реквизита в репетиционном процессе участвует декорация из спектакля «Волки и овцы», которая выполняет функцию авторской ремарки [3, с. 500].

как царь умирает сам в результате соединения двух обстоятельств - опьянения огненной водой и извержения вулкана) приводят его (как Кири-Куки) на место правителя острова⁸. В системе перекодировок «остров – театр» именно Дымогацкий явлен центром театрального организма.

В «Багровом острове» в процессе репетиции пьеса Дымогацкого подвергается порче, в которой есть особый авторский смысл, заключающийся в иронической игре на границах с другими текстами, образы которых возникают в результате смешения языков⁹. Материальным выражением этой игры являются декорации, которые собираются по центонному принципу (делаются из старых запасов) и несут на себе воспоминания о старом репертуаре (аллегорический реквизит), а также костюмы (в которых означена недовоплощенность), диалоги (в которых смотированы два параллельных ряда) и именованя действующих лиц. Результатом наскоро собранного из подручного материала спектакля становится создание мощного культурного подтекста, противостоящего проходной пьесе Дымогацкого¹⁰.

Максудов тоже переодевается, но не для сценической роли в собственном спектакле, а для того, чтобы понравиться Ивану Васильевичу, который планомерно уничтожает пьесу в процессе репетиции и одновременно портит её поправками, которые принуждают Максудова внести в текст. Он вмешивается в драматургию Максудова, принуждая его вставить в пьесу сцену дуэли. Это символично, так как конфликт между Максудовым и режиссером действительно напоминает дуэль, исходом которой становится смерть одного из участников. В «Записках покойника» центром театрального пространства остается Иван Васильевич. Свержения тиранической власти не происходит.

Своей пародийной структурой «Багровый остров» восходит к пьесе Мольера «Версальский экспромт» [3, с. 569]¹¹, внутри которой которой сам Мольер через актера Брекура, которому он поручает собственную роль, как бы оправдывается перед обидчивой публикой¹², которая не различает искусство и жизнь, и в то же время подтверждает, что они в принципе плохо различимы. Мольер настаивает на том, что актеры должны играть персонажей, основываясь не на тексте роли, а на житейских наблюдениях.

Казалось бы, к тому же призывает актеров Иван Васильевич, «в теорию которого входило, между прочим, открытие о том, что текст на репетициях не играет никакой роли и что нужно создавать характеры в пьесе, играя на своем собственном тексте» [3, с. 523]. Согласно теории Станиславского (прототипа Ивана Васильевича), основной принцип актерской игры заключается в том, что актер должен полностью вжиться в роль и проживать все происходящие с персонажем события, в этом случае зрители поверят актеру. Однако вместо дара перевоплощения, который должна дать актерам теория Ивана Васильевича, случается серия притворств: чтобы не участвовать в репетициях, актеры разыгрывают простуду (не на сцене, а в жизни). Присутствуя на репетициях своей собственной пьесы и наблюдая за обучением актеров Иваном Васильевичем, Максудов перестает восхищаться его системой. Этюды «старика» не имеют отношения к пьесе, это чужеродные фрагменты, которые конфликтуют с замыслом драматурга, перекрывая его волей режиссера.

Мольер, не успев раздать роли, как бы создает зазор между жизнью и искусством, оставляя место для импровизации, в которой может развернуться талант актера. Иван Васильевич, наоборот, принуждает актеров следовать своей методе, не давая им раскрыться. Никакой импровизации в своем театре он не терпит. И Мольер в своих режиссерских комментариях в «Версальском экспромте», показывая Брекуру, как нужно играть его, Мольера, роль, как бы отбирает слова у персонажа и говорит от собственного лица, нивелируя тем самым границу между собой-автором и ролью Мольера в собственной пьесе. Но это и понятно: он играет себя в собственной пьесе. Иван Васильевич перекрывает собой и драматурга, и актеров: во время репетиции свита записывает за ним каждое слово, и каждому актеру он показывает, как надо играть. При этом играет он каждый раз себя. Такое «перетягивание одеяла» приводит к гибели замысла Максудова.

⁸ Таким образом, Дымогацкий как бы соперничает с Саввой Лукичом, которого Геннадий Панфилович приглашает прокатиться на остров на бутафорской яхте и о котором в ремарке сказано, что он «царит над островом» [2, с. 263].

⁹ Подробно о приеме языкового смешения применительно к разным булгаковским текстам см: [11].

¹⁰ См.: [6; 7].

¹¹ Сейчас оставляем за рамками собственный булгаковский одноименный фельетон, не имеющий отношения к изображению театральной жизни и – именно как фельетон – восходящий к пародийному фельетону А. П. Чехова «Летающие острова», героем которого тоже стал Жюль Верн [4, с. 190].

¹² У Мольера много врагов, обиженных на него лично за то, что он изобразил их в своих комедиях.

В отличие от Ивана Васильевича, Мольер отделяет искусство от реальности и игру комического актера – от искусства актера трагического. В частности, он просит соперников-комедиографов не касаться в нападках на него его личной, закулисной жизни и говорит о том, что искусство не должно переходить на личности, а ориентироваться на типы. Иван Васильевич в качестве образца всегда предлагает одного себя. Мольер говорит об особом типе условности, Иван Васильевич отстаивает принцип реализма.

Мы не случайно выше сравнили Ивана Васильевича с монархом. Кроме того, что это очевидная ассоциация, она интересна, если развернуть ее в сторону Мольера.

Пьеса М. Булгакова «Полоумный Журден» представляет собой адаптацию «Мещанина во дворянстве», которую Булгаков, «подмешав» красок из других мольеровских пьес, перелицевал в пьесу о театре¹³. Структура «Полоумного Журдена» – репетиция в репетиции: в то время как «на рамке» актеры мольеровской труппы в его отсутствие репетируют пьесу о Журдене, во внутренней пьесе мещанин Журден с помощью репетиторов примеряет маску дворянина. Дворянин – роль, которую разучивает Журден, и процесс вживания в нее подобен репетиции. «Полоумный Журден» – пьеса об оболщении богатого простака искусством, разные виды которого представляют учителя. Сам Журден здесь подобен студенту театрального вуза, которого обучают сценическому движению, сценической речи, а также музыке и танцам. Играя на соотношении рамочной и внутренней пьес, Булгаков доверяет Журдену простодушную реплику: «Я бы хотел, чтобы было как в театре, так же красиво» [3, с. 84]. «Тем самым вместо разграничения «стихи/проза» Журден как бы предлагает свое разграничение – «театр/не-театр», предпочитая искусство жизни» [13, с. 95]. Если «Версальский экспромт» и «Багровый остров» показывают зависимость искусства от жизни, то в «Полоумном Журдене» создается иллюзия зависимости жизни от искусства во внутренней пьесе и, наоборот, зависимость искусства от жизни во внешнем, театральном сюжете. Два эти вектора уравнивают друг друга.

Журдену в «Записках покойника» подобен Максудов, который тоже бредит театром. Собственно он и представляет то подлинное искусство, которое является альтернативой театру Ивана Васильевича. Отношения Максудова с Иваном Васильевичем подобны отношениям Мольера с Людовиком, которому «комедиант готов "лизать" королевский сапог, чтобы сохранить свою пьесу» [17, с. 372]. Лизанию сапог соответствует в истории Максудова покупка двадцати крахмальных воротничков и шести сорочек, а также репетиции перед зеркалом, которые он проводит по ночам¹⁴. Эти репетиции удваивают не только окружающую Максудова реальность, но и репетиционный сюжет. Со стороны Ивана Васильевича с его этюдами тоже происходит такое удвоение. В итоге игра Максудова в подбострастие не дает результатов. Иван Васильевич побеждает Максудова и убивает его как драматурга, оставаясь центром театрального пространства. Театр Ивана Васильевича демонстрирует свой потенциал смертоносного орудия.

Выводы

Роман «Записки покойника» (1938) как метасюжет отражает собственный биографический опыт автора; в смысловом поле романа актуализируются приемы, ранее использованные в пьесах «Багровый остров» (1928) и «Полоумный Журден» (1832).

В комедии «Багровый остров», используя шаблоны новой драматургии, Дымогацкий в «соавторстве» с Геннадием Панфиловичем и Саввой Лукичем проходит инициацию: пьеса получает «прокатное удостоверение» реперткома. Театр здесь – синоним жизни.

В комедии «Полоумный Журден» актеры мольеровской труппы в отсутствие заболевшего Мольера, разрываясь между «Старой голубятней» и театром, как Журден в репетируемой пьесе – между мещанством и дворянством, проводят репетицию. Внешний и внутренний сюжет здесь уравнивают друг друга. Это «нулевой уровень» репетиционного сюжета, актуализирующий амбивалентность метафоры «жизнь – театр».

В свете проекций «Записок покойника» на мольериану проявляется подобие Ивана Васильевича Людовику, а Максудова – Журдену и Мольеру (который на премьере «Мещанина во дворянстве» сам исполнял роль Журдена).

В «Записках покойника» Максудов инициацию не проходит: репетиционный процесс, расплываясь, вытесняет со сцены пьесу Максудова, она разваливается. Максудов застревает в лиминальном

¹³ О том, как осуществляется переакцентировка, подробно написано здесь: [13].

¹⁴ Эти репетиции подобны тем, что производит перед началом врачебной практики Юный Врач – герой инициального рассказа «Полотенце с петухом».

пространстве между двух миров – своей будничной жизнью и театральным миром, подобно Катерине в «Грозе» Островского: он не может вернуться в свой прежний мир, но и попасть в мечтаемый у него нет шансов. Поэтому он – в духе той же героини – бросается с Цепного моста. В этом смысле он подобен Дон Кихоту, который живет в рыцарских романах. Самоубийство Максудова сродни переодеванию Алонсо Кихано в доспехи: так осуществляется в «Записках покойника» подлинный «театр для себя»: сначала перед Максудовым возникает коробочка-камера, которая затем раздвигается до масштаба реальной жизни. Границы между искусством и жизнью снова рушатся, но это уже не балаган, а трагедия. Театр здесь становится источником смерти.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аванесова А.С. Пространственные модели в «Театральном романе» М.А. Булгакова: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Волгоград, 2008. 20 с.
2. Булгаков М.А. Собр. соч.: в 8 т. Т.4. Пьесы 1920-х годов. М.: АСТ: Астрель, 2009. 672 с.
3. Булгаков М.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. Мольер. М.: АСТ: Астрель, 2010. – 640 с.
4. Веснина Т.Л. «Багровый остров» Михаила Булгакова: от фельетона к драме // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2018. № 2. С. 188-195.
5. Головчинер В.Е., Веснина Т.Л. Проблема границ островного сюжета в пьесе М. Булгакова «Багровый остров» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2014. № 11 (152). С. 66-70.
6. Иваньшина Е.А. Голубая чашка Марии-Антуанетты: об образе традиции в структуре булгаковского текста // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2009. № 3. С. 22-34.
7. Иваньшина Е.А. Об испорченном тексте в структуре пьесы М. Булгакова «Багровый остров»: к проблеме перевода // Сибирский филологический журнал. 2009. № 2. С. 101-108.
8. Иваньшина Е.А. Театральная репетиция и «обучение культуре» (к проблеме перевода в творчестве М.А. Булгакова) // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 30. Воронеж: ВГУ, 2010-2011. С. 153-173.
9. Иваньшина Е.А. Между живыми и мертвыми: о генеративных узлах, граничной семантике и обрядах перехода в творчестве М.А. Булгакова // Михаил Булгаков и славянская культура. М.: Совпадение, 2017. С. 127-142.
10. Иваньшина Е. А. О комплексе бабы Яги в сюжете М. А. Булгакова // Славянский мир: духовные традиции и словесность. Сборник материалов международной научной конференции. Тамбов: Принт-сервис, 2017. С. 191-199.
11. Иваньшина Е.А. О смешении языков и конфликте текстов у Булгакова // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX-XXI веков: Материалы Восьмых Международных научных чтений, приуроченных ко дню ангела писателя. М.: Музей Булгакова, 2018. С. 26-39.
12. Иваньшина Е.А., Зятькова В.В. О смысле театральности «Мастера и Маргариты» // Вестник Удмуртского университета. Серия История и Филология. 2020. Т.30. № 2. С. 303-310.
13. Иваньшина Е.А., Зятькова В.В. Театральная репетиция у Мольера и Булгакова // Эпистемологические основания современного образования: актуальные вопросы продвижения фундаментального знания в учебный процесс. Материалы Международной научно-практической конференции Борисоглебского филиала ФГБОУ ВО «ВГУ». Москва, 2020. С. 89-97.
14. Киселев Н.Н. Комедия М. Булгакова «Зойкина квартира» и «Багровый остров» // Проблемы метода и жанра: Труды Томского государственного университета. Томск, 1974. – С. 73-88.
15. Сисикин В. Дионисов мастер // Подъем. 1989. № 3. С. 205-219.
16. Скульская Е.А. Интерпретации жанра «Театрального романа» М. Булгакова в критике // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2007. № 4. С. 187-189.
17. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986. 384 с.
18. Хатямова М.А. Метатекстовая организация пьес М.А. Булгакова: к проблеме условности в драме // Вестник ТГПУ. 2014. №11. С. 60-65.

Поступила в редакцию 20.01.2022

Иваньшина Елена Александровна, доктор филологических наук,
профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы
E-mail: sergiencou@yandex.ru

Зятькова Виолетта Валерьевна, магистр,
аспирант кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы
E-mail: violietta.koltakova@mail.ru

ФГБОУ ВО «Воронежский государственный педагогический университет»
394043, Россия, г. Воронеж, ул. Ленина, д. 86

E.A. Ivanshina, V.V. Zyatкова

**REHEARSAL AS INITIATION: ABOUT THE CONFLICT OF ART AND LIFE
IN THE "NOTES OF THE DECEASED" BY M. A. BULGAKOV**

DOI: 10.35634/2412-9534-2022-32-4-864-871

The article examines the novel "Notes of the Deceased" in the context of other Bulgakov meta-plots, mainly the plays "Crimson Island" and "Half-Witted Jourdain". The general structural principle of all the texts under consideration is "theater within theater", and the general philosophical problem is the relationship between art and life. The authors' attention is focused on rehearsal as a transitional process in which art and life come into contact, reflect on each other, and exchange signs. In parallel, the article blurs the boundaries between different Bulgakov texts, the components of which are connected by similar relations. Interpreting the "Notes of the Deceased" through other Bulgakov plots, the authors conclude that, in the artistic world of M. Bulgakov, the metaphor "life — theater" is filled with ambivalent content and turns into a metaphor "theater — death". The point of convergence of these modes is the theatrical novel.

Keywords: metatext, theater within theater, rehearsal, initiation, art and life, theater for yourself.

REFERENCES

1. Avanesova A.S. Prostranstvennye modeli v «Teatral'nom romane» M.A. Bulgakova: Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk [Spatial models in the "Theatrical Novel" by M. A. Bulgakov: Abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Philological Sciences]. Volgograd, 2008. 20 s. (in Russian).
2. Bulgakov M.A. Sobr. soch. [Collected works]: v 8 t. T.4. P'esy 1920-h godov [Plays of the 1920s]. M.: AST: Astrel', 2009. 672 s. (in Russian).
3. Bulgakov M. A. Sobr. Soch. [Collected works]: v 8 t. T. 5. Mol'er [Moliere]. M. : AST : Astrel', 2010. 640 s. (in Russian).
4. Vesnina T.L. «Bagrovyyj ostrov» Mihaila Bulgakova: ot fel'etona k drame [Mikhail Bulgakov's "Crimson Island": from a feuilleton to a drama] // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of Tomsk State Pedagogical University]. 2018. № 2. S. 188-195. (in Russian).
5. Golovchiner V.E., Vesnina T.L. Problema granic ostrovnogo syuzheta v p'ese M. Bulgakova «Bagrovyyj ostrov» [The problem of the boundaries of the island plot in M. Bulgakov's play "Crimson Island"] // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of Tomsk State Pedagogical University]. 2014. № 11 (152). S. 66-70. (in Russian).
6. Ivan'shina E.A. Golubaya chashka Marii-Antuanetty: ob obraze tradicii v strukture bulgakovskogo teksta [The Blue Cup of Marie Antoinette: about the image of tradition in the structure of Bulgakov's text] // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istoriya i filologiya [Bulletin of the Udmurt University. History and Philology series]. 2009. № 3. S. 22-34. (in Russian)
7. Ivan'shina E.A. Ob isporchennom tekste v strukture p'esy M. Bulgakova «Bagrovyyj ostrov»: k probleme perevoda [About the corrupted text in the structure of M. Bulgakov's play "Crimson Island": on the problem of translation] // Sibirskij filologicheskij zhurnal [Siberian Philological Journal]. 2009. № 2. S. 101-108. (in Russian).
8. Ivan'shina E.A. Teatral'naya repeticiya i «obuchenie kul'ture» (k probleme perevoda v tvorchestve M.A. Bulgakova) [Theatrical rehearsal and "teaching culture" (on the problem of translation in the works of M.A. Bulgakov)] // Filologicheskie zapiski: Vestnik literaturovedeniya i yazykoznanija [Philological notes: Bulletin of Literary Studies and Linguistics]. Vyp. 30. Voronezh: VGU, 2010-2011. S. 153-173. (in Russian).
9. Ivan'shina E.A. Mezhdzhu zhivymi i mertvymi: o generativnykh uzlah, granichnoj semantike i obryadah perekhoda v tvorchestve M.A. Bulgakova [Between the living and the Dead: on generative nodes, boundary semantics and rites of Passage in the works of M. A. Bulgakov] // Mihail Bulgakov i slavyanskaya kul'tura [Mikhail Bulgakov and Slavic culture]. M.: Sovpadenie, 2017. S. 127-142. (in Russian).
10. Ivan'shina E.A. O komplekse baby Yagi v syuzhete M.A. Bulgakova [About the Baba Yaga complex in the plot of M.A. Bulgakov] // Slavyanskij mir: duhovnye tradicii i slovesnost'. Sbornik materialov mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii [slavic world: spiritual traditions and literature. Collection of materials of the international scientific conference]. Tambov: Print-servis, 2017. S. 191-199. (in Russian).
11. Ivan'shina E.A. O smeshenii yazykov i konflikte tekstov u Bulgakova [On the confusion of languages and the conflict of texts in Bulgakov] // Mihail Bulgakov v potoke rossijskoj istorii XX-XXI vekov: Materialy Vos'mykh Mezhdunarodnykh nauchnykh chtenij, priurochennykh ko dnyu angela pisatelya [Mikhail Bulgakov in the flow of Russian History of the XX-XXI centuries: Materials of the Eighth International Scientific Readings dedicated to the Day of the Angel of the Writer]. M.: Muzej Bulgakova, 2018. S. 26-39. (in Russian).

12. Ivan'shina E.A., Zyat'kova V.V. O smysle teatral'nosti «Mastera i Margarity» [About the meaning of the theatricality of "The Master and Margarita"] // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istoriya i Filologiya [Bulletin of the Udmurt University. History and Philology Series]. – 2020. T.30. № 2. S. 303-310. (in Russian).
13. Ivan'shina E.A., Zyat'kova V.V. Teatral'naya repeticija u Mol'era i Bulgakova [Theater rehearsal at Moliere and Bulgakov] // Epistemologicheskie osnovaniya sovremennogo obrazovaniya: aktual'nye voprosy prodvizheniya fundamental'nogo znaniya v uchebnyj process. Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii Borisoglebskogo filiala FGBOU VO «VGU» [Epistemological foundations of modern education: topical issues of promoting fundamental knowledge in the educational process. Materials of the International Scientific and Practical Conference of the Borisoglebsky branch of the VSU]. Moskva, 2020. S. 89-97. (in Russian).
14. Kiselev N.N. Komedii M. Bulgakova «Zojkina kvartira» i «Bagrovij ostrov» [M. Bulgakov's comedies "Zoikin's Apartment" and "Crimson Island"] // Problemy metoda i zhanra: Trudy Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Problems of Method and Genre: Proceedings of Tomsk State University]. Tomsk, 1974. S. 73-88. (in Russian).
15. Sisikin V. Dionisov master [Dionysos master] // Pod'em [Lift]. – 1989. – № 3. – S. 205-219. (in Russian).
16. Skul'skaya E.A. Interpretacii zhanra «Teatral'nogo romana» M. Bulgakova v kritike [Interpretations of the genre of the "Theatrical Novel" by M. Bulgakov in criticism] // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo [Bulletin of the Nizhny Novgorod University named after N. I. Lobachevsky]. 2007. № 4. S. 187-189. (in Russian).
17. Smelyanskij A.M. Mihail Bulgakov v Hudozhestvennom teatre [Mikhail Bulgakov at the Art Theater]. M.: Iskusstvo [Art], 1986. 384 s. (in Russian).
18. Hatyamova M.A. Metatekstovaya organizacija p'es M.A. Bulgakova: k probleme uslovnosti v drame [Metatextual Organization of M. A. Bulgakov's Plays: on the Problem of Conventionality in Drama] // Vestnik TGPU [Bulletin of Tomsk State Pedagogical University]. 2014. №11. S. 60-65. (in Russian).

Received 20.01.2022

Ivan'shina E.A., Doctor of Philology, Associate Professor,
Professor at Department of theory, history and method of studying Russian and Literature
E-mail: sergiencou@yandex.ru

Zyat'kova V.V., master, postgraduate student
of the Department of theory, history and teaching methods Russian language and literature
E-mail: violietta.koltakova@mail.ru

Voronezh State Pedagogical University
Lenina st., 86, Voronezh, Russia, 394043