

УДК 821.161.1'312.6.09(045)

*Е.А. Иваньшина***ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН: ПРОДОЛЖЕНИЕ
(ТЕАТР И КИНО МЕЖДУ ИСКУССТВОМ И РЕАЛЬНОСТЬЮ)**

В статье рассматриваются особенности построения репетиционного сюжета у А. Галича («Генеральная репетиция», 1973), автобиографическая проза которого актуализируется самим автором как продолжение булгаковского театрального романа в изменившемся («оттепельном») историческом контексте. Логическим продолжением этого, а заодно и булгаковского театрального сюжета оказался сериал В. Тодоровского «Оттепель» (2013), действие которого происходит в 1961 г. и который типологически связан с мольеровско-булгаковской традицией. Общим структурным принципом двух рассматриваемых текстов является «театр в театре» («фильм в фильме»), а общей философской проблемой – отношения искусства и жизни. Прицельное внимание сосредоточено на репетиции пьесы (съемках фильма) как переходном процессе, в рамках которого искусство и жизнь отражают друг друга. И завершением этого сюжета становится в статье недавняя премьера фильма М. Локшина «Мастер и Маргарита», сценарный замысел которого переформатирует булгаковский роман, «проявляя» линию его биографического автора, который становится главным персонажем картины, в которой он расщеплен между реальностью и собственным воображением. Рассказанная в фильме история перекликается и с прозой А. Галича о его непоставленной пьесе, и с фильмом В. Тодоровского.

Ключевые слова: автобиографическая проза, искусство и жизнь, текст в тексте, «Генеральная репетиция», «Театральный роман», «Оттепель», «Мастер и Маргарита».

DOI: 10.35634/2412-9534-2024-34-2-407-417

В автобиографической прозе А. Галича «Генеральная репетиция», созданной в 1973 г., рассказывается история непоставленной пьесы «Матросская Тишина» (1945-1956 гг.), которая репетировалась актерами-студийцами, впоследствии составившими театр «Современник». Означенная в заглавии тема репетиции позволяет сделать предположение о булгаковских корнях этого произведения Галича¹. И действительно, этот текст вырастает из булгаковского сюжета: если ситуация генеральной репетиции отсылает к пьесе «Багровый остров»², то в результате она приводит к роману «Записки покойника»³.

История, о которой рассказывает А. Галич, началась осенью 1957 и закончилась в январе 1958 г. Пьеса «Матросская Тишина», о которой идет речь, была начата драматургом весной 1945 г. «В 1946 году пьеса состояла из трех актов, каждый из которых был привязан к конкретному историческому периоду: 1929, 1937 и 1944 годам» [1, с. 101]. Герои пьесы – отец и сын Шварцы, живущие в еврейском местечке города Тульчин. Отец работает на складе, мошенничает, попивает, побивает сына, из которого мечтает вырастить известного музыканта. Сын поступает в московскую консерваторию, перед ним открывается большая музыкальная карьера, и однажды к нему в общежитие неожиданно приезжает с гостинцами отец, которому он совсем не рад. Отец понимает это и уезжает обратно. Их следующая – воображаемая – встреча происходит, когда раненый Давид едет в кригеровском вагоне: ему является призрак отца и рассказывает, как он был убит во время ликвидации тульчинского гетто. А Давид, которого преследует чувство вины, рассказывает отцу, как они освободили Тульчин и как он был ранен.

После XX съезда КПСС, в 1956 г., Галич дописывает еще один акт, действие которого происходит в мае 1955 г. Дядя Давида Мейер Вольф возвращается из лагеря, консерваторского парторга Чернышова восстанавливают в партии. Давид умер в госпитале, но у него растет сын с тем же именем и как две капли воды похожий на отца, которого тот ни разу не видел. Жизнеутверждающий финал, в котором реплика младшего Давида («Мне почему-то кажется, что я никогда не умру! Ни-ко-гда!...») сопровождается салютом, знаменующим десятую годовщину великой победы, соответствовал духу той поры, которая с легкой руки Ильи Эренбурга получила название «оттепель».

¹О тематизации в творчестве М.А. Булгакова репетиционного сюжета и его функциях см.: [5, 10, 12].

²Пьеса является своеобразным ответом Булгакова на кампанию, развернувшуюся против его пьесы «Дни Турбиных» [18, с. 148-150].

³В романе, как отмечает в комментариях Е.А. Яблоков, «закономерно совместились» история двух пьес: «Дни Турбиных» и «Мольер» («Кабала святош») [2, с. 598].

Автобиографический план «Генеральной репетиции» имеет сложную структуру. Автобиографична «рамка» пьесы «Матросская Тишина»: история семьи Шварцев обрамлена эпическими ремарками, запечатлевающими ход времени от лица «мы» (поколения) и предназначенными персонажу-рассказчику (эту роль репетировал О. Ефремов). Кроме того, скрипач Давид Шварц, по мнению М. Аронова, является авторским alter ego⁴. И, наконец, повествователь «Генеральной репетиции» – сам автор пьесы, Александр Галич. Как и булгаковский роман «Записки покойника», «Генеральная репетиция» Галича отражает собственный автобиографический опыт драматурга. В отличие от Булгакова, Галич не прибегает к театрализации этого опыта (не делает реальных участников истории литературными персонажами) и избавляет читателя от необходимости разгадывать прототипы.

Галич рассказывает, как оказался между театром и литературой, умудрившись в 1936 г., после 9 класса, поступить одновременно на поэтическое отделение Литературного института и в театральную Школу-студию под руководством К.С. Станиславского. В Москве его семья жила в Кривоколенном переулке в том самом доме, который некогда принадлежал семье поэта Веневитинова и где Пушкин осенью 1826 г. читал «Бориса Годунова». Волшебное преображение дома в 100-летнюю годовщину этого события описывается Галичем подобно тому, как в «Записках покойника» изображен процесс сочинения пьесы Максудовым⁵. С этого дня Саша заболевает театром.

«Театральный роман» Булгакова еще не был напечатан, и я не мог оценить ту насмешливую точность, с которой в главе «Сивцев Вражек» описаны двор дома Станиславского, и знаменитая деревянная лестница, ведущая на второй этаж, и прихожая с беленькими колоннами и черной-пречерной печкой» [3, с. 47-48]. Как и у Булгакова, где Иван Васильевич показан как единовластный правитель Независимого театра, у Галича, где Станиславский предстает, казалось бы, в другом, педагогическом амплуа, он по сути показан таким же кукловодом: «Нам преподавали актерское мастерство <...> но были мы в сущности деревянными фигурками на шахматной доске, именуемой пышно «Театром-Храмом», мы были подопытными кроликами, на которых Константин Сергеевич Станиславский проверял свою последнюю теорию – «теорию физических действий» [3, с. 55]. Это та самая теория, апробация которой разваливает репетицию максудовской пьесы в булгаковском романе «Записки покойника» [12]. Говоря об абсолютной оторванности Станиславского не только от текста пьес, которые разыгрывали студийцы на репетициях, но и от реального Художественного театра, Галич отмечает, что и студийцы, замороженные талантом великого учителя и его обаянием, заразились от него иллюзорностью: «Многие из нас – многие, если не большинство – жестоко поплатятся за эти, словно лишенные зрения и слуха, годы юности» [3, с. 58].

После смерти Станиславского Галич переходит в другую театральную студию, которой руководили Плучек и Арбузов и где, казалось, в противоположность студии Станиславского, не шарахались от современности, а жили ей. Однако эта современность была самообманом другого рода: она тоже не имела отношения к реальности, а была ходульной романтикой, вынутой из передовиц «Комсомольской правды». Как и «Записки покойника», «Генеральная репетиция» – история прощания с театром (в случае с Галичем оно затянулось больше чем на четверть века [3, с. 72]), а также *со своей большой землей* (второе название пьесы, предложенное Олегом Ефремовым, – «Моя большая земля»). Мемуары написаны перед отъездом Галича из СССР. Запрет «Матросской Тишины» в контексте истории жизни Автора стал прощанием с последней иллюзией.

«Генеральная репетиция» – текст в тексте: автобиографический рассказ перемежается интекстовыми фрагментами «Матросской Тишины», как в «Мастере и Маргарите»; «внутри этого описания поактно вложена пьеса – вся целиком» [17]⁶. Эпизод генеральной репетиции становится здесь поводом для воспоминаний и подведений итогов завершившегося жизненного этапа.

В прозаическом компоненте «Генеральной репетиции» два слоя: это воспоминания о разных эпизодах жизни Автора и эпизод самого генерального прогона, то есть репетиции, ставшей сюжетобразующим событием. Пьеса «Матросская Тишина» – третий компонент⁷. Компоненты текста связаны

⁴ «В начале пьесы ему 12 лет, и он уже играет на скрипке. А 14-летний Саша Гинзбург также примерял к себе образ скрипача в стихотворении 1933 года «Скрипка»» [1, с. 51]

⁵ Образ волшебной коробочки из «Записок покойника» повторяется чуть раньше в образе панорамы «Оборона Севастополя» (маленький Саша роняет матроску в макет панорамы, откуда её достает сторож).

⁶ В полном объеме пьеса включена в издание [4]. В издании [3] представлен только финальный акт пьесы, который является частью 4-й главы.

⁷ И есть еще четвертый – стихи Галича.

отношениями подобия, которые иногда формируются самим автором. Например, при рассказе повествователя о показе третьего действия пьесы, которое происходит в кригеровском вагоне, где лежит раненный Давид, «наплывами» даются воспоминания о том, как Автор выступал в таких вагонах во время войны, а затем – воспоминания о других больничных эпизодах, в которых он сам оказывался пациентом [3, с. 80-82]. В автомемуарном нарративе есть эпизод с марками, перекликающийся с эпизодом с открытками в пьесе: Абрам Шварц собирает открытки с изображениями городов, и три из них крадет Давид, чтобы подарить Тане; на распродаже Саша покупает альбом, в котором есть ценная марка, которую у него жупльническим образом «уводят», пообещав показать экспертам; обман барыги-филателиста, обвинившего Сашу, что тот принес ему «фальшак», проецируется на эпизод с директором театра, который находит обманчивый повод для того, чтобы запретить пьесу, воспользовавшись «подсказкой» присутствующего не генеральной репетиции известного режиссера.

Основной нитью, скрепляющей два текста – пьесу и мемуар – становится еврейская тема. Разговор Галича с чиновницей, состоявшийся после генеральной репетиции, смонтирован с другим разговором – с Соломоном Михоэлсом, который происходил за день до отъезда последнего в Минск, где он погиб: «Соломон Михайлович показывал мне полученные им из Польши материалы – документы и фотографии о восстании в Варшавском гетто» [3, с. 108] и просил никогда не забывать того, что на этих фотографиях. Этот предсмертный разговор с Михоэлсом подобен разговору Давида с мертвым отцом в том самом кригеровском вагоне⁸. И следом за флэшбеком с Михоэлсом следует другой флэшбэк – с Перетцем Маркишем, который, не пустив Галича на заседание еврейской секции Московского отделения Союза писателей, спас его.

Еврейская тема и является причиной непроходимости пьесы. «Когда сталинский антисемитизм стал доминирующим цветом времени, он написал лучшую свою пьесу «Матросская Тишина» и, не в силах поставить ее на сцене, стал читать по домам. Читал он «Матросскую тишину» и в нашей компании» <...>. «Матросская Тишина» по тем временам была опаснее вольнолюбивой гитары поры оттепели и застоя. Саша понимал это и хладнокровно шел читать в любое сборище, где его готовы были слушать» [17]. «Ярко выраженная еврейская тематика никак не вписывалась в сталинский интерьер, тем более что скоро уже должна была начаться кампания против "безродных космополитов"» [1, с. 53]⁹. Чиновница в разговоре, который состоялся уже после запрещения пьесы¹⁰, объясняет Автору, почему его пьеса непроходная: «Вы что же хотите, товарищ Галич, чтобы в центре Москвы, в молодом столичном театре шел спектакль, в котором рассказывается, как евреи войну выиграли?! Это еврей-то!» [3, с. 104].

Галич продолжает булгаковскую тему спецраспределителей, госдач и пропусков разного цвета, открывающих доступ в волшебный мир привилегий. Он рассуждает о системе, создающей неравенство, где самым незыблемым является неравенство по «пятому пункту», то есть по национальности. Автору «Матросской Тишины», который в своей пьесе «пытался, по наивности и глупости, доказать, что в Советской России для представителей еврейской национальности путь ассимиляции – не только разумный, но и самый естественный, нормальный» [3, с. 128], дали понять, что, назвав СССР *своей землей*, автор совершил «прямое кощунство и оскорбление» [3, с. 128].

Дядя Давида, Мейер Вольф, всю жизнь копивший деньги, чтобы увидеть Иерусалим, и побывавший в Палестине, говорит, вернувшись в Тульчин: «Оказалось, что Стена Плача – это просто грязная старая стена. И что приехал я не на родину, а в чужую страну, где можно только плакать и умирать. И что люди там – чужие мне люди! Что мне Сион и что Сиону переплетчик Вольф из русского города Тульчина?! <...> Прошло каких-нибудь полтора часа, и мне уже начинает казаться, что, может быть, я снова ошибся, а? Может быть, я был совсем не в том Иерусалиме и видел не ту Стену Плача?!» [4, с. 273-274]. Давид в разговоре с тенью отца возвращается к той же теме: Стеной Плача становится для него место, где были расстреляны тульчинские евреи: «Мейер Вольф всю жизнь копил деньги, чтобы повидать Стену Плача. Я видел теперь ее, эту стену. Она находилась за линией железной дороги, на разъезде Тульчин-товарный. Это простая пожарная стена, кирпичный брандмауэр, щербатый от автоматных очередей. И к этой стене по вечерам приходит плакать русская женщина <...>» [4, с. 350-351].

«Генеральная репетиция» – это не история неудачного романа драматурга с конкретным театром, как в «Записках покойника», а эпизод из истории отношений советского театра с цензурой. Вместо

⁸ Прием замещения одного лица другим – тоже булгаковский: в «Мастере и Маргарите» Пилат вместо головы Иешуа видит главу Тиберия.

⁹ Речь идет, вероятно, о 1946 г.

¹⁰ А здесь имеется в виду уже 1958 г.

самоубийства автореферентного персонажа «в духе Островского», как это происходит в «Записках покойника», финалом рассказанной Галичем истории становится отъезд автобиографического автора из СССР. Пьесу ставит в 1988 г. О. Табаков (сначала это был дипломный спектакль, а затем, с 1990 г., репертуарный спектакль театра «Современник»), и в 2004 г. фильм по пьесе снимает В. Машков (он называется «Папа»).

Вышедший на экраны в 2013 г. сериал В. Тодоровского «Оттепель» можно рассматривать как логическое продолжение булгаковской темы «государство и культура» и одновременно как продолжение «оттепельной» темы в направлении, заданном А. Галичем. Фабульная «арматура» «Оттепели» – процесс съемки фильма – соотносима с пьесой «Багровый остров»: в булгаковской пьесе мы видим столкновение традиционного театра и новой исторической реальности, претендующей на создание авторитетного дискурса; руководство культурой со стороны государства в лице Саввы Лукича находится в стадии становления; в оппозиции «старое – новое» позитивным членом для автора является «старое». Конфликт «Оттепели» – столкновение стандартизованного советского кинопроизводства с молодой творческой энергией; руководство культурой со стороны государства поставлено на промышленные рельсы (о чем свидетельствуют достижения лауреата Сталинской премии Федора Кривицкого) и переходит в стадию стагнации; рутинизированный процесс кинопроизводства требует новых форм; в оппозиции «старое – новое» позитивным членом является «новое».

Действие сериала происходит в 1961 г. Как и в «Генеральной репетиции» Галича, в сериале Тодоровского участники творческого процесса ищут новые формы: у Галича актерам театра-студии нужна подходящая пьеса, за которой они приходят к Автору; у Тодоровского спонтанно складывается команда желающих снимать фильм по заветному сценарию Кости Паршина, который в первой серии выпадает из окна своей комнаты в общежитии ВГИКа. Фильм по сценарию Кости – такой же объект желания Хрусталева и Мячина, как и спектакль по пьесе Галича для участников театра-студии под руководством Олега Ефремова. Попытка осуществления идеи запуска фильма по «Осколкам» – еще одна попытка выработки альтернативного художественного языка в условиях сложившихся жанровых канонов.

У Кости репутация гениального сценариста, по сценариям которого снят «один паршивый фильм». Во время спонтанной вечеринки на даче у Кривицкого Костя иронизирует по поводу актуальной («кукурузной») художественной повестки и грозит написать сценарий, в котором всё будет «по правде» (герой-комсомолец, приехав на стройку, пьет водку и выбрасывается в окно). В той же серии с ним именно это и случается. Искренность и фальшь в кино – сквозная тема, связывающая разные эпизоды и переплетающаяся с другой темой – правды и лжи в жизни персонажей.

Главный узел – смерть Кости Паршина – остается не проясненным до конца «темным местом» киноистории: следователь Цанин убежден, что это убийство (по его версии, Паршина убил Хрусталева, который был в комнате Кости перед смертью), но Хрусталева спасают, дезавуируя показания свидетеля (звукорежиссера, находившегося за стеной соседа Паршина по общежитию и слышавшего перед трагедией голос Хрусталева, разоблачают как некомпетентного с помощью актерского профессионализма Будника¹¹). Убеждение киношников в невинности Хрусталева основано на признании его операторской гениальности, которая как будто не вяжется с убийством (ведь *гений и злодейство – две вещи несовместные*).

Как бы то ни было¹², смерть Кости инициирует два параллельных сюжета: уголовное расследование, которое ведет Цанин, и попытку Хрусталева реализовать сценарий «Осколки» (действие в сценарии происходит в партизанском отряде во время Великой Отечественной войны). Ради «Осколков» Виктор соглашается на предложение директора студии Пронина войти оператором в проект Кривицкого (комедия-мюзикл о колхозной жизни) и рекрутирует туда же вторым режиссером Егора Мячина. Договор Хрусталева и Мячина сопровождается обменом расписками, выданными Костей при жизни каждому из участников с обещанием снимать фильм по «Осколкам» именно с ними. Костя, следовательно, становится третьей стороной в этом договоре, который теперь скреплен не только его подписью, но и его кровью. Залогом исполнения словесного договора Хрусталева с директором «Мосфильма» Прониным является успех фильма Кривицкого. Таким образом сценарий Паршина (который

¹¹ Интересно, что в следственных действиях сталкиваются друг против друга звукорежиссер (профессионально относящийся к голосам) и актер (профессионально имитирующий разные голоса). Реальность, то есть происшедшая в комнате трагедия, в этом эксперименте оказывается неverifiedируемой благодаря мастерству Будника.

¹² Как было – зритель так и не узнает, это так и останется темным местом фабулы: выйдя из тюрьмы, Хрусталёв признается Инге, что был в комнате Кости перед его смертью и в ответ на вопрос, не хотелось ли ему все оборвать, сказал ему страшные слова: «Кто хочет – тот делает: вот стол, вот окно».

он перед смертью пытается сжечь, почувствовав в нем фальшь) и его трагическая смерть создают сакральный полюс сюжета, тогда как его профанный полюс составляют съемки фильма «Девушка и бригадир». Основной профессиональной интригой «Оттепели» становится проталкивание сценария Кости Паршина о партизанском отряде в кинопроизводство в обмен на съемку «Девушки и бригадира». Подобная структура сюжета, в котором конкурируют два текста, встречается у Булгакова в пьесе «Адам и Ева» и романе «Мастер и Маргарита»: в «Адаме и Еве» колхозной комедии соответствует колхозный же роман Пончика-Непобеды, а сценарию «Осколки» – книга, найденная в подвале Маркизовым; в «Мастере и Маргарите» сценарию Кости соответствует роман мастера. Как и у Булгакова, в «Оттепели» разворачивается игра на границах текста и интекста, а условная история девушки и бригадира отражается в истории центральных персонажей фильма, образующих любовный «квадрат». Структура «текст в тексте» порождает серии персонажей-двойников [20].

Глобальный конфликт «Оттепели» – конфликт искусства и жизни – удваивается конфликтом отцов и детей, который развернут и в кинопроизводстве, и за его пределами. Оба конфликта пересекаются на семье Виктора Хрусталева¹³, который является центральным персонажем-трансгрессором (трикстером), пытающимся осуществить профессиональный компромисс. Лиминальность Хрусталева как трикстера обеспечивается его позицией в кино: он не в кадре, а за кадром. «За кадром» он остается и в романе с Марьяной: эта часть его жизни скрыта от посторонних глаз¹⁴: для Егора он так и останется инкогнито («другим человеком», которого любит Марьяна).

Еще одним трикстером в «Оттепели» является Егор Мячин. Трикстерские функции как бы разделены между Хрусталевым и Мячиным¹⁵: вместе с покойным Костей Паршиным они представляют новую волну в советском кино, судьба которой в рамках сюжета почти так же печальна, как и у Галича в истории с молодым театром.

Хрусталев и Мячин по-разному смотрят на отношения искусства и жизни. В этой паре «за жизнь» стоит Егор, тогда как Виктор представляет эстетическую позицию. В первой серии он за ящик коньяка соглашается снять для какого-то режиссера кадры надвигающегося поезда¹⁶, для чего ассистенты делают подкоп между рельсами, куда хладнокровно залезает с камерой Хрусталев под причитания Регины Марковны о том, что ее посадят (хотя она сама спровоцировала эту съемку). В холодильнике у Хрусталева Марьяна вместо еды обнаруживает пленку, которую, как он объясняет, надо хранить при определенном температурном режиме. В процессе подготовки к съемкам «Девушки и бригадира» Виктор, чтобы уговорить Егора «это» снимать, сначала оставляет Марьяну посреди любовной сцены и идет к нему в общежитие, чтобы сказать ему, во-первых, что его девушка может к нему вернуться, а во-вторых, что они будут снимать картину Кривицкого. Мячин, еще не снявший, кроме дипломной работы, ни одного фильма, а на поминках Паршина поссорившийся с актером Будником и назвавший его «говном», не хочет идти на компромисс и снимать «Девушку и бригадира» (где Будник должен играть главную мужскую роль), но Хрусталев уговаривает его взяться за этот проект за неимением ничего другого как за возможность войти в киноистеблишмент, чтобы потом снять настоящую картину («Осколки»). Объясняя Мячину, как сделать свою жизнь интересной и яркой в заданных обстоятельствах, то есть снимая «Девушку и бригадира», Хрусталев сравнивает эту ситуацию с раком мозга как данностью, в которой надо существовать¹⁷.

Марьяна становится тем узлом, который связывает две параллельные сюжетные нити (искусства и жизни); для зрителя узел связывается в тот момент, когда Марьяна садится в хрусталевскую машину (Егор в это время ждет Марьяну у памятника Маяковскому). По стечению обстоятельств платой Хрусталева за согласие Егора участвовать в съемках фильма Кривицкого тоже становится Марьяна. Егор

¹³ Роль Хрусталева-старшего играет Андрей Смирнов, сыгравший Павла Петровича в фильме Авдотьи Смирновой «Отцы и дети» (2008). «И когда ты избавишься от привычки не признавать авторитеты?» – спрашивает Хрусталев-старший сына за праздничным столом, как будто цитируя тургеневского персонажа и заодно обозначая «хрестоматийность» семейного конфликта. А старшего режиссера, то есть Федора Кривицкого, играет Михаил Ефремов (квази-Пырьев [14, с. 131]), которому не просто согласиться с идеей появления дублера в лице Егора. Однако несмотря на дерзость и талант «детей», без связей «отцов» не удастся справиться ни в кино, ни в жизни.

¹⁴ Зритель так и не узнает, как встретились Хрусталев и Марьяна: произошло это в тот момент, когда она села к нему в машину, или раньше. Аналогичным образом до конца непонятно, что случилось в комнате Паршина в момент катастрофы.

¹⁵ Хрусталеву в этой трикстерской паре отводится роль «закрытого» циника, Мячину – искреннего простака.

¹⁶ Это может быть символ кино – отсылка к канонической краткометражке братьев Люмьер.

¹⁷ По сути речь идет о сделке со «злом» во имя полноты самоосуществления [19, с. 30].

влюбляется в девушку с первого взгляда, в то время как она уже состоит в тайных отношениях с Виктором. Пока Хрусталева уговаривает Мячина снимать колхозное кино, тот рассказывает ему о своей безответной любви; разговоры маститого оператора и начинающего режиссера всегда касаются этих двух тем – искусства и любви. Виктор выбирает искусство, Егор – любовь¹⁸. После положительного решения худсовета, в целом одобряющего пробы, когда остается найти исполнительницу главной роли, Егор «находит» Марьяну, увидев ее фотографию в фотолаборатории Хрусталева, когда приходит обсудить с приятелем кандидатуры на роль Маруси. Именно в этот момент Хрусталева узнаёт о том, что Марьяна и есть «девушка» Егора¹⁹. Однако Хрусталева не признаётся, что он и есть «жених» Марьяны, и Егор принимает решение снимать ее в главной роли вместо профессиональной актрисы.

Хрусталева – олицетворенный соблазн (и в отношении многочисленных женщин, с которыми он спит, и в отношении Мячина, которого он подбивает участвовать в фильме Кривицкого). По отношению к Егору он оказывается кем-то вроде Мефистофеля. Фаустианская «подсветка» логична для производственного романа: это сжигание Паршиным сценария, соблазн снять фильм по этому сценарию, заключение договора-сделки, конкуренция двух сил (государственной и креативной), мотив остановленного мгновения (вспомним сцену, где Хрусталева во время прогулки фотографирует Марьяну, добываясь глаз на поллица²⁰), винный погребок (кафе в духе 1960-х, о которых пишет Н. Лебина [13, с. 30-31]), «кухня ведьмы» (кинофабрика, которую следователь Цанин воспринимает как гнездо разврата), бунт Хрусталева против отца. В паре Хрусталева и Мячина к Мефистофелю восходит соблазнитель Хрусталева (и Паршина он своими словами подталкивает к окну), а к Фаусту – приведенный им в кино Мячин. Но и в Хрусталеве есть фаустианское начало (в отличие от цельного Мячина он раздвоен и подобен Гамлету) [19, с. 30].

В конце концов проект, в который Хрусталева втянул дебютанта, соединяется с матримониальным проектом Мячина. В кино Егор выпускает собственную жизнь²¹. Виктор, наоборот, всячески выстраивает границы между жизнью и искусством. Поэтому он и отдает другу любимую женщину в обмен на фильм, который они собираются снять²². А Егору, наоборот, чтобы снять кино, нужна Марьяна в главной роли. Отношения с Мячиным и их договор оказываются для Хрусталева приоритетней, чем роман с Марьяной. Это не значит, что он не любит Марьяну, наоборот: как настоящий трикстер, он в процессе торгов и медиации растрчивает самое ценное²³. Конфликт искусства и жизни в сюжете Хрусталева обозначен словами реквизитора Аркаши Сомова: «Ты, Витя, свинья, но ты гений».

Язык-гегемон в сериале представлен колхозным мюзиклом «Девушка и бригадир», режиссером-постановщиком которого назначен лауреат Сталинской премии Федор Кривицкий. Однако на начальном этапе кинопроизводства Кривицкий, напившись по поводу рождения дочери, падает с партикабля, ломает копчик и оказывается выключенным из процесса. Ситуация, вызванная отсутствием Кривиц-

¹⁸ Условившись с Хрусталевым, что они будут по очереди караулить Пронина в приемной, чтобы показать ему сценарий Паршина, он не приходит в первый день в урочное время сменить Виктора: вместо этого он идет свататься к Марьяне, которую только что встретил в ателье, где работает закройщиком ее брат Санчо.

¹⁹ Подобная связка приводит к трагической кульминации в «Зойкиной квартире» М. Булгакова. Марьяна подобна Алле Вадимовне, разрушившей предприятие Зои Пельц: как новая «модель» Алла оказывается старой любовницей Гуся, так и Марьяна совмещает в одном лице «дебютантку» Марусю (по фильму) и брошенную Хрусталевым возлюбленную. Эта «двухслойность» героини приводит к срыву съемочного процесса в первый день, но «взрыв» эмоций участников треугольника, вылившийся в драку Егора и Хрусталева, не приводит к разрушению кинопредприятия благодаря разумному поведению Инги, Кривицкого и всей группы. К тому же Хрусталева вовремя ставит точку в романе с Марьяной: он сообщает ей о том, что они расстаются, одновременно с известием об утверждении ее на главную роль. Однако хрупкий мир кино, отгороженный забором от реального мира, в целом подобен Зойкиной квартире: реальность здесь, как и в булгаковской пьесе, на время перекрывается эстетической иллюзией. Об эстетической утопии в «Оттепели» пишет М. Липовецкий [14, с. 131].

²⁰ Эту фотографию и находит в фотохозяйстве Хрусталева Мячин, и она же становится по сути кастингом для Марьяны.

²¹ Мячин в целом придерживается принципа размывания границ между искусством и жизнью. «Как в жизни» – для него главный аргумент ценности искусства.

²² Об этом он говорит Егору, когда тот рассказывает ему о поступившем от Пронина предложении снимать «Осколки», от которого Егор отказался, потому что они планировали делать это вместе с Виктором (Виктор к тому времени становится «персонай нон-грата»). Но Егор как будто не понимает, о чем или о ком говорит Виктор.

²³ «... советские трикстеры раскрывают свой артистический, “креативный” потенциал именно в актах растраты, тем самым генерируя свой собственный сакральный контекст, в котором первостепенное значение приобретают “негативные” ценности: “непринадлежности”, “пофигизма”, “наплевательства”, “непочтительности” – одним словом, свободы. Последняя в трикстерской интерпретации оказывается одновременно священной и циничной» [16].

кого, подобна ситуации с приболевшим Мольером в пьесе М. Булгакова «Полоумный Журден» и ситуации с отсутствующим из-за пьянки актером Варравой Морромеховым в булгаковской же комедии «Багровый остров». В «Полоумном Журдене» репетицию вместо Мольера проводит актер Луи Бежар, в пьесе «Багровый остров» на роль Кири-Куки вводится драматург Дымогацкий. В «Оттепели» на роль выбывшего Кривицкого претендует актер Будник, уговаривающий Пронина заодно взять оператором на картину гениального Хрусталева (потому что тот снимет будника лучше, чем Люся Польшина²⁴); Хрусталев, в свою очередь, уговаривает Пронина взять на время болезни Кривицкого режиссера-дебютанта Егора Мячина, чтобы тот закончил подготовительный этап съемок.

Согласившись, Егор приводит на картину людей «из жизни» – художника по костюмам Санчо и Марьяну. В результате происходит гибридизация языка «Девушки и бригадира»²⁵: грамматика жанрового канона (о ней говорят участники худсовета в 4 серии) вступает во взаимодействие с вкусом режиссера-дебютанта, следствием чего становится фильм, представляющий собой стилистическую альтернативу фильму Кривицкого, осуществляемую под его же отеческим присмотром и в рамках, заданных сценарием. По сути между лауреатом Сталинской премии Кривицким и учеником Ромма Мячиным не происходит борьбы за новое кино, а скорей речь может идти о той свободе марионетки, о которой пишет М. Липовецкий применительно к буратино [15]. Речь идет скорей о стилистической коррекции языка-гегемона. Однако поиск возможности снять настоящее, свое кино по сценарию покойного Кости Паршина в целом напоминает поиск своего театра в «Золотом ключике...» А. Толстого.

Ситуация смешения двух «лагерей» в кинопроизводстве подобна ситуации «Горя от ума». Однако Кривицкий, зажатый, с одной стороны, репутацией заслуженного режиссера, а с другой стороны – ревнивой женой, похожей на госпожу Журден, оказывается незаменимым в проекте, несмотря на то, что именно необходимость его заменить приводит на площадку Егора. Он обеспечивает покровительство Мячину и отстаивает его на худсовете. Его гавный капитал – устоявшаяся «лауреатская» репутация в кино – делает его похожим на Фамусова. Репутации надо соответствовать, а Кривицкий запойный алкоголик и бывает неводержан на язык²⁶. Главное качество Кривицкого – способность к компромиссам²⁷.

В 4 серии во время худсовета, оценивающего подготовительный этап съемок (пробы), Хрусталев в буфете «Мосфильма» ведет с мячиным разговор о Мольере: он говорит о том, что Мольер тоже был придворным драматургом. «Почему все должны быть Мольерами?» – возражает Егор. На что Хрусталев отвечает: «Мольером нужно сперва стать». Таким Мольером и является в изображаемых обстоятельствах Федор Андреевич Кривицкий. Заседание худсовета после отснятых стажером проб напоминает заседание педсовета, на котором демонстрируется превосходство «старших» над «младшими». То же происходит на генеральной репетиции, о которой пишет Галич. Разница в том, что спектакль по пьесе Галича не пропускают к показу, а фильм в производство запускают. Однако запрет на фильм накладывают позже, когда он уже снят, и причина этого запрета остается еще одним темным местом сюжета²⁸.

Об этом же пишет и Галич в самом начале «Генеральной репетиции»: «никто из нас – ни я, ни студийцы – не могли понять, за что, по каким причинам наложен запрет на эту почти наивно-патриотическую пьесу. В ней никто не разоблачался, не бичевались никакие пороки, совсем напротив: она прославляла – правду, не партию и правительство, а народ, победивший фашизм и сумевший осознать себя как единое целое» [3, с. 10]. Однако пьеса Галича запрещена, и тоже как-то странно («официально она запрещена не была» [3, с. 8]): некое таинственное лицо без имени и фамилии на вопрос директора одного из театров, где эта пьеса репетировалась (а репетировалась она во многих театрах), о том, что

²⁴ Люся становится такой же разменной монетой в этой истории, как и Марьяна.

²⁵ «Каждый советский трикстер маневрирует и комически преодолевает разрывы между официальным и неофициальным планом советского общества – причем чаще всего идет путем создания комических, нередко провокационных гибридов между официальными и неофициальными языками» [16].

²⁶ В 3 серии, когда Кривицкий приезжает к директору киностудии Пронину, чтобы высказать свое недовольство появлением на картине второго режиссера, Пронин напоминает ему его высказывание о кукурузе. И Кривицкий оставляет ход за собой: неизвестно, как он поведет себя на худсовете по итогам кинопроб, где будет решаться судьба картины и Егора. И, насладившись критикой в адрес дебютанта, он берет его «под крыло», и Егор остается.

²⁷ Однако именно он настаивает на изгнании художницы по костюмам Ольги Филипповны, которая в ответ пишет на него донос.

²⁸ Съёмочная группа убеждена, что во всем виноват подравшийся со следователем Хрусталев, которого вынуждают пойти извиниться. Но скорей всего месть Цанина ограничивается заказным фельетоном «Трус хуже предателя», позорящим Хрусталева, во время войны воспользовавшегося сделанной отцом бронью. Возможно, причина «закрытия» фильма в том, что жена чиновника во время частного просмотра усмотрела в нем «разврат».

же он скажет актерам, произносит такую фразу: «Что хотите, то и скажите! Можете сказать, что автор сам запретил постановку своей пьесы!» [3, с. 9].

Общий итог «Генеральной репетиции» и «Оттепели» – ощущение обманутых ожиданий и беспомощности культуры перед цензурой. Мир киношников напоминает нарисованный на холсте очаг в «Золотом ключике», но за холстом – не свой театр (кино), а пустота. То, ради чего затевался грандиозный компромисс – фильм о партизанском отряде по сценарию Кости Паршина – не состоится, хотя Пронин уже проникся идеей «Осколков». Символом неснятого фильма становится смываемый потоком воды бумажный кораблик из дипломной короткометражки Мячина, которую Хрусталева смотрит со своей дочерью Асей в фильмотеке. В осколки разбиваются надежды Хрусталева снять свое кино. У Галича Автор уезжает из СССР, у Тодоровского Хрусталева отправляется из Москвы в Одессу. Последний жест трикстера: пришедшей проводить его Марьяне он предлагает поехать с ним, но она, как онегинская Татьяна, отвечает, что вышла замуж.

Сериал «Оттепель» получил неожиданное продолжение в только что вышедшем на экраны фильме М. Локшина «Мастер и Маргарита». Сыгравший роль Хрусталева Евгений Цыганов предстал здесь Мастером, а сыгравший роль Мячина Александр Яценко – Алоизием Могарычем. Кроме этого дуэта, в фильме в роли санитарки клиники Стравинского Прасковьи Федоровны, которой поручена миссия спасения восстановленной Мастером в клинике рукописи, снялась Яна Сексте, в «Оттепели» сыгравшая роль второго оператора Люси Польниной.

Новый фильм отличает соавторская сценарная разработка: Роман Кантор и Михаил Локшин пересобрали булгаковский роман, перешив его ткань и сохранив сложноустроенную оптику. В романе эта оптика спрятана в композиции, организованной как геральдическая конструкция, или палимпсест [6, 9]. Как перевести это на языке кино? Но как раз возможности кино, как показывает этот фильм, адекватны поэтике такого романа²⁹.

В фильме отличная от романа последовательность эпизодов: чтобы так обращаться с литературным материалом, нужно обладать свободой, которой создателям фильма, кажется, многие не могут простить (подобным образом Булгакова обвиняли в искажении «буквы» евангельского текста)³⁰. В основе перешивки фабулы – принцип перевернутого бинокля: то, что в булгаковском романе является предысторией и реальным (закадровым) контекстом, в фильме выведено на первый план. И, наоборот, ершалаимские главы даны в уменьшенной проекции, как «дальний» план. Роман о Пилате превращается сценаристами в пьесу, запрещение которой становится импульсом к написанию романа³¹, главными героями которого оказываются уже не Пилат и Иешуа (в булгаковском романе именно эти персонажи составляют этический центр композиции), а Драматург и Маргарита. Вместо романа о Пилате Маргарита читает роман о современной литературной жизни, частью которой становится и эта пьеса. «Я подумал, что, может быть, тут есть некая связь», – говорит герой своей Музе во время второго свидания, и слово «связь» в этот момент звучит двусмысленно. «Это же всё не только про древнюю Иудею, это всё про сейчас», – замечает Алоизий, когда Драматург читает ему у себя в подвальчике ершалаимский фрагмент романа. И тут же Алоизий (в фильме он кинодраматург) предлагает другу почитать свой сценарий колхозного фильма «в голливудском духе», где, по словам главного героя, в конце «всех раскулачивают и весело танцуют». «Не всем же быть такими непримиримыми», – отвечает Алоизий и обиженно уходит. Это столкновение двух писательских стратегий подобно столкновению двух языков в булгаковских текстах [7] и двух сценариев в «Оттепели».

Если в булгаковском романе читатель актуализирует параллелизм московского и ершалаимского сюжетов (именно это и проговаривает в фильме Алоизий), в фильме основная интрига – параллелизм реального и воображаемого, переходы и пересечения этих континуумов, раздвоение ткани киноповествования, с которой связано расщепление (раздвоение) персонажей. И здесь именно кино как оптическое искусство обладает инструментарием, способным передать бесплотность и прозрачность словесной материи, хрупкость и проницаемость границ между искусством и жизнью и показать переходы из реальности в театр воображения и обратно.

²⁹ О том, что искусством монтажа, перетекания реальности из одной формы в другую «закатный» булгаковский роман очень близок к кино, мы писали ранее [8, с. 19].

³⁰ В булгаковском романе переписан евангельский сюжет, в фильме переделан булгаковский роман. Между тем именно недовольство тех, кто не принял свободы обращения с булгаковским материалом, свидетельствует о том, что для современного зрителя «Мастер и Маргарита» стал в определённом смысле сакральным текстом.

³¹ Тот факт, что в языке фильма совмещаются проза и драматургия, тоже учитывает поэтику «Мастера и Маргариты», где ершалаимские главы сделаны как театр воображения.

Главный фокус фильма – *явление зрителю автора «Мастера и Маргариты», извлечение мастера* (драматурга и автора романа) и проявление той эпохи, которая в романе М. Булгакова представлена в театрализованном виде [11]. Через восемьдесят лет нет нужды, адресуясь к прошлому, объясняться эзоповым языком, поэтому в фильме вместо иносказательного сна Никанора Ивановича – всё настоящее, без пушкинских аллюзий. Тайное становится явным, как и было сказано. И на Воланда списать происходящее в Москве здесь не получится, потому что он – не часть изображенной реальности, а отражение этой реальности в воображении Мастера. Читателю и зрителю, которому привычно находиться внутри художественного мира романа, создатели фильма предлагают выйти за его рамки и осознать фикциональность, литературность московского сюжета, который в «Мастере и Маргарите» притворяется реальностью первого порядка в сравнении с ершалаимскими главами, которые возникают «наплывами» и оказываются фрагментами сожженной рукописи.

Главным событием фильма становится процесс создания романа: он начинает складываться на ходу, во время прогулки драматурга и его новой знакомой по московским улицам, и на глазах зрителя происходит перенос жизненного «сора» в параллельную, воображаемую реальность. Роман создается как плод совместного творчества писателя и его возлюбленной (она же главная читательница), и на глазах зрителя жизнь и роман то сливаются, то расщепляются. Расщепление художественного мира романа на реальный и воображаемый планы сделано, на наш взгляд, филигранно. Кульминациями этого расщепления становятся сцена в театре, куда Драматург приходит с профессором смотреть агитку «Вперед, в будущее!» (иностранец превращается в Мефистофеля в воображении героя во время спектакля) и бал, в фильме вырастающий из «квартирника» у Лиходеева, – театр воображения, развернутый в параллельном, том самом пятом измерении, которое в фильме, начиная с первого эпизода (разгром невидимой Маргаритой квартиры Латунского), затягивает зрителя в свое пространство, как история Понтия Пилата затягивает в булгаковском романе Ивана Бездомного. Перед зрителем – открытый роман, который продолжает приносить сюрпризы.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аронов М. Александр Галич. М.-Ижевск: Регулярная и хаотическая динамика, Институт компьютерных исследований, 2010. 1036 с.
2. Булгаков М.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. Мольер. М.: АСТ : Астрель, 2010. 640 с.
3. Галич А. Генеральная репетиция. М.: Книжники, 2020. 192 с.
4. Галич А. Матросская Тишина: Пьесы, проза, выступления. М.: Изд-во Эксмо, 2005. 640 с.
5. 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.
6. Иваньшина Е.А. Аппаратура мастера: о сновидческом смысле композиции «Мастера и Маргариты» // Новый филологический вестник. 2015. № 2 (33). С. 103-118.
7. 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 к дню ангела писателя. Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Музей М.А. Булгакова». 2018. С. 26-39.
8. Иваньшина Е.А. Искусство и жизнь в романе «Мастер и Маргарита», или Читал ли Квентин Тарантино Михаила Булгакова // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв. материалы Десятых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя // под ред. Е.И. Михайловой. М.: Музей Булгакова, 2020. С. 15-33.
9. Иваньшина Е.А. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: траектория чтения // Эпистемологические основания современного образования: актуальные вопросы продвижения фундаментального знания в учебный процесс. Материалы III Международной научно-практической конференции. Воронеж: ВГУ, 2023. С. 460-468.
10. 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. М.: Перо, 2020. С. 89-97.
11. 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.
12. Иваньшина Е.А., Зятькова В.В. Репетиция как инициация: о конфликте искусства и жизни в «Записках покойника» М.А. Булгакова // Вестн. Удм. ун-та. Сер. История и филология. 2022. Т. 32, вып. 4. С. 864-871.
13. Лебина Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – оттепель. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 208 с.

14. Липовецкий М., Михайлова Т. Больше, чем ностальгия (поздний социализм в телесериалах 2010-х годов) // Новое литературное обозрение. 2021. №3 (169). С. 127-147.
15. Липовецкий М.Н. Шалуны, враги, другие... Трикстер в советской и постсоветской детской литературе // Детские чтения. 2014. С. 7-22. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/shaluny-vragi-drugie-trikster-v-sovetskoj-i-postsovetskoj-detskoj-literature/viewer>
16. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение. 2009. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshhestvo.html>
17. Нагибин Ю.М. О Галиче – что помнится. URL: https://4italka.su/dokumentalnaya_literatura_main/biografii_i_memuariyi/387058/fulltext.htm
18. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986. 384 с.
19. Якушева Г.В. Фауст в искушениях XX века: Гётевский образ в русской и зарубежной литературе. М.: Наука, 2005. 235 с.
20. Ямпольский М. Двойники и заемное Я // <https://seance.ru/articles/dvojniki-i-zaemnoe-ya/>

Поступила в редакцию 11.10.2023

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

E.A. Ivanshina

THEATRICAL NOVEL: CONTINUATION (THEATER AND CINEMA BETWEEN ART AND REALITY)

DOI: 10.35634/2412-9534-2024-34-2-407-417

The article examines the features of the construction of the rehearsal plot by A. Galich ("The Dress Rehearsal", 1973), whose autobiographic prose is actualized by the author himself as a continuation of Bulgakov's theatrical novel in a changed ("thaw") historical context. The logical continuation of this, and at the same time Bulgakov's theatrical plot, turned out to be V. Todorovsky's series "Thaw" (2013), which takes place in 1961 and which is typologically connected with the Moliere-Bulgakov tradition. The common structural principle of the two texts under consideration is "theater within theater" ("film within film"), and the common philosophical problem is the relationship between art and life. The targeted attention is focused on the rehearsal of the play (filming) as a transitional process in which art and life reflect each other. And the conclusion of this plot is the recent premiere of M. Lokshin's film "The Master and Margarita", the scenario of which reformats Bulgakov's novel, "manifesting" the line of his biographical author, who becomes the main character of the picture, in which he is split between reality and his own imagination. The story told in the film echoes both A. Galich's prose about his unproduced play and V. Todorovsky's film.

Keywords: autobiographical prose, art and life, text within text, "Dress rehearsal", "Theatrical novel", "Thaw", "The Master and Margarita".

REFERENCES

1. Aronov M. Aleksandr Galich. Moscow-Izhevsk: "Regular and Chaotic dynamics", Institute of Computer Research, 2010. 1036 p. (In Russian).
2. Bulgakov M.A. *Sobr. soch.: v 8 t. T. 5. Mol'er* [Collected works: in 8 vols. Vol. 5. Moliere]. Moscow: AST: Astrel', 2010. 640 p. (In Russian).
3. Galich A. *General'naya repeticiya* [Dress rehearsal]. Moscow: The Scribes, 2020. 192 p. (In Russian).
4. Galich A. *Matrosskaya Tishina: P'esy, proza, vystupleniya* [Sailor's Silence: Plays, prose, performances]. Moscow: Eksmo Publishing House, 2005. (In Russian). 640 p.
5. 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]. Iss. 30. Voronezh: Voronezh State University, 2010-2011. Pp. 153-173. (In Russian).
6. Ivan'shina E.A. *Apparatura мастера: o snovidcheskom smysle kompozicii «Mastera i Margarity»* [The master's equipment: about the dreamy meaning of the composition "The Master and Margarita"] // *Novyj filologicheskij vestnik* [The master's equipment: about the dreamy meaning of the composition "The Master and Margarita"]. 2015. № 2 (33). Pp. 103-118. (In Russian).

7. 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'myh Mezhdunarodnyh nauchnyh chtenij, priurochennyh k dnyu angela pisatelya. Gosudarstvennoe byudzhethnoe uchrezhdenie kul'tury goroda Moskvy «Muzej M.A. Bulgakova» [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. The State Budgetary Institution of Culture of the city of Moscow "M.A. Bulgakov Museum"]. 2018. Pp. 26-39. (In Russian).
8. Ivan'shina E.A. Iskustvo i zhizn' v romane «Master i Margarita», ili Chital li Kventin Tarantino Mihaila Bulgakova [Art and Life in the novel "The Master and Margarita", or Did Quentin Tarantino Read Mikhail Bulgakov] // Mihail Bulgakov v potoke rossijskoj istorii XX-XXI vv. materialy Desyatyh Mezhdunarodnyh nauchnyh chtenij, priurochennyh k dnyu angela pisatelya [Mikhail Bulgakov in the flow of Russian history of the XX-XXI centuries. materials of the Tenth International Scientific Readings dedicated to the Day of the Angel of the Writer] / edited by E. I. Mihajlova. Moscow: Bulgakov Museum, 2020. Pp. 15-33. (In Russian).
9. Ivan'shina E.A. Roman M. Bulgakova «Master i Margarita»: traektoriya chteniya [Mikhail Bulgakov's novel "The Master and Margarita": the trajectory of reading] // Epistemologicheskie osnovaniya sovremennogo obrazovaniya: aktual'nye voprosy prodvizheniya fundamental'nogo znaniya v uchebnyj process. Materialy III Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii [Epistemological foundations of modern education: topical issues of promoting fundamental knowledge in the educational process. Materials of the III International Scientific and Practical Conference]. Voronezh: Voronezh State University, 2023. Pp. 460-468. (In Russian).
10. Ivan'shina E. A., Zyat'kova V. V. Teatral'naya repeticiya 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-prakticheskoy konferencii [Epistemological foundations of modern education: topical issues of promoting fundamental knowledge in the educational process. Materials of the International Scientific and Practical Conference]. Moskva: Pero Publishing House, 2020. Pp. 89-97. (In Russian).
11. Ivan'shina E.A., Zyat'kova V.V. O smysle teatral'nosti «Mastera i Margarity» [On 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. Vol. 30. № 2. Pp. 303-310. (In Russian).
12. Ivan'shina E.A., Zyat'kova V.V. Repeticiya kak iniciaciya: o konflikte iskusstva i zhizni v «Zapiskah pokojnika» M.A. Bulgakova [Rehearsal as initiation: on the conflict of art and life in the "Notes of the Deceased" by M. A. Bulgakov] // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istoriya i filologiya [Bulletin of the Udmurt University. History and Philology Series]. 2022. Vol. 32. № 4. Pp. 864-871. (In Russian).
13. Lebina N. Muzhchina i zhenshchina: telo, moda, kul'tura. SSSR – ottepel' [Man and woman: body, fashion, culture. USSR – thaw]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2018. 208 p.
14. Lipoveckij M., Mihajlova T. Bol'she, chem nostalg'giya (pozdnij socializm v teleserialah 2010-h godov) [More than Nostalgia (Late Socialism in the 2010s TV series)] // Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review]. 2021. № 3 (169). Pp. 127-147. (In Russian).
15. Lipoveckij M.N. Shaluny, vragi, drugie... Trikster v sovetskoj i postsovetskoj detskoj literature [Pranksters, enemies, others... The Trickster in Soviet and post-Soviet children's literature] // Detskie chteniya [Children's readings]. 2014. Pp. 7-22. (Accessed: 20.01. 2024) (In Russian). <https://cyberleninka.ru/article/n/shaluny-vragi-drugie-trikster-v-sovetskoj-i-postsovetskoj-detskoj-literature/viewer>
16. Lipoveckij M. Trikster i «zakrytoe» obshchestvo [The Trickster and the "closed" society] // Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review]. 2009. № 6. (Accessed: 20.01. 2024). (In Russian). <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshchestvo.html>
17. Nagibin Yu.M. O Galiche – chto pomnitsya [About Galich – what I remember] (Accessed: 20.01. 2024) (In Russian). https://4italka.su/dokumentalnaya_literatura_main/biografii_i_memuaryi/387058/fulltext.htm
18. Smelyanskij A.M. Mihail Bulgakov v Hudozhestvennom teatre [Mikhail Bulgakov at the Art Theater]. Moscow: Iskustvo [Art], 1986. 384 p.
19. Yakusheva G.V. Faust v iskusheniyah XX veka: Gyotevskij obraz v russkoj i zarubezhnoj literature [Faust in the Temptations of the XX century: The Goethe Image in Russian and Foreign Literature]. Moscow: Nauka [The science], 2005. 235 p. (In Russian).
20. Yampol'skij M. Dvojniki i zaemnoe Ya [Doppelgangers and borrowed Self] // <https://seance.ru/articles/dvojniki-i-zaemnoe-ya/> (Accessed: 20.01. 2024) (In Russian).

Received 11.10.2023

Ivanshina E.A., Doctor of Philology, Associate Professor,
Professor of the Department of theory, history and method of studying Russian and Literature
Voronezh State Pedagogical University
Lenina st., 86, Voronezh, Russia, 394043
E-mail: sergiencou@yandex.ru