

Пальчик Валентина Олеговна, магистрант по направлению
Филологическое обеспечение информационно-коммуникативной деятельности
Стерлитамакский филиал уфимского университета науки и технологий
Ибатуллина Гузель Муртазовна, доктор филологических наук, доцент
Стерлитамакский филиал уфимского университета науки и технологий

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ В ПОЭТИКЕ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

В статье рассматривается феномен театральности как одно из ключевых художественных принципов романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Особое внимание уделяется функции театральности в раскрытии центральных тем романа – правды и лжи, реальности и иллюзии, свободы и власти. Показано, как Булгаков, выходя за рамки традиционного романа, превращает повествование в многослойное театральное-философское действие, в котором читатель становится зрителем, а сам текст – сценой для вечных нравственных и метафизических вопросов.

Ключевые слова: театральность, театр, гротеск, перформанс, карнавал, хронотоп.

Palchik V.O., Ibatullina G.M.

THEATRICALIZATION IN THE POETICS OF M.A. BULGAKOV'S NOVEL "THE MASTER AND MARGARITA"

This article examines the phenomenon of theatricality as one of the key artistic principles of M.A. Bulgakov's novel "The Master and Margarita." Particular attention is paid to the function of theatricality in revealing the novel's central themes—truth and lies, reality and illusion, freedom and power. It demonstrates how Bulgakov, moving beyond the traditional novel, transforms the narrative into a multilayered theatrical and philosophical performance, in which the reader becomes a spectator, and the text itself becomes a stage for eternal moral and metaphysical questions.

Keywords: theatricality, theater, grotesque, performance, carnival, chronotope.

Известный писатель В.А. Каверин отмечал: «"Мастер и Маргарита"» – это

роман, которому по своеобразности едва ли найдется равный во всей мировой литературе» [Каверин, 1989, с. 93]. Нельзя не согласиться, что в жанровом отношении роман «Мастер и Маргарита» во многом является театральным. Наравне с карнавализацией, театрализация просматривается во всей повествовательной структуре романа. По мнению Е.А. Иваньшиной, «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» [Иваньшина, 2020, с. 303].

Театральным в романе является уже само пространство Москвы, от театра Варьете сценическая площадка вырастает до масштабов города. Хронотоп театра представлен двумя пространствами – театром Варьете и сном Босого, во всех остальных случаях в театральную сцену превращается обыденное пространство. Сон Босого можно считать псевдотеатральным хронотопом, поскольку в театр здесь превращается тюрьма, зрители в которой тоже сидят, но не на креслах, а на полу. Все они сидят там за сокрытие валюты, и суд каждого из них на сцене превращается в театральное представление.

Локальными сценическими площадками можно назвать клинику Стравинского, Патриаршие пруды, дом Грибоедова. Все эти небольшие сцены выполняют определенную функцию: сеанс черной магии обнажает людскую жадность, сцена в доме Грибоедова – закостенелость литераторов. Люди сами становятся актерами и зрителями, свита Воланда всего лишь снимает покров с этой всем известной «тайны» и выносит ее на суд общественности. Из этого можно сделать вывод, что для Воланда и его приближенных сама жизнь во всем ее многообразии является сценическим пространством.

Театральность не мыслится без костюмированности, облачения и разоблачения. Костюмы в театре сигнализируют о смене амплуа или месте действия. Костюмированность и в романе «Мастер и Маргарита» играет важную роль. Для сравнения: в первой главе Воланд «в строгом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя»

[Булгаков, 2022, с. 13]. Перед нами – историк, специалист по черной магии. И в 23-ей главе «Великий бал у Сатаны» Воланд предстает уже в другом обличье, меняет костюм: «Воланд оказался в какой-то черной хламиде со стальной шпагой на бедре» [Булгаков, 2022, с. 326-327]. Здесь перед нами уже князь тьмы, повелитель и господин нечистой силы.

Не только Воланд, все герои романа, подчиняясь великой театральной игре, меняют свои костюмы и образы. Переодевается поэт Иван Бездомный, причем сначала в одежду бродяги, а потом в смиренную рубашку, вместе с одеждой меняя и свою личностную направленность; переодевается Маргарита, примеряя на себя образ ведьмы. Театральным приемом здесь является и призрачность, вымышленность материальных благ – одежды и денег. Одежда является обманом для зрительниц на сеансе в Варьете, деньги после сеанса оказываются этикетками от Нарзана или вовсе резаными бумажками. Кроме того, яркой театральной чертой в романе является прием мгновенного закулисного исчезновения. Это мы можем увидеть на примере сцены со Степой Лиходеевым, в мгновение ока перемещенным в Ялту, с Прохором Петровичем, невесть куда девшимся из собственного костюма, да и с клетчатым Коровьевым, то появлявшимся, то исчезающим перед взором утомленного жарой Берлиоза. Усилению эффекта театральности способствует сама зрелищная комиссия, в которой Коровьев устраивает представление с пустым костюмом и кружком хорового пения. В ходе проделок воландовской свиты Комиссия зрелищ сама становится театральным зрелищем.

Доказательством того, что Воланд может восприниматься как актер, а его свита – как труппа является стилистическое разнообразие речи этих героев. Поскольку театр у М.А. Булгакова проникает во все сферы жизни и охватывает все пласты языка, то театризации подвергается и официально-деловая речь, и нейтральные беседы, и ругательства. В качестве примера обратимся к репликам Коровьева: «Пойду приму триста капель эфирной валерьянки» [Булгаков, 2022 с. 235], «Так вот, чтобы убедиться в том, что Достоевский – писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение?» [Булгаков, 2022, с. 420]. Это

является отражением еще одной театральной особенности: именно в драматическом искусстве слова выполняют функцию действия. За предсказанием Воланда об отрезании головы, несмотря на явную абсурдность, незамедлительно следует непосредственное действие. Точно такая же ситуация наблюдается нами в сцене с Прохором Петровичем: «Вывести его вон, черти б меня взяли! А тот, вообразите, улыбнулся и говорит: «Черти чтоб взяли? А что, это можно!»» [Булгаков, 2022, с. 367].

Структурно театр прослеживается уже с первой главы романа: несмотря на запрет, данный в названии («Никогда не разговаривайте с неизвестными»), Иван Бездомный и Берлиоз почти все время говорят, что наводит на мысль о сходстве главы со сценическим диалогом, микропьесой. Не исключено, что это и способствует появлению на Патриарших прудах героев, связанных с театром – Воланда и его приближенных.

В театрализованном романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» можно выделить два вида представлений: «одни представления ставятся для массовой публики, другие – для избранных» [Иваньшина, 2020, с. 309]. Примером первых могут служить сцены в театре Варьете, магазине Торгсин, доме Грибоедова. В них москвичи в массе своей активно участвуют в театральном представлении. Примером вторых являются сцены с Иваном Бездомным, Маргаритой, Понтием Пилатом. Иван Бездомный в основном выполняет только роль зрителя: он наблюдает, как Берлиоз лишается головы, становится слушателем и зрителем жизни и романа Мастера. Воланд, несмотря на то, что проводит свой бал ежегодно весной, во многом устраивает его именно для Маргариты, ненадолго возвращая к жизни музыкантов и убийц и заставляя ее испить из чаши-черепа Берлиоза.

Подобное деление театральных сцен можно увидеть не только в московских, но и в ершалаимских главах романа. Основными действующими лицами спектакля в них являются Каифа, Иешуа, Иуда и Понтий Пилат. На примере разговора Понтия Пилата с начальником тайной службы Афранием мы убеждаемся, что все действия театрализованы: роли расписаны, герои точно

знают, кто какую роль будет выполнять и где будет непосредственно место действия, своего рода подготовка к казни, происходящая за кулисами. С самого начала допроса Понтий Пилат просит пленника называть его игемон, тем самым посвящая в ролевые театральные функции. На примере сцены допроса мы видим, что Пилату его роль становится тесна, он стремится выйти за ее рамки, объявив Иешуа сумасшедшим и тем самым спасти его от казни. Он начинает играть эту роль на уровне подтекста, рассчитывая, что пленник его поймет и подыграет. Но Иешуа не вступает в новую игру игемона, и сценарий, расписанный до них, жестоко вступает в свои права.

Казнь юного юродивого предстает перед нами как масштабное зрелище. Как отмечает исследователь Д.М. Генкин, «это действие имеет сходство с мистерией, так как оно совершается на Пасху и в нем разыгрывается казнь мессии» [Генкин, 1985, с. 90]. В самом начале зрительскую массу составляют городские жители и паломники: «Замыкалась процессия солдатскою цепью, а за нею уже шло около двух тысяч любопытных, не испугавшихся адской жары и желавших присутствовать при интересном зрелище» [Булгаков, 2022, с. 208]. Однако в конце единственным зрителем остается несчастный Левий Матвей, пытавшийся вмешаться в ход представления, но потерпевший крах. Частью представления и невольными актерами являются соседствующие с Иешуа на кресте разбойники, палач и конвой.

Исследователи не раз отмечали, что в поэтике романа актуализированы разные театральные жанры. В.К. Кантор считает, что в структуре романа «Мастер и Маргарита» проявлена мистерия, и поясняет, 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» [Кантор, 1997, с. 46], а также «специфическое время, в котором вечное, абсолютное и обобщенное сопрягается с сиюминутным» [Кантор, 1997, с. 69]. Он же замечает в игре героев «черты юродства как особой формы театральности» [Кантор, 1997, с. 68]. Другие литературоведы, к примеру, Р. Джулиани, делают акцент на связи

«романной театральности с жанром вертепа как «двухэтажным» кукольным театром, структура которого наглядней всего соотносится со структурой сюжета «Мастера и Маргариты», двумя этажами которого являются ершалаимский и московский компоненты» [Джулиани, 1988, с. 141].

Связь романа «Мастер и Маргарита» с вертепом действительно прослеживается довольно явно. Прежде всего, эта связь раскрывается в том, что М.А. Булгаков ставит рядом эпизоды религиозно-исторические и современные мирские, которые и в вертепе не перемешаны между собой, а разделены этическими и стилистическими паузами. Ввиду этого весь роман как бы делится на два яруса: в «верхнем» ярусе происходит религиозная сцена страданий Христа и освещаются исторические персонажи. Как отмечает Р. Джулиани, в верхнем ярусе «помещено диалектологическое отношение между Добром и Злом во Вселенной, между Богом и Дьяволом, между Светом и Тьмой» [Джулиани, 1988, с. 323]. Место действия в этом идейном ярусе имеет сходство с Иерусалимом (созвучно с названием города – Ершалаим), который воссоздает М.А. Булгаков, это и некое «пятое измерение», в котором проходит бал Воланда, и особое эсхатологическое пространство, в котором происходит встреча Понтия Пилата с Иешуа и где преображается Мастер, Маргарита, Воланд и его свита.

Напротив, в «нижнем» ярусе – задыхающаяся в тисках квартирного вопроса Москва, сатирически изображенные советские будни, проделки нечистой силы, зазнавшиеся чиновники и мелкие жулики. Р. Джулиани, говоря о сходстве романа с кукольным театром петрушки, пишет: «Метафизической «дубинкой» разоблачения черти избивают персонажей-петрушек, которые, как и петрушки кукольного театра, олицетворяют в романе человеческие пороки: пошлость, донос, вошедший в привычку, развращенность, жадность» [Джулиани, 1988, с. 324]. Этот «нижний» уровень, в отличие от «верхнего», пестрит разговорной речью, бранью, а слова высокого плана используются лишь для усиления комичного несоответствия: «Ах, так я домработница? – вскрикивала Наташа. – Венера! – плаксиво отвечал боров» [Булгаков, 2022, с.

249].

В романе присутствуют и другие черты, сближающие его с театром петрушки. Это, в первую очередь, маленькие сцены, в которых задействованы всего два персонажа: Поплавский – Коровьев, Коровьев – Бегемот, Иван – Стравинский; мини-поединки, разговор мнимого больного с мнимым врачом, преувеличенно неискренние слезные переживания Коровьева. О народном театре напоминает в романе и прием «выкрикивания». Коровьев и Бегемот во многих сценах романа говорят громко или же выкрикивают свои реплики: «Трамваем задавило? – шепотом спросил Поплавский. – Начисто! – крикнул Коровьев. – Верите – раз! Голова – прочь! Правая нога – хрусть, пополам!» [Булгаков, 2022, с. 235]; «Паспорт! – тьякнул кот и протянул пухлую лапу» [Булгаков, 2022, с. 236]. Текст изобилует глаголами, описывающими звук: «орать», «кричать», «вскричать», «проорать», «зазывать». Знаковыми оказываются хор и крики, которые мы слышим в доме Грибоедова, а также свист: полицейских, швейцаров в магазине Торгсин, Коровьева и Бегемота, Маргариты. Все это обилие звуков создает неразбериху, суматоху, характерную для кукольного театра.

Также характерной драматургической чертой являются и монологи, часто встречающиеся в романе. Примерами можно считать монолог Воланда на Патриарших, рассказ Мастера о своей несчастной судьбе и речь Фагота, не дающего Поплавскому вклиниться в свои словоизлияния.

Глубоко театральным этот роман М.А. Булгакова делает и привнесенный им обновленный образ зрителя, так как без зрителя игра не является в полном смысле представлением. Автор создает зрителя, способного понять и оценить как мировую драму, так и мировую комедию. В романе им является ни кто иной, как Воланд, являющийся и актером, и зрителем, и режиссером. Только Воланд может наблюдать все три сценические постановки, описанные в романе – он видит погрязшую в пороках Москву, становится свидетелем сцены распятия Христа, лично беседует с профессором Кантом и принимает непосредственное участие в творческой судьбе Мастера.

Список литературы

1. Иваньшина Е.А. О смысле театральности «Мастера и Маргариты». – 2020. – №2. – С. 303-310.
2. Ионин Л.Г. Две реальности «Мастера и Маргариты» // Вопросы философии. – 1990. – №2. – С. 44-56.
3. Каверин В.А. Счастье таланта: Воспоминания и встречи, портреты и размышления. – М.: Современник, 1989. – 316 с.
4. Кантор В.К. Карнавал и бесовщина. Вопросы философии. – 1997. – № 5. – С.44-57.
5. Конович А.А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А.А. Конович. – М.: Высш. шк., 1990. – С. 208-224.
6. Кушлина О.Б. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита». – М.: Союз театр. Деятелей РСФСР, 1988. – С. 285-302.
7. Колтунова М.В. О концепции личности в романе «Мастер и Маргарита» // Возвращенные имена рус. лит. Аспекты поэтики, эстетики, философии. – Самара, 1994. – С. 55–64.
8. Казаркин А.П. Литературный контекст романа «Мастер и Маргарита» // Проблемы метода жанра. – Изд. Томск. ун-та, 1979. – С. 543-554.
9. Казаркин А.П. Контекст и оценка («Мастер и Маргарита» М. Булгакова) // Казаркин А.П. Литературно-критическая оценка. – Томск: Изд-во Томского университета, 1987. – С. 134-182.
10. Лакшин В.В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Лакшин В.В. Пути журнальные. – М., 1990. – С. 214-265.
11. Лескис Г.А. Триптих М.А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия»; «Записки покойника»; «Мастер и Маргарита». Комментарии. – М.: ОГИ, 1999. – 432 с.