

## Літературознавство

УДК 82.091 (470+73)

DOI: 10.26565/2227-1864-2020-84-01

### Формы интермедиальности в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и Б. Пастернака «Доктор Живаго»

*Н. С. Алексеева*

*кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры английской филологии,  
Харьковский национальный педагогический университет им. Г. С. Сковороды;  
e-mail: ninaalekseyeva45@gmail.com; http://orcid.org/0000-0001-61-99-31-47*

---

В работе анализируются такие формы интермедиальности, как театральность и карнавальность, в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и Б. Пастернака «Доктор Живаго», при этом интермедиальность рассматривается как вид интердискурсивности. Театральность в обоих произведениях реализуется через наличие «театральной» лексики, сценической образности и символики, а также на уровне построения текста и его хронологической организации. Показано, что театральность у Пастернака носит «камерный», импрессионистский характер, тогда как у Булгакова театральность эксплицитна и имеет выраженный карнавальный компонент, отсутствующий в «Докторе Живаго». Общим «театральным» элементом в обоих романах является мотив режиссуры и образ режиссера. Если у Пастернака режиссером является сама жизнь, то у Булгакова жизнь режиссирует представитель потусторонней силы. Как в «Докторе Живаго», так и в «Мастере и Маргарите» герои одновременно являются актерами и зрителями, а сценой и зрительным залом является город. Но в тексте Булгакова, в отличие от романа Пастернака, не существует деления городского пространства на части. Театр в «Мастере и Маргарите» сопряжен с антикарнавалом, поскольку заводит его не народ, а карнавализатор (Воланд). Если у Пастернака единство «театр – жизнь – смерть» является органическим проявлением жизни, то у Булгакова мотивное сочетание «театр – смерть» носит зловещий, насильственный характер. В отличие от «Доктора Живаго», где окончательная «детеатрализация» приобретает реалистические черты, в «Мастере и Маргарите» эта «детеатрализация» имеет характер трансцендентный. В целом можно заключить, что театральность в «Докторе Живаго» носит характер театра переживания, тогда как булгаковская буффонада напоминает театр представления.

**Ключевые слова:** театральность, интермедиальность, мотив, карнавал, игра, хронотоп

#### **Алексеева Н. С. Формы інтермедіальності в романах М. Булгакова «Майстер і Маргарита» і Б. Пастернака «Доктор Живаго»**

В роботі аналізуються такі форми інтермедіальності, як театральність та карнавальність, в романах М. Булгакова «Майстер і Маргарита» і Б. Пастернака «Доктор Живаго», при цьому інтермедіальність розглядається як різновид інтердискурсивності. Театральність в обох творах реалізується через наявність «театральної» лексики, сценічної образності і символіки, а також на рівні побудови тексту та хронологічної організації. Показано, що театральність у Пастернака носить «камерний», імпресіоністський характер, тоді як у Булгакова театральність є експліцитною і містить виражений карнавальний компонент. Спільним «театральним» елементом в обох романах є мотив режисури та образ режисера. Але якщо у Пастернака режисером є власне життя, то у Булгакова режисером є потойбічна сила у вигляді Воланда та його світи. В обох творах герої одночасно є акторами та глядачами, а сценою та глядацьким залом є місто. Але в тексті Булгакова, на відміну від тексту Пастернака, немає розподілу міського простору на частини. Театр в «Майстрі і Маргариті» співвідноситься з антикарнавалом, оскільки «заводить» його не народ, а карнавалізатор (Воланд). Якщо у Пастернака мотивний комплекс «театр – життя – смерть» є органічним проявом життя, то у Булгакова сполучення «театр – смерть» має зловісний, насильницький характер. На відміну від «Доктора Живаго», де остаточно «детеатралізація» має реалістичні риси, в «Майстрі і Маргариті» цей процес має характер трансцендентний. В цілому можна стверджувати, що театральність в «Докторі Живаго» нагадує театр переживання, а булгаковська буффонада схожа на театр представлення.

**Ключові слова:** театральність, інтермедіальність, мотив, карнавал, гра, хронотоп

#### **Aleksieieva Nina. Forms of intermediality in the novels of M. Bulgakov *The Master and Margarita* and B. Pasternak *Doctor Zhivago***

The article focuses on analyzing such forms of intermediality as theatricality and carnival in the novels of M. Bulgakov *The Master and Margarita* and B. Pasternak *Doctor Zhivago*, intermediality being considered as an aspect of interdiscursivity. Theatricality in both novels is realized through the availability of «theatrical» vocabulary, theatric imagery and symbolism, and at the levels of the text structure and chronotope as well. The research shows that theatricality in Pasternak is of intimate, impressionistic character, while that in Bulgakov is explicit and features a carnival component. A common «theatrical» element in both novels is the motif of directing and the image of director. In Pasternak the director is life itself, unlike in Bulgakov, where life is directed by supernatural forces. In both novels the characters are actors and viewers at the same time, the stage and the floor of the house belong in the town. However, in Bulgakov, by contrast with Pasternak, there is no division of the town space. Theater in *The Master and Margarita* is related to the so called anticarnival, as it is conducted by the carnivalizer (Voland), rather than people. In Pasternak the unity «theatre – life – death» is a natural manifestation of life, unlike in Bulgakov, where the motif combination «theater – death» has an ominous and violent character. In *Doctor Zhivago* the final ruination of theatricality is of realistic character, while in *The Master and Margarita* it is of transcendent one. By and large it is possible to conclude that theatricality in *Doctor Zhivago* reminds of the theater of experience, when Bulgakov's buffoonery is similar to the theater of performance.

**Key words:** theatricality, intermediality, motif, carnival, play-element, chronotope

Несмотря на то, что интрмедиальность в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и Б. Пастернака «Доктор Живаго» уже становилась предметом изучения (А. Нинов, 1988; М. Бахтин, 1990; Р. Шамрайданова, 2006; Н. Кольцова, О. Неклюдова, 2015; В. Хаменук, 2017; N. Bovarskaya, 2017 и др.), сопоставительный аспект этого явления в данных произведениях до сих пор не исследовался. В силу сказанного целью нашей работы является освещение форм интрмедиальности в романах Булгакова и Пастернака и выявление типологических корреляций в репрезентации этого явления. Обозначенный ракурс исследования представляется актуальным и своевременным.

Прежде чем обратиться к такой форме художественного синтеза как интрмедиальность, следует коснуться категории интердискурсивности, которой современные литературоведение и лингвистика уделяют большое внимание. Широко комментируется различие между терминами «интердискурсивность», «интертекстуальность», «интрмедиальность», «трансмедиальность», «полифония».

Дискурс, или дискурсивность, по определению М. Пеше, представляет собой «упорядоченное пространство рассеянных высказываний» [16, с. 298]. Н. Ю. Георгинова отмечает, что попытки выделить существенные черты дискурса приводят к все большему противостоянию дискурса и текста [7, с. 149–150]. В пределах текста можно обнаружить несколько дискурсов, или нескольких семиотических систем, которые находятся в состоянии диалога и взаимодействуют между собой, то есть текст представляет собой «продукт дискурсивной деятельности» [7, с. 152–154]. Этот факт и отражается в понятиях «интердискурс» и «интердискурсивность». При этом «интердискурсивность – это способность текста включать любой дискурс, который не вступает в противоречие с художественностью» [4, с. 128].

Г. Н. Сиваченко дает следующее определение интердискурсивности: «Під інтердискурсивністю розуміється взаємодія постмодерністського дискурсу з дискурсами, які розміщені поза полем художньої мови – релігійного, філософського, наукового, публіцистичного, а також з різними знаковими системами – музикою, живописом, архітектурою [18, с. 365]. Данное определение, как представляется, применимо не только к постмодернизму. Исходя из такого понимания дискурса, Г. Н. Сиваченко делит интердискурсивные отношения на две категории:

1. Интержанровість як зв'язок художнього дискурсу з іншими дискурсами на жанрово-стильовому рівні.

2. Інтрмедиальність як зв'язок художнього дискурсу з іншими знаковими системами в рамках семіосфери». В этом случае происходит «встановлення взаємозв'язків кодів різних мистецтв – літератури, музики, живопису, архітектури» [18, с. 368].

Последнее определение интрмедиальности как проявления интердискурсивности соответствует нашему пониманию этого явления. Подобную трактовку находим у Н. Ю. Георгиновой, которая считает, что «интердискурсивные процессы описываются также, как интрмедиальные и метадискурсивные» [7, с. 153]. Э. В. Седых предлагает рассматривать интрмедиальность в широком смысле как «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры» и в узком смысле как «особый тип внутритекстовых взаимоотношений в художественном произведении, где взаимодействуют разные виды искусства» [17, с. 210]. В первом случае речь идет фактически о трансмедиальности, которая предполагает «совокупность техник медиаперевода текста литературного произведения» [18, с. 17]. Второе (узкое) определение интрмедиальности лежит в основе нашей работы.

Начнем с романа Пастернака, конкретнее, с театральности, которая реализуется, в числе прочего, через наличие «театральной» лексики, сценической образности и текстовой символики, а также на уровне построения текста. Театральность относится к так называемой конвенционной интрмедиальности, предполагающей «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, который основан на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств [9].

Мотив единства жизни и искусства является доминантой всего творчества Б. Пастернака, в том числе его «закатного» романа «Доктор Живаго». В пределах этой доминанты четко просматривается параллель «жизнь – театр». Именно этот художественный элемент произведения отметил Д. Лихачев в работе, посвященной «Доктору Живаго»: «Единое пространство мироздания в романе – это, в конечном счете, пространство сцены, сценические подмостки, на которых разыгрывается Драма Бытия» [12, с. 368]. Постоянное сравнение Пастернаком жизни с театральной постановкой может быть отнесено к авторской рефлексии, предполагающей взгляд на события «со стороны».

«Театральность» данного произведения, сравнение разворачивающихся в романе событий с театральным действием задается стихотворением «Гамлет». Учитывая тот факт, что прозаический и поэтический тексты романа являются своего рода метатекстами, объясняющими один другого [10, с. 7], «Гамлет» раскрывает театральную сущность «Доктора Живаго», расставляет акценты и распределяет роли в Дrame Бытия. Семантика «я» в этом стихотворении принадлежит нескольким мирам-контекстам, она «колеблется» (С. Золян) в пределах нескольких значений: «я» – Христос, «я»

– Гамлет, «я» – актер, «я» – Живаго, «я» – Пастернак. Связующим элементом здесь является параллель «герой – актер», символизирующая идею единства театральной и жизненной роли. В прозаической части романа образ главного героя «вбирает» в себя все остальные «я», в том числе и «я» актера, героя-жертвы, «гибнущей всерьез».

Мысль об обреченности актера, о его подлинном умирании заключена в известном стихотворении Пастернака «О, знал бы я...»: «Но старость – это Рим, который / Взамен турусов и колес / Не читки требует с актера / А полной гибели всерьез» [14]. С. Золян высказывает предположение, что идея слитности актерской игры и смерти возникла у Пастернака под влиянием двоюродной сестры, мифолога О. Фрейденберг. В своей работе «Поэтика сюжета и жанра» исследовательница пишет о том, что в древней культуре Рима существовала традиция разыгрывания пантомим, участниками которых были рабы или преступники. В конце представления герои реально гибли – актеры сгорали, распинались или разрывались зверями. Протагонистами таких постановок были умирающие и воскресающие боги. «...Недаром протагонистом театра является бог смерти и воскресения Дионис: жертва тождественна актеру; и играть, как учит Рим, – это значит умереть и воскреснуть» (цит. по [8, с. 102]).

Идея единства смерти и воскресения, имеющая, как видим, театральные корни, воплощается в прозаической части пастернаковского романа. В тифозном бреде Юрию кажется, что он пишет то, что «всегда хотел и должен был давно написать, но никогда не мог, а теперь оно выходит» [14, с. 283], – о днях, протекших между положением во гроб Христа и его воскресением. Чувства, испытанные Магдалиной в это время, Юрий проецирует на себя, а воскресение Христа представляется ему собственным выздоровлением-воскресением: «...Рады коснуться и ад, и распад, и разложение, и смерть. И, однако, вместе с ними рада коснуться и весна, и Магдалина, и жизнь. И – надо проснуться. Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть» [14, с. 284]. Эта же мысль о единстве смерти – жизни, смерти – воскресения (пробуждения) реализуется в описании похорон Анны Ивановны. Перед выносом гроба Юрий почувствовал себя плохо и прилег в изнеможении на диван. Здесь, в присутствии смерти, жизнь дает о себе знать короткой фразой, пронесшейся в сознании Юрия – «надо проснуться».

Герой романа Пастернака, наблюдая за жизнью, ведет дневник, состоящий «из прозы, стихов и всякой всячины, внушенной сознанием, что половина людей перестала быть собой и неизвестно что разыгрывает» [14, с. 203].

Позднее написанное оформляется в книгу под названием «Игра в людей». Как театральное действо воспринимается Юрием «скандальное и абсолютно не для детей» дело с отравлением матери Лары. Спальный закулок в квартире Гишар видится Живаго как часть сцены со свисающим краем занавеса: «Ее <портьеры> пола была закинута за верхний край перегородки. Лампа стояла в алькове на скамье. Этот угол был резко озарен снизу, словно светом театральной рампы» [14, с. 113]. Участники этой сцены – Лара и Комаровский – представляются Юрию куклами: «он <был> кукольным, а она послушно движению его руки марионеткою» [14, с. 115].

Театральный мотив возникает также при описании анатомического театра, где Юрий изучает медицину. В присутствии светящихся, «как фосфор», трупов идет жизнь – «одни зубрили, обложившись костями и перелистывая трепанье, истлевшие учебники, другие молча анатомировали по углам, третьи балагурили, отпускали шутки и гонялись за крысами...» [14, с. 119]. Живаго чувствует, что здесь он непосредственно соприкасается с тайной жизни и смерти. Здесь концепты «театр–жизнь–смерть» снова выступают в триединстве, подтверждая идею Живаго-Пастернака о том, что «искусство <...> неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь» [14, с. 149]. Искусство, по Пастернаку, естественно, как сама жизнь, а жизнь – это искусство.

Театр жизни Живаго противопоставляет «театральщине» – позерству, неестественной игре. Смущенно улыбающийся государь, выступающий перед войсками, вызывает у Юрия чувство жалости к «притеснителю». По сравнению с иностранными правителями он кажется воплощением чисто русской простоты, поскольку «в России немислима <...> театральщина» [14, с. 185]. Концепция единства театра и жизни, жизни и природы формирует в романе связь «природа–театр». Вот, например, как описывает Пастернак туманное утро в российской провинции Развилье: «К этому времени туман совершенно рассеялся. Следы его оставались только в левой стороне неба, вдали на востоке. Но вот и они шевельнулись, двинулись и разошлись, как полы театрального занавеса» [14, с. 331].

Важную роль в реализации принципа театральности, отмеченной рядом исследователей, является организация художественного пространства. Ю. Лотман считает манифестацией театральности разделение города на сцену и закулисное пространство, при этом «линии разделения пространства города маркируют атрибуцию его территорий к социальным слоям» [5]. В. Хаменюк отмечает в «Докторе Живаго» «...во многом присущий театру и кино прием нагнетания напряжения» [20, с. 36].

Герои представляют себя не только зрителями театральных постановок, но и актерами, играющими роли в разных представлениях.

Спектаклем, сценой представляється Живаго поле сражения партизан с белой армией. При всем отращении к происходящему, Юрий не может не участвовать в бою, не сыграть роль в этом спектакле, поскольку таковы правила игры, и «было бы против правил оставаться к этому в безучастии» [14, с. 431]. Участниками кукольной комедии представляет Лара себя и Юрия, вломившихся в чужое жилище в Варькино, где все «не всерьез, а нарочно, курам на смех» [14, с. 547].

Но основным действующим лицом (и одновременно декорацией) в Дrame Бытия является город – средоточие событий, предмет статей и стихов. Как отмечает исследователь творчества Пастернака О. Раевская-Хьюз (*O. Raevsky-Hughes*), Живаго видится современный город, в частности, Москва, источником вдохновения [24, с. 63–64].

В эпилоге романа Москва предстает читателям не только как место жизни Живаго, но и, по выражению автора романа, как главная героиня длинной повести. Улицу Юрий сравнивает с увертюрой, «с полным темноты и тайны, еще спущенным, но уже заалевшимся огнями рампы театральным занавесом», а город видится герою как «необозримо огромное вступление к жизни» [14, с. 611]. Так в «Докторе Живаго» к мотивному единству «театр – жизнь (природа, город и пр.)» присоединяется мотив музыки, неотъемлемой части театра, имеющей, как известно, огромное значение в жизни Пастернака. По признанию писателя, его кругозор с детства был залит музыкой, которую он не мог слышать без слез. Описывая репетицию музыкального концерта в консерватории, Пастернак сравнивает концертный зал с цирком во время утренней уборки, а музыку – с рвущимся на арену актером-зверем. Музыка является для писателя местищем жизни, а жизнь – гармоничным сочетанием разных произведений искусств. Эта «жизнь в музыке» описана в «Охранной грамоте»: «Это было первое поселение человека в мирах, открытых Вагнером для вымыслов и мастодонтов. На участке возводилось вымышленное лирическое жилище. ... Над плетнем симфонии загоралось солнце Ван Гога. Ее подоконники покрывались пыльным архивом Шопена. Жильцы в эту пыль своего носа не совали, но всем своим укладом осуществляли лучшие советы предшественников» [15, с. 7].

В «Докторе Живаго» ряд эпизодов представляется своего рода репетицией дальнейших событий. Так, во время событий на Пресне Ларе кажется, что мальчики играют «в самую страшную и взрослую из игр, в войну» [14, с. 103]. Позднее игра становится явью, – мальчики выросли, а стрельба «во сто раз страшней», потому что она настоящая.

Встретившимся после войны друзьям Живаго прошедшее видится как своеобразная

репетиция, игра, которая в жизни превратила все переносное в буквальное, и сама жизнь распределила роли, все расставив по местам. В игре «страхи были не страшны, <...> и дети были не дети, а сыны, детища, интеллигенция» [14, с. 644]. В Дrame Бытия все реально – «и дети – дети, и страхи страшны» [14, с. 644]. В конце романа «гибнет всерьез» его главный герой. Окончательный переход от театрального действия к реальности, совмещение планов игры-жизни и смерти, как в ранних римских пантомимах, актуализируется в стихотворении «Гeфсиманский сад»:

Но книга жизни подошла к странице,  
Которая дороже всех святых.  
Сейчас должно все писанное сбыться,  
Пускай же сбудется оно. Аминь.

При том, что театральность Пастернака связана с мотивом «гибели всерьез», она носит, можно сказать, «камерный», импрессионистский характер. «Театральные» художественные детали разбросаны по всему тексту, как бы подсвечивая его изнутри.

Совершенно иной смысл заключает в себе театральность в романе «Мастер и Маргарита», имеющая выраженный карнавальский характер. Роман изобилует театральной лексикой: театр Варьете, бал, цирк, представление, костюмы, поклоны и прочее. Кроме того, атмосфера художественного мира Булгакова – это атмосфера всеобщего разгула, чревоугодия и избытка (ресторан в Грибоедове). Но главное, что сближает театр и карнавал, – это отсутствие границ между сценой и зрительным залом, между актером и зрителем. Определение сущности карнавала находим в работе М. Бахтина: «...карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа бы разрушила карнавал <...>. Карнавал не созерцают, – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить <...> только по законам карнавальской свободы. Карнавал носит вселенский характер...» [2, с. 12]. Согласно Бахтину, карнавальная жизнь – это «жизнь наизнанку, мир наоборот» [2], что и имеет место в романе Булгакова. Правомерен взгляд Н. Боварской (*N. Bovarskaya*) на русскую историю XX века: исследовательница утверждает, что для характеристики истории России этого периода подходит метафора карнавала [23].

Развернутую характеристику феномена театральности в «Мастере и Маргарите» дает А. Нинов: «...Роман «Мастер и Маргарита» <...> строится по законам грандиозного театрально-музыкального представления, красочно-декоративного фантастического действия <...>. Религиозно-историческая мистерия, восходящая к легенде о распятии Христа, московская «буффонада», откровеннее всего реализованная

небывалым представлением в театре «Варьете», и, наконец, сверхъестественные проделки Воланда и его свиты, – что это, как не театр, в котором смешалось низменное и высокое, трагическое и смешное» [13, с. 35 – 36].

С. Аверинцев пишет о «монументальной фигуре карнавализатора», которым в свою эпоху был Сталин: «...Иван Грозный был, как известно, образцом для Сталина; и сталинский режим просто не мог бы функционировать без своего “карнавала” – без игры с амбивалентными фигурами народного воображения, без гробианского “задора” прессы, без психологически точно рассчитанного эффекта нескончаемых и непредсказуемых поворотов колеса фортуны...» [1]. Рассматривая карнавал Сталина в свете теории Бахтина, Н. Боварская полагает, что, в отличие от карнавальная утопии Бахтина, реализатором сталинского карнавала «оказывается не народ на праздничной площади, а государственная власть, засевшая во дворцах <...>. В действительности бахтинское построение выдерживает эту перекомпоновку, превращаясь в таком виде в карнавал со знаком «минус», или *антикарнавал*» [23, с. 112], что маркирует постмодернистскую направленность булгаковского карнавала. И. Крапивко также отмечает, что постмодернистский карнавальная смех имеет неототалитарную природу [11, с. 156].

Постараемся выстроить свои наблюдения над явлением театральности в «Мастере и Маргарите» так, чтобы выявить корреляции в реализации этого мотива в булгаковском романе и в романе Пастернака. Общим «театральным» элементом в обоих романах является мотив режиссуры и образ режиссера. У Пастернака режиссер – это сама жизнь, или высшие силы, которые «расписывают» жизнь («я люблю твой замысел упрямый»). В булгаковскую Москву прибывает группа ряженых: «карнавализатор» Воланд со свитой в невероятных, странных костюмах. Именно Воланд, рядящийся то в личину иностранца, то историка, то мага, является режиссером, инсценирующим «грандиозный исторический спектакль» (Е. Синцов) на «подмостках» Ершалаима и Москвы и «запускающим» свой смертельный карнавал. С мотивом карнавализатора перекликается отмеченный Р. Шаймардановой мотив дирижера [21]; таковыми являются Коровьев, Бегемот, Иоганн Штраус-сын, дирижер джазового оркестра на балу у Воланда. Главным же дирижером выступает сам автор.

Пастернаковская параллель «театр–смерть» также присутствует в «Мастере и Маргарите». Но если у Пастернака единство «театр–жизнь–смерть» является органическим проявлением самой жизни, то у Булгакова мотивное сочетание «театр – смерть» носит, как и сталинский «карнавал», зловещий характер. Это,

по сути, и есть антикарнавал. По сценарию Воланда Берлиозу отрезают голову за его самодовольное неверие в существование Иисуса. На костюмированном балу, инсценированным Воландом, Абадонна убивает смертельным лучом доносчика барона Майгеля, Бегемот на сеансе черной магии отрывает голову конферансье за вранье. Антикарнавал, затеянный Воландом, носит, таким образом, пародийный характер.

Если в «Докторе Живаго» присутствуют две разновидности театра – театр жизни и «театральщина», то в «Мастере и Маргарите» «театральщиной» объят практически весь художественный мир романа. По мнению Е. Синцова, источником театральности в романе является также образ политического театра, «сопряженного с ключевым конфликтом (имеется в виду конфликт власти и маленького человека. – Н. А.) и обрастающий множеством художественно-смысловых контекстов» [19]. Как в романе «Доктор Живаго», так и в «Мастере и Маргарите» герои являются одновременно актерами и зрителями, а сценой и зрительным залом одновременно является город. Но в тексте Булгакова, в отличие от романа Пастернака, не существует деления городского пространства на части, в представлении участвуют все и вся. Здесь напрашивается параллель между московскими «подмостками» и подмостками Ершалаима. Подобно Воланду, находящемуся на сценическом возвышении во время сеанса черной магии, Пилат, стоящий на крытой колоннаде дворца Ирода Великого и выносящий приговор, подобен режиссеру, ставящему смертельный спектакль казни Иешуа. В романе также реализуется мотив костюма, отсутствующий у Пастернака. В шутовские костюмы одета свита Воланда, на представлении в Варьете Воланд замечает, что, по сравнению с древним Римом, изменились не только люди, но и их костюмы. И шабаш ведьм, и бал полнолуния, и сеанс черной магии имеет характер костюмированного представления.

Музыка в «Мастере и Маргарите», как и у Пастернака, является сквозным мотивом. Но если в «Докторе Живаго» музыка сопрягается с вдохновением и творчеством, то у Булгакова она носит зловещий карнавальная характер. Помимо «музыкальных» фамилий (Берлиоз, Римский, Стравинский, Коровьев-Фагот), в романе присутствует образ оркестра, «урезающего» заливчатую музыку, под которую выплясывают насытившиеся посетители Грибоедова. Музыка Шуберта, звучащая в помещении у представителей нечистой силы, и эта же музыка, обещанная Мастеру Воландом в «вечном приюте», не сулит ничего хорошего (см. об этом у Б. Гаспарова). Если понимать такое явление, как экфрасис, широко, как ««всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [6, с. 18], то правомочно говорить о наличии в романах Булгакова и Пастернака театральная и музыкального экфрасисов.

Подобно тому, как в эпилоге пастернаковского романа осуществляется переход от жизненного театра к реальности, в тридцать второй главе «Мастера и Маргариты» «Прощение и вечный приют» совершается снятие костюмов и превращение свиты Воланда в тех, которыми они на самом деле являются: «...Когда же навстречу им из-за края леса начала выходить багровая и полная луна, все обманы исчезли, свалились в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая одежда» [3, с. 733]. Коровьев-Фагот превращается в фиолетового рыцаря «с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом», Бегемот, потерявший пушистый хвост, оказывается «худеньким

юношей, демоном-пажом, лучшим шутком, какой существовал когда-либо в мире» [3, с. 734]. Азазелло летит «в своем настоящем виде, как демон безводной пустыни, демон-убийца» [3, с. 734]. Однако, в отличие от «Доктора Живаго», «детегатрализация» у Булгакова носит трансцендентный характер, поскольку происходит она в мире ином.

В целом, можно условно предположить, что театральность в романе «Доктор Живаго», являясь «самой жизнью», носит характер театра переживания (К. Станиславский), тогда как булгаковская буффонада больше похожа на театр представления, или театр-ремесло.

### Литература

1. Аверинцев С. Бахтин, смех, христианская культура. «Россия–Russia». Венеция, 1988. № 6. С. 119–130. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/aver/baht\\_sm.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/aver/baht_sm.php) (дата обращения: 12.05.2017).
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва: Художественная литература, 1990. 543 с.
3. Булгаков М. Мастер и Маргарита. *Булгаков М. Романы*. Москва: Современник, 1989. С. 383–749.
4. Владимирова Н. Г. Интермедиальное моделирование текста: Д. Лодж. Nice Work. *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология. Педагогика. Психология*. 2015. Вып. 8. С. 126–131. URL: <https://cyberleninka> (дата обращения: 16.02.18).
5. Волосевич Л. В. Мотив театральности в повествовании романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство*. 2009. Вып. 2 (1). С. 76–81. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl\\_2009\\_2\(1\)\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2009_2(1)_13) (дата обращения: 14.02.2017).
6. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. *Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера*. Москва: Изд-во «МИК», 2002. С. 5–22.
7. Георгинова Н. Ю. Интермедиальность, интертекстуальность, полифония: к соотношению понятий. 2014. С. 149–155. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/interdiskursivnost-intertekstualnost-polifoniya-k-sootnosheniyu-ponyatiy> (дата обращения: 03.04.2018).
8. Золян С. «Вот я весь...» К анализу «Гамлета» Пастернака. *Даугава*. 1988. № 11. С. 363–375.
9. Исагулов Н. Интермедиальность в литературе: к определению понятия. *Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції «Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур»*. Донецьк: ДонНУ, 2011. Т. 1. С. 115–117. URL: [http://www.intermediality.info/2013/05/blog-post\\_7.html](http://www.intermediality.info/2013/05/blog-post_7.html) (дата обращения: 12.09.2017).
10. Ким Юн Ран. «Доктор Живаго» Б. Пастернака как «текст в тексте». *Филологические науки*. 2000. № 2. С. 3–12.
11. Кропивко І. В. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір). Київ: Видавничий дім Д. Бураго, 2019. 524 с.
12. Лихачев Д. С. Размышления над романом Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». *Взгляд: критика, проблематика, публикации*. Москва: Советский писатель, 1998. С. 363–375.
13. Нинов А. А. О драматургии и театре Михаила Булгакова. М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени: сб. ст. / Сост. А. Нинов. Москва: СТД РСФСР, 1988. 496 с.
14. Пастернак Б. Доктор Живаго. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. 701с.
15. Пастернак Б. Охранная грамота. *Охранная грамота. Шопен*. Москва: Современник, 1989. С. 3–90.
16. Пеше М. Прописные истины. Лингвистика, семантика, философия. *Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса*. Москва: Прогресс, 1999. С. 225–290.
17. Седых Э. В. К проблеме интермедиальности. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Сер. 9. 2008. Вып. 3. Ч. II. С. 210–214.
18. Сиваченко Г. Н. Интердискурсивність як діалог культур. *Компаративні дослідження слов'янських мов та літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*. Київ: Освіта України, 2015. Вып. 27. С. 363–368.
19. Синцов Е. В. Художественно-историческая концепция власти М. А. Булгакова (роман «Мастер и Маргарита»). URL: [www.phil63.ru/files/012%20vest-7.doc](http://www.phil63.ru/files/012%20vest-7.doc) (дата обращения: 15.08.2017).
20. Хаменок В. И. «Весь мир – театр...»: театральность в творчестве Б. Пастернака. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2017. № 5(71): в 3-х ч. Ч. 1. С. 34–37.
21. Шаймарданова Р. Т. Мир музыки в творчестве М. Булгакова: дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук: спец.10.01.01 «Русская литература». Екатеринбург, 2006. 180 с. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/mir-muzyki-v-tvorchestve-m-bulgakova.html> (дата обращения: 23.07.2017).
22. Шакиров С. М. О трансмедиальности. *Медиасреда*. 2017. С. 16–23. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-transmedialnosti> (дата обращения: 27.08.2018).
23. Vovarskaya N. Роман и теория, Булгаков и Бахтин: взаимное освещение *Мастер и Маргарита*, карнавал, мениппея (en russe). These de doctorat. Universite de Lausanne, Fevrier 2015. 322 с. URL: <http://serval.unil.ch> (viewed 15 July, 2017).
24. Raevsky-Hughes O. The Poetics World of Boris Pasternak. Princeton: PUP, 1974. 183p.

## References

1. Averintsev S. Bakhtin, smekh, khristianskaya kultura. "Rossiya– Russia". Venetsiya, 1988. № 6. С. 119–130. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/aver/baht\\_sm.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/aver/baht_sm.php).
2. Bakhtin M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovia i Renessansa. 2-e isd. Moskva: Khudozhestvennaya literature, 1990. 543 s.
3. Bulgakov M. Master I Margarita. M. Bulgakov. *Romany*. Moskva: Sovremennik, 1989. S. 383–749.
4. Vladimirova N. Intermedialnoye modelirovaniye teksta: D. Lodge. Nice Work. *Vestnik Baltiiskogo federalnogo universiteta im. I. Kanta. Seriya: Filologiya. Pedagogika. Psichologiya*. 2015. Vyp. 8. S. 126–131. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/interdiskursivnost-intertekstualnost-polifoniya-k-sootnosheniyu-ponyatiy>.
5. Volosevich L. Motiv teatralnosti v povestvovanii B. L. Pasternaka "Doctor Zhivago". *Naukovi zapysky Kharkivskogo natsionalnogo pedagogichnogo universitetu im. G. S. Skovorody. Seriya: Literaturознавство*. 2009. Vyp. 2 (1). S. 76–81. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl\\_2009\\_2\\_1\\_\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2009_2_1__13).
6. Geller L. Voskresheniye pamiati ili Slovo ob ekfrasis. *Ekfrasis v russkoi literature: sb. tr. Lozanskogo simpoziuma / pod red. L. Gellera*. Moskva: MIK, 2002. 216 s.
7. GeorGINOVA N. Intermedialnost, intertekstualnost, polifoniya [E-resource]. 2014. S. 149 – 155. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/interdiskursivnost-intertekstualnost-polifoniya-k-sootnosheniyu-ponyatiy>.
8. Zolian S. "Vot ya ves...: K analizu "Gamleta" Pasternaka. *Daugava*. 1988. 11. S. 363–375.
9. Isagulov N. Intermedialnost v literature: k opredekeniyu poniatiya. *Materialu Vseukrainskoi naukovoii studentskoi konferentsii "Zistavne vivchennia germanskykh ta romanskykh mov i literatur"*. Donetsk: DonNU, 2011. T. 1. S. 115–117. URL: [http://www.intermediality.info/2013/05/blog-post\\_7.html](http://www.intermediality.info/2013/05/blog-post_7.html).
10. Kim Yun Ran. "Doktor Zhivago" B. Pasternaka kak "tekst v tekste". *Filologicheskie nauki*. 2000. № 2. S. 3–12.
11. Kropivko I. Ukrainska i polska postmoderna proza (karnaval, fragmentatsiia, frontir). Kyiv, Vydavnychii dom D. Burago, 2019. 524 s.
12. Likhachev D. Razmyshleniia nad romanom B. Pasternaka "Doktor Zhivago". *Vzgliad: kritika, problematika, publikatsii*. Moskva, Sovetskii pisatel, 1998. S. 363–375.
13. Ninov A. O dramaturgii i teatre Mikhaila Bulgakova. M. Bulgakov – dramaturg i hudozhestvennaya kultura ego vremeni. Sb. st. Moskva: STD RSFSR, 1988. 496 s.
14. Pasternak B. Doktor Zhivago. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2005, 701 s.
15. Pasternak B. Okhrannaya gramota. *Okhrannaya gramota. Shopen*. Moskva: Sovremennik, 1989. S. 3 – 90.
16. Peshe M. Propisnyye istiny. Lingvistika, semantika, filosofiya. *Kvadratura smysla: frantsuzskaya shkola analiza diskursa*. Moskva: Progress, 1999. S. 225–290.
17. Sedyh E. K problem intermedialnosti. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*. Ser. 9. Vyp. 3. Ch. II. S. 210–214.
18. Syvachenko G. Interdiskursyvnyy dialog kultur. *Komparativni doslidzhennia slov'yanskykh mov ta literatur*. Kyiv: Osvita Ukrainy, 2015. S. 363–368.
19. Sintsov E. Khudozhestvenno-istoricheskaya kontseptsiya vlasti M. Bulgakova (roman "Master I Margarita"). URL: [www.phil63.ru/files/012%20vest-7.doc](http://www.phil63.ru/files/012%20vest-7.doc).
20. Khameniuk V. "Ves mir – teatr...": teatralnost v tvorchestve B. Pasternaka. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. Tambov: Gramota, 2017. № 5(71): v 3-h ch. Ch. 1. S. 34–37.
21. Shaimardanova R. T. Mir muzyki v tvorchestve M. Bulgakova: dis. na soiskanie nauchn. stepeni kand. filol. nauk: spets. 10.01.01 "Russkaya literatura". Ekaterinburg, 2006. 180 s. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/mir-muzyki-v-tvorchestve-m-bulgakova.html>.
22. Shakirov S. O transmedialnosti. *Mediasreda*. S. 16–23. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-transmedialnosti>.
23. Bovarskaya, Natalia. Bulgakov i Bakhtin: vzaimnoye osveshchenie. *Master i Margarita, karnaval, menippeya*. These de doctorat. Universite de Lausanne, Fevrier 2015. 322 c. URL: <http://serval.unil.ch/en/russe>.
24. Raevsky-Hughes, O. The Poetics World of Boris Pasternak. Princeton: PUP, 1974. 183p.

**Алексеева Ніна Сімонівна**, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської філології, Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди (вул. Валентинівська, 2, Харків 61168, Україна); e-mail: [ninaalekseyeva45@gmail.com](mailto:ninaalekseyeva45@gmail.com); <http://orcid.org/0000-0001-61-99-31-47>

**Алексеева Нина Симоновна**, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры англійської філології, Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди (ул. Валентиновская, 2, Харьков 61168, Украина); e-mail: [ninaalekseyeva45@gmail.com](mailto:ninaalekseyeva45@gmail.com); <http://orcid.org/0000-0001-61-99-31-47>

**Aleksieieva Nina**, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Foreign Philology, G. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (2 Valentynivska Str., Kharkiv 61168, Ukraine); e-mail: [ninaalekseyeva45@gmail.com](mailto:ninaalekseyeva45@gmail.com); <http://orcid.org/0000-0001-61-99-31-47>