

УДК 82–2 (17.82.20)

М. А. Хатямова

МЕТАТЕКСТОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПЬЕС М. А. БУЛГАКОВА: К ПРОБЛЕМЕ УСЛОВНОСТИ В ДРАМЕ

На материале двух пьес М. А. Булгакова «Багровый остров» (1926) и «Полоумный Журден» (1932) рассматриваются формы драматической условности М. А. Булгакова. Создатель известного метаромана использует метатекстовые структуры сначала в своих пьесах, совмещая пародию на современное искусство, социальную сатиру с эстетическим самоопределением автора, осмыслением отношений жизни и театра. Метатекстовая семантика «репетиции» в «Багровом острове» совмещает сатирическое изображение современного государственного искусства с рефлексией по поводу творчества, своей писательской судьбы в новом обществе. В пьесе «Полоумный Журден», переосмысливающей творчество Мольера, тройная структура «театр в театре в театре» фокусирует проблему утраты смысла творчества. Условными формами в драмах М. А. Булгакова становятся «театр в театре», «репетиции спектакля», параллельные «литературные» сюжеты, культурные и литературные реминисценции.

Ключевые слова: *драматургия М. А. Булгакова, метапьеса, «театр в театре», метатекстовые структуры, литературная саморефлексия.*

Исследователи булгаковского творчества единодушно называют театральность важнейшей стилиобразующей чертой его художественного мира: способность писателя мыслить в «тоне и духе театра», «не просто изображать, а именно «разыгрывать» идеи, мысли, суждения» [1, с. 32–34; 2, с. 49]. Булгаков много писал о театре, театр присутствует в его творчестве и как материал, обеспечивающий важную для писателя тему художника, и как «важнейшая из опор модели мира писателя», художественное мышление которого «структурно театральное» [3, с. 179]. Создатель знаменитого метаромана своего времени Булгаков и в драму привносит принципы художественной саморефлексии, создавая пьесы о создании пьес – «метапьесы». Несмотря на то, что саморефлексия в драме появляется с момента ее возникновения, термин «метатеатр» был использован в 1963 г. Л. Абелем в значении театр, проблематика которого обращена к самому театру и который «говорит» сам о себе, «представляет самого себя» [4]. Речь идет не столько о приеме «театр в театре», сколько об особом свойстве театральной коммуникации, стирающей границу между произведением и жизнью, где выражено отношение автора к собственному языку и творчеству, проблематизируется это отношение [5, с. 176]. Формы театральной рефлексивности остаются наименее изученными в современной науке, особенно по сравнению с прозаическими. Внимание отечественных исследователей драмы сосредоточивается на структуре «театра в театре» [6, 7], отождествляемой с семантикой «театра о театре». Однако структура «текста в тексте» не всегда выполняет метатекстовую задачу.

В драматургии М. Булгакова отчетливо выделяются две линии драматической рефлексии. Первая связана с созданием пьес по собственным прозаическим текстам, переводом прозы в драму или сценарий: роман «Белая гвардия» (1924) и пьеса «Дни Турбиных» (1925), фельетон «Багровый остров» (1924) и пьеса «Багровый остров» (1926), драма «Кабала святош» (1929) и повесть «Мольер», «Жизнеописание господина де Мольера» (1933). Вторая линия – художественная обработка литературных источников: «Мертвые души» (1930), «Полоумный Журден» (1932), «Дон Кихот» (1937), сценарий «Войны и мира» (1934). Эти линии и различные формы драматической саморефлексии могут быть поняты в ходе анализа двух пьес М. Булгакова «Багровый остров» (1926) и «Полоумный Журден» (1932), в которых саморефлексия эксплицирована ситуацией репетиции спектакля.

«Багровый остров» прочитывается как сатирическая комедия. Эту традицию заложила критика 1920-х гг., сопоставлявшая булгаковский памфлет с пародийными пьесами театра Евреинова, в частности с «Вампукой». Развивая эту линию, Н. Н. Киселев писал: «Сложная и оригинальная архитектура „Багрового острова“ продиктована идейным замыслом драматурга. В центре пьесы две остроактуальные и взаимосвязанные проблемы: борьба против чиновнического произвола в руководстве художественным творчеством со стороны пролетарского государства и разоблачение халтурного, псевдореволюционного искусства» [8, с. 140]¹. Исследователи выявили многочисленные объекты эстетической пародии Булгакова: от агитспектаклей В. Мейерхольда («Озеро Люль», «Земля дыбом»,

¹ Об этом же писал и А. А. Нинов: «В сложной структуре „Багрового острова“ пьеса Дымогацкого имеет подчиненное значение. Пьеса же самого Булгакова соединяет в себе пародийный опус героя с авторским памфлетом на современные театральные нравы; перед нами двойная конструкция, театр в театре, сложная система кривых зеркал, которые лишь в совокупности, отражаясь одно в другом, создают полное представление о замысле писателя» [9, с. 574].

«Д. Е.», «Рычи, Китай!») до пьесы В. Н. Биль-Белоцерковского «Лево руля» [10, с. 98]².

Пьеса явилась переработкой более раннего фельетона Булгакова, опубликованного в газете «Накануне» в 1924 г., – «Багровый остров». Роман тов. Жюля Верна с французского на эзопский перевел Михаил Булгаков». Фабульно фельетон лег в основу «внутренней» пьесы, пьесы Дымогацкого. Однако есть и отличия: в фельетоне пародируется в первую очередь эксплуатация советскими писателями идеи противостояния молодой республики капиталистическому Западу, а в пьесе Дымогацкого основной акцент смещается на изображение гражданской войны (между эфиопами и арабами). Трансформация фельетона в пьесу, воссоздающую репетицию, дает возможность совместить пародию на современное искусство с саморефлексией, социальную сатиру с эстетическим самоопределением автора, осмыслением отношений жизни и театра.

Было замечено, что многоплановость бытия (соединение вечности, времени культуры с современностью, актуальным временем) «объясняется Булгаковым классической, но как бы заново открытой формулой „Жизнь есть театр“» [2, с. 49]. В пьесе «Багровый остров» и внешняя (авторская), и внутренняя (произведение начинающего драматурга Дымогацкого) пьесы воплощают как состояние современного театра (зависимого от тоталитарного государства и высокопоставленных зрителей), так и «вечную» театральную жизнь (с авралами, конфликтными взаимоотношениями между автором и режиссером, режиссером и актерами, между актерами). Прием «репетиции» (а не готового спектакля в спектакле) вводит главную «современную» проблему: вторжение государства в независимое искусство. Актеры начинают «гримироваться и одеваться» прямо перед зрителем, также появляются декорации для внутренней пьесы. Целостность внутренней пьесы постоянно разрушается неуместными репликами актеров:

– Леди. Что вы, капитан? Не смейте! Попка дурак!

– Попугай. Сама дура!

– Леди. Ах!

– Лорд. Полегче, Метелкин.

– Попугай. Слушаю, Геннадий Панфилович [11, с. 163].

Проверяющий Главрепертком Савва Лукич «входит» в пьесу буквально:

Паспарту (вбегает, растеряв). Лорд! Лорд! Лорд!

Лорд. Какая еще пакость случилась в моем замке?!

Паспарту. Савва Лукич приехали!!

Далее – ремарка: «В оркестре немедленно поднимаются любопытные головы музыкантов» [11, с. 191].

Во второй картине 3-го акта он не только прерывает представление, знакомится с драматургом и актерами, но и остается на сцене, на корабле, т. е. внутри пьесы. На вопрос играющего лорда директора театра «вам откуда угодно смотреть? Из партера? Из ложи? Или, может быть, здесь на сцене, за стаканчиком чайку?» Савва отвечает: «Нет, уж позвольте мне, старику, с вами на корабле... Хочется прокатиться на старости лет» [11, с. 193]. Жизнь и пьеса постоянно меняются местами: актеры приветствуют Савву так же, как и лорда: «Здравствуйте, Савва Лукич!» В финале третьего акта Савва «отплывает» на корабле вместе с персонажами пьесы и резюмирует: «Отличный финальчик третьего акта». В четвертом акте – ремарка: «Слышна зловещая музыка, и корабль входит в бухту. Первым с него сходит Савва с экземпляром пьесы в руках и помещается на бывшем троне, он царит над островом» [11, с. 198]. А затем, уже как проверяющий, меняет финал пьесы на более революционный. Актеры, играющие в спектакле сразу несколько ролей и меняющие маски прямо перед зрителями, участие в спектакле драматурга, режиссера и его помощника в качестве актеров разрушают границу между реальностью сцены и жизни, утверждая их взаимопроницаемость и взаимообратимость и, в конце концов, зависимость искусства от жизни.

В репетируемой пьесе Дымогацкого отражается двойственность «внешней» пьесы. Сложная система пародийных отсылок к современным пьесам, в том числе театра Мейерхольда, с одной стороны, и русской классике, Грибоедову и Гоголю – с другой, обнаруживает авторские представления о современном творчестве и о творчестве вообще. Пьеса несчастного псевдодраматурга Дымогацкого является не просто критикой отдельных негативных сторон современного общества и искусства (как в «Бане» Маяковского, например), а моделью управляемого государством искусства: идеологизированного, конъюнктурного, ориентированного на романтические штампы («жюльверовщину»), не уважающего автора и авторство, как, впрочем, и актера. Булгаковская концепция творчества, воплотившаяся в его главном романе, представлена здесь ее антиподом: искусством, управляемым Главреперткомом, вообще – управляемым творче-

² По мнению А. Нинова, «в пьесе дан острый пародийный срез современной сцены, в котором многие узнали себя. Вошли в сатиру и личные наблюдения Булгакова, почерпнутые при постановке собственных пьес» [9, с. 19–26].

ством. Отвергая зарождающийся соцреализм как тип творчества, автор отстаивает другой путь в искусстве – сохранение традиции. Оживление Жюль Верна – это не только пародия на неоромантическое пролетарское творчество, но и утверждение вечной идеальной роли искусства. Возрождение вечных героев Ж. Верна, как и реплик и сюжетных ситуаций известных классических произведений, помещает текст начинающего драматурга в поле культуры. Более того, принадлежность к творчеству поднимает Дымогацкого до права иметь свою драму: в момент запрещения пьесы он открыто бунтует против уничтожающих его, против власти, против судьбы. В монологе героя проявляется авторская рефлексия: переживание собственной участи драматурга и драм своих современников³.

Важен и творческий диалог Булгакова с Е. И. Замятиным, с его запрещенной сказкой 1920-го г. «Арапы»⁴, в которой воюющие племена краснокожих туземцев и арапов уравниваются бессмысленной жестокостью с обеих сторон. Есть отсылка и к «Блохе» Замятина, которая с успехом шла в 1925 г. во МХАТе-2, в 1926 – в БДТ и также имела метатекстовую структуру (как и прием смены масок). В первом акте капитан Гаттерас разговаривает со своими матросами то как балаганский актер («Трап спустить! Ротозей! Эй! Ты, в штанах клещ,

ползешь к трапу как вошь! А чтоб тебя лихорадка бросала с кровати на кровать, чтоб ты мог понимать...»), то, отвечая на замечания леди, вдруг исправляется и «входит в роль», пародируя переход на необходимый язык: «Спустите трап, ангела, спустите, купидончики, английским языком я вам говорю!» [11, с. 160–161]⁵. Откровенная «солидарность» с непопулярным в середине 1920-х годов писателем сначала в фельетоне «Багровый остров» (1924), а затем в созданной на его основе пьесе, несомненно, свидетельствовала о мировоззренческой и эстетической близости позиций Замятина и Булгакова⁶. Метатекстовая семантика «репетиции» позволяет автору совместить сатирическое изображение современного государственного искусства с рефлексией по поводу творчества, с осмыслением своей писательской судьбы в новом обществе.

Пьеса «Полоумный Журден» создана в 1932 г. для государственного театра Ю. А. Завадского как свободная адаптация «Мещанина во дворянстве», но ни поставлена, ни опубликована при жизни М. А. Булгакова не была. Написанная в более сложный для писателя период травли, она имеет подзаголовок «Мольериана в 3-х действиях», но существенно переосмысливает мольеровский текст: не только «осовременивает» его, а, как и «Блоха» Е. Замятина, «переписывает» классику

³ Ср.: «Основным средством пародии стал прием пространственной экзотики, «сокращенного пространства». Огромное событие в мировой истории, исследованное в своей трагической ипостаси в «Белой гвардии», «Турбиных», «Беге», подвергнуто литературной «травестии», перенесено на игрушечный остров. Все здесь узнаваемо. Свергают правителя, митингуют, отражают натиск английских матросов, даже погибают, но все это на игрушечном уровне. Почти все мотивы своих драм Булгаков в «Багровом острове» как бы выворачивает наизнанку» [12, с. 151]; «пародируемым планом памфлета стали многие знаменитые спектакли и пьесы той поры... Памфлет питался из личных источников. Возможный поворот судьбы – превращение в халтурщика, пишущего по заказу «революционные пьесы», был реальным для Булгакова, так же как и для многих его театральных современников» [13, с. 591].

⁴ На этот факт впервые обратил внимание И. Шайтанов [14, с. 32].

⁵ Также «путаются» в языках переодетые в англичан актеры «Блохи». Ср.:

Л е в ш а (громче). Чаю, говорю, ну? Немырь ты этакий! Чаю пить с дороги желаю – понял?

П о л о в о й. Дондандерстэнд.

Л е в ш а. Дон-дон-дон! Долдон, больше ничего. Нет чтоб по-нашему, это самое, по-русски: и просто и всякому вроде понятно <...>

П о л о в о й. Ес, ес.

Л е в ш а. Бес – истинно! Чистый бес. Сообразил вроде как, слава тебе, господи! Ну и чудак!

П о л о в о й. Сами вы чудачки. Раз мы англичане – так нам с вами по-русски никак нельзя. Неуж не понимаете?» [15, с. 748].

⁶ В истории русской литературы первой половины XX в. имена Е. И. Замятина и М. А. Булгакова стоят рядом как мировоззренчески и личностно близких писателей: дети священников, получили профессии один инженера, другой – врача, осознавали потерю веры как драму времени, а свободу личности – как его главное завоевание. Независимая по отношению к власти и официальной культуре позиция привела обоих в лагерь «внутренних эмигрантов», осознающих родственность судеб: символические проводы Булгаковым Замятина в эмиграцию и переписка, начавшаяся в России и продолжающаяся до смерти Замятина в Париже, были необходимыми для обоих, но небезопасными проявлениями дружбы. Писатели близки эстетически: являясь создателями метапрозы, крупнейших метароманов своего времени, они развивали линию неотрационализма, искусства, сохраняющего культуру в период ее тотального разрушения. Важно, однако, что очное общение писателей, начавшееся с середины 1920-х годов и продолжающееся до ноября 1931 г., совпадает не только с драматическим переломом в их судьбах, но и с временем драматургической деятельности. Обращение к театру было связано с внешними обстоятельствами: в надвигающейся литературной изоляции оба искали другие возможности профессиональной самореализации. Если для актера, режиссера и сценариста Булгакова театр стал не менее важным делом, чем проза, то Замятин всегда ощущал вторичность и вынужденность своей театральной деятельности (в автобиографии назвал ее «изменной литературой»). Несмотря на разную степень реализованности театральных замыслов, драматургические искания Булгакова и Замятина обнаруживают свою творческую близость. Оба автора привносят в драму принципы художественной саморефлексии, создавая пьесы о создании пьес.

в авторских целях. Подзаголовком пьеса включена в триптих о Художнике (вместе с запрещенным к публикации прозаическим повествованием «Мольер» («Жизнеописание господина де Мольера», 1933) и не вышедшей к зрителям пьесой «Кабала святош»). «Полоумный Журден» обнаруживает внутренний слом Булгакова в отношении к творчеству. В созданной двумя годами раньше пьесе «Кабала святош» Булгаков не выполнил наказа Станиславского изобразить гения, он видел свою задачу в другом: Мольер идет на компромисс с властью ради сохранения своих произведений. «Высшей целью оказывается уже не сам художник, а его произведения; художник же ощущает эти произведения (даже в виде замыслов) как нечто отдельное от себя, он чувствует себя перед ними в долгу, остро осознает свою обязанность дать последнему роману жизнь, обеспечить бессмертие. <...> Себя уже не сохранить, но нельзя не попытаться спасти роман» [16, с. 179].

Во второй пьесе, переосмысливающей творчество Мольера, художник переживает последнюю драму: теряется смысл творчества. Комедия превращается в драму. У Булгакова сняты все музыкальные и танцевальные вставки, выполняющие в пьесе Мольера эстетическую функцию противостояния вечного искусства невежеству и тупоумию мещан. Значимо отсутствие на сцене мастера (он болен). Однако его переживания – утрата последних иллюзий, связанных с творчеством, – воссоздаются опосредованно, они распределены между героями: постановщиком пьесы актером Бежаром и главным персонажем, которого он играет, – Журденом. Для проекции мольеровского (истинного, т. е. свободного, независимого от власти) творчества на собственную судьбу автор избирает форму репетиции комедии Мольера. «Внутренняя» пьеса принципиально не отграничена от «внешней»: репетиция продолжает основное действие, Бежар постоянно помнит, что он перед публикой («Ах, я забыл, что здесь публика», – произносит он во время переодевания театрального костюма (штанов) перед публикой). Зрителю периодически напоминают, что он на спектакле, в котором должны быть начало, конец, антракты между действиями, т. е. иллюзия достоверности театрального действия намеренно разрушается. Выстраивается тройная структура «театр в театре в театре»: в репетируемый спектакль «Мещанина во дворянстве» встраивается сцена из «Дон Жуана» Мольера, вводятся персонажи из других его пьес – философа Панкрасса из «Брака поневоле» и слуги Брэндавуана из «Скупого», «разыгрывается комедия» сватовства с переодеванием жениха дочери в турецкого султана. В фокусе оказывается Театр. Сатирическая составляющая образа Журдена существенно

смягчается: ограниченный самодур становится полоумным чудачком, искренне тянущимся к прекрасному, но окруженным циничными обманщиками от творчества. Если у Мольера учителя музыки и танцев тяготеют службой у невежественного богача, им совместно собственное лицемерие, то у Булгакова люди искусства продажны и обманывают наивного невежу. Учитель танцев говорит организатору брачного обмана, вовлекающему их в свою игру: «Не беспокойтесь, сударь. Мы, настоящие люди искусства, а потому и служим свои искусством тому, кто нам платит деньги, не вдаваясь в долгие разговоры» [17, с. 329]. Различен и финал двух пьес. Мольеровский Журден остается в неведении, пьеса завершается праздником воссоединившихся влюбленных (балетом). Булгаковский герой подведен к разочарованию, а «внутренняя» пьеса заканчивается срыванием масок, взаимоналожением «внутренней» и «внешней» пьес:

Господин Журден. Все на свете обман! (Госпоже Журден) Не верю, что ты моя жена! (Срывает женский наряд с госпожи Журден). Конечно, нет, это Юбер! Я действительно, кажется, схожу с ума! Держите меня! <...> Философа ко мне! Пусть он, единственный мой друг, утешит меня. (Панкрасс возникает возле Журдена). Господин Панкрасс, скажите мне что-нибудь приятное!

Панкрасс. С удовольствием. Спектакль окончен!

Бежар. (Срывая с себя наряд и надевая черный плащ, берет фонарь). Все свободны. (В оркестр). Мастер, выходной марш [16, с. 337].

Прием срывания масок указывает на тождественность переживаний героя и играющего его роль актера (Бежар и есть Журден) и распространяется на автора пьесы, в которой играет актер. Репетиция Бежара начинается и завершается одинаково: усталостью и равнодушием, ибо сыграна еще одна драма утраты иллюзий. Демон театра поглощает падающих после получения ролей в люки (проваливающихся под землю) актеров. Бежар признается перед репетицией: «О, темная пасть, проглатывающая меня ежевечернее в течение двадцати лет, и сегодня мне не избежать тебя <...> О, ты, источник и отчаяния и вдохновения...» [17, с. 291]. Разыгрывается вечная жизненная драма, герои и автор в очередной раз расстаются со своими иллюзиями.

Драматургические поиски М. А. Булгакова 1920–30-х гг. обращены к проблеме творчества и творца [18], к созданию адекватного для этой проблематики условного языка. Условными драматическими формами, обнажающими саморефлексию автора, являются структура «театр в театре» (в функции «театр о театре»), «репетиции спектакля», параллельные «литературные» сюжеты, культурные и литературные реминисценции.

Список литературы

1. Химич В. В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2003. 336 с.
2. Кораблев А. Время и вечность в пьесах М. Булгакова // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени: сб. ст. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 39–56.
3. Есипова О. «Дон Кихот» в кругу творческих идей М. Булгакова // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени: сб. ст. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 179–195.
4. Abe L. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang. N.Y., 1963.
5. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
6. Чупасов В. Б. Тексты в текстах и реальности в реальностях (к проблеме «сцены на сцене») // Драма и театр. Тверь: Изд-во Тверского ун-та, 2001. С. 24–37.
7. Ищук-Фадеева Н. И. «Текст в тексте и жанр в жанре («Лысая певичка Ионеско») // Драма и театр. Тверь: Изд-во Тверского ун-та, 2002. С. 28–35.
8. Киселев Н. Н. М. Булгаков и В. Маяковский («Багровый остров» и «Баня») // Творчество Михаила Булгакова: сб. ст. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1991. С. 139–156.
9. Нинов А. А. Примечания к пьесе М. А. Булгакова «Багровый остров» // Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. М.: Искусство, 1989. С. 296–348.
10. Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы конца XIX – начала XX века: учеб. пос. к спецкурсу. Вологда: Изд-во ВГПИ, 1982. 128 с.
11. Булгаков М. Булгаков М. Пьесы. М.: Советский писатель, 1991. 800 с.
12. Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986. 384 с.
13. Смелянский А. Драмы и театр М. Булгакова. Послесловие // Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 томах. Т. 3. М.: Художественная литература, 1990. С. 573–611.
14. Шайтанов И. Мастер // Вопросы литературы. 1988. № 12. С. 32–65.
15. Замятин Евг. Избранные произведения. М.: Сов. писатель, 1989. 768 с.
16. Золотоносов М. «Родись второрождением тайным...» (о Михаиле Булгакове: позиция писателя и движение времени) // Вопросы литературы. 1989. № 4. С. 149–182.
17. Булгаков М. А. Драмы и комедии. М.: Искусство, 1965. 628 с.
18. Головчинер В. Е. «В споре рождается...» (о взаимодействии драматургических принципов В. Маяковского и М. Булгакова) // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 1999. Вып. 6 (15). С. 41–48.

М. А. Хатымова, доктор филологических наук, профессор.
Томский государственный педагогический университет.
Ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061.
E-mail: Khatyamovama@mail.ru

Материал поступил в редакцию 01.08.2014.

М. А. Khatyamova

METATEXTUAL ORGANIZATION OF M.A. BULGAKOV'S PLAYS: TO THE PROBLEM OF CONVENTIONALITY IN DRAMA

The article considers forms of M. A. Bulgakov's dramatical conventionality on the material of his two plays: "The Purple Island" (1926) and "Crazy Jourdain" (1932). Firstly, the writer of a famous meta-novel uses metatext structures in his plays, combining parody on the modern art, social satire with the author's aesthetic self-determination, comprehension between real life and theatre. Metatextual semantics of the "reception" in "The Purple Island" combines satire of a modern state art with the reflection on creative work, and understanding his place as a writer in the new society.

Reviewing the Molière's creative works in his play "Crazy Jourdain" he employs the three-tier structure of "the theatre in the theatre in the theatre" and focuses on author's loss of meaning of the creative work. "The theatre in the theatre", "the theatre's rehearsal", the parallel "literary" plots, cultural and literary reminiscences become the conventional forms in the M.A. Bulgakov's dramas.

Key words: *M. A. Bulgakov's playwriting, meta-play, "theatre-in-theatre", metatextual structures, literary self-reflection.*

References

1. Himich V. *In the M. A. Bulgakov's World*. Ekaterinburg, Ural University Publ., 2003. 336 p. (in Russian).
2. Korablev A. Time and Eternity in M. Bulgakov's plays. *M. A. Bulgakov – playwright and art culture of his time*. Collection of articles. Moscow, Souz teatral'nykh deyatel'ey RSFSR Publ., 1988. Pp. 39–56 (in Russian).
3. Esipova O. "Don Quixote" in a circle of M. Bulgakov's artistic ideas. *M. A. Bulgakov – playwright and art culture of his time*. Collection of articles. Moscow, Souz teatral'nykh deyatel'ey RSFSR Publ., 1988. Pp. 179–195 (in Russian).
4. Abe L. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang. N.Y., 1963 (in English).
5. Pavi P. *Theatre's vocabulary*. Moscow, Progress Publ., 1991. 504 p. (in Russian).
6. Chupasov V. B. Texts in texts and realities in realities (to the problem of "scene on the stage"). *Drama and theatre*. Tver, Tver University Publ., 2001, pp. 24–37 (in Russian).
7. Ishchuk-Fadeeva N.I. Text in text and genre in genre ("The bold singer Ionesko"). *Drama and theatre*. Tver, Tver University Publ., 2002. Pp. 28–35 (in Russian).
8. Kiselev N. N. M. *Bulgakov and V. Mayakovsky ("The purple island" and "Banya")*. *M. Bulgakov's works*. Tomsk, Tomsk State University Publ., 1991. Pp. 139–156 (in Russian).
9. Ninov A. A. *Notes to M. A. Bulgakov play "Purple Island"*. *Bulgakov M. A. Plays of the 1920-th*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. Pp. 296–348 (in Russian).
10. Babicheva Yu. V. *The evolution of Russian dramas' genres of the end of the XIX – the beginning of the XXth centuries*. The tutorial to the special course. Vologda, VGPI Publ., 1982. 128 p. (in Russian).
11. Bulgakov M. *Plays*. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1991. 800 p. (in Russian).
12. Smelyansky A. *Mikhail Bulgakov in the Moscow Art Theatre*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 384 p. (in Russian).
13. Smelyansky A. M. *Bulgakov's dramas and theatre. Bulgakov M. A. Collected works in 5 volumes*. Vol. 3. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1990. Pp. 573–611 (in Russian).
14. Shaitanov I. The Master. *Issues of Literature*, 1988, no. 12, pp. 32–65 (in Russian).
15. *Zamyatin Evg. Selected works*. Moscow, Sov. Pisatel' Publ., 1989. 768 p. (in Russian).
16. Zolotonosov M. "Bear as the second secret born..." (M. Bulgakov: the position of the writer and the time movement). *Issues of Literature*, 1989, № 4. Pp. 149–182 (in Russian).
17. Bulgakov M. A. *Dramas and comedies*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 628 p. (in Russian).
18. Golovchiner V. E. "Sprout in discussion..." (about the V. Mayakovsky and M. Bulgakov' dramatic approaches). *TSPU Bulletin*, 1999, no. 6 (15), pp. 41–48 (in Russian).

Tomsk State Pedagogical University.

Ul. Kievskaya, 60, Tomsk, Russia, 634061.

E-mail: Khatyamovama@mail.ru