

М. ФИГЕДЬОВА

*(Университет свв. Кирилла и Мефодия в Трнаве  
Трнава, Словакия)*

УДК 821.161.1-31(Булгаков М.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,444

## **ТЕАТРАЛЬНАЯ ВЕРСИЯ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА "МАСТЕР И МАРГАРИТА" (ТЕАТРО ТАТРО, СЛОВАКИЯ)<sup>1</sup>**

**Аннотация.** Театральный коллектив "Teatro Tatro", известный высоким художественным уровнем и смелым экспериментаторством спектаклей, выбрал для постановки роман Булгакова "Мастер и Маргарита". В настоящей статье мы исследуем трансформацию исходного литературного произведения, обусловленную изменением жанра и временной дистанцией. Мы рассматриваем культурно-исторические параллели между инсценировкой и романом, обеспечивающие актуальность булгаковского текста. Мы выявили полиморфность сценического пространства, полифонию голосов нарраторов. На первый план в спектакле вышли «московские» главы романа Булгакова.

**Ключевые слова:** Булгаков, Мастер и Маргарита, Teatro Tatro, Сталин, сценическая адаптация (инсценировка)

Театральная обработка выдающегося произведения мастера прозы дает много пищи для размышлений. Редкая инсценировка "дьявольского романа" М.М. Булгакова покажется зрителям адекватной или вызовет идеальный катарсис. Но инсценировки имеют право на существование уже в силу художественных особенностей самого романа. По гипотезе Н.Л. Лейдермана, роман Булгакова реализует принципы постреализма, суть художественной стратегии которого состоит в стремлении связать самые отдаленные культурные модели [Лейдерман 2010: 787-788]. Такие особенности делают новые театральные и киноинтерпретации романа оправданными, современность добавляет новые смыслы в классический текст, высвечивает новые его грани.

---

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках гранта KEGA 025 UCM – 4/2014 Zvyšovanie efektívnosti edukačného procesu v rusko-slovenskej komparácii (Slovenská republika).

"Тексты Булгакова, особенно притча *Собачье сердце*, где человек вознамерился стать демиургом <...> и вымышленные параболы *Мастера и Маргариты*, отличаются фабульным мастерством, аутентичностью наррации, свободой воображения и изобретательностью жанра, актуальностью тематики, в том числе политической. Они стали культовыми текстами европейских интеллектуалов второй половины 20-го века" [Kusá, 2007: 109].

TEATRO TATRO представляет собой свободную, подвижную группу актеров из нескольких известных европейских театров, он предполагает столь же эстетически свободную аудиторию и малобюджетные спектакли. По собственной характеристике, Teatro Tatro является свободной ассоциацией театральных деятелей, членов их семей и любителей театра. Театр основан в 1989 году. В 2014 году этот коллектив впервые представил зрителям нового *Мастера и Маргариту*. Авторы спектакля использовали стратегию адаптивного усиления. Как пишет исследователь данной стратегии, "... адаптация есть создание творческой стенограммы или современная переработка драматического, прозаического, реже – поэтического произведения для кино, телевидения, радио, школьных образовательных программ и тому подобного. Адаптация приводит к возникновению эстетически и художественно ценных текстов, которые сохраняют художественные, публицистические и научные ценности оригинальных текстов ... с адаптивным усилением, расширением некоторых частей произведения" [Штраус, 2005: 10].

Театральный режиссер, поставивший спектакль по роману Булгакова – Ондрей Спишак. В актерский коллектив входят: Агата Спишакова, Лукас Коса, Мариан Миезга, Лукаш Латинак, Роберт Якаб, Юрай Кемка, Зузана Конечна и др. Для трнавской аудитории возможность увидеть историю Мастера и Маргариты представилась в прекрасный летний вечер 19 июня 2015 года на главной Троицкой площади Трnavы, первого города, получившего в Австро-Венгрии статус свободного королевского города.

Роман Булгакова является признанием в любви к искусству и жизни. Наталья Муранска пишет о романе: "... Полемика с современной эстетикой так называемого социалистического реализма, ожидание искусства, способного адекватно выразить новое состояние человека эпохи релятивизма <...>. Это помогло создать роман, который ученые охарактеризовали как роман романтический, фантастической, исполненный магического реализма. Жанр его, с

одной стороны, – пародия, буффонада, сатира, а с другой – утопия, карнавал, тайна, миф... » [Муранска 2006: 75].

Работа над инсценировкой давала много возможностей для истолкования отдельных мотивов романа. В книге даны лишь буквы на бумаге, а читатель в своем воображении вычерчивает траекторию историй, с одной стороны, Иешуа, Пилата, Матвея-евангелиста, а с другой – Ивана Бездомного, Сталина, Мастера и, в какой-то степени, автора романа. Режиссер в своей постановке предложил зрителю возможность наложения отдельных интерпретаций, и не в линейном порядке, но в пространстве сценического агломерата. Индивидуальные сюжеты героев наслаиваются друг на друга, смешиваются, чтобы обеспечить более совершенную, кристаллическую форму, которую непосвященный зритель не всегда полностью понимает, но которая неизменно нравится всем.

Teatro Tatro переложил роман Булгакова в несколько эпизодов, сохранив широту интерпретации. Наш анализ мы сосредоточим на следующих аспектах спектакля.

1. *Обрамление спектакля* (сценическая «рамка»). Известно, что роман *Мастер и Маргарита* Булгакова писался в 1929 – 1940 гг. События жизни автора, его страдания отразились (в несколько саркастической форме) в сюжетной линии вымышленного героя. "Основным творческим материалом для Булгакова всегда служила реальность, его окружавшая. Мир был полон конфликтов и противоречий, вызванных ускорением социальных процессов в революционный период и особенно после него, когда начали действовать самые широкие народные слои, подорвавшие традиционные нормы и законы политической, экономической, моральной и художественной жизни, когда все старое было безжалостно уничтожено " [Грала 2006: 75].

Как трудно определить начало и конец творческого процесса автора произведения, так трудно определить временные рамки, продолжительность необычного театрального спектакля. Фактически игра актеров уже началась в реальном возведении большого манежашапито на площади, предназначенного для предстоящего спектакля, – как бы в противовес старинному каменному театру, расположенному на той же площади. Во время возведения шатра с изображением черных на белом фоне «дьявольских» сцен, актеры в костюмах помогали строителям, демонстрируя трюки и разыгрывая сцены перед случайными прохожими. Размещение на главной площади города Teatro Tatro создало своеобразное напряжение: палатка театра-шапито

разместилась прямо напротив здания драматического театра, возле которого в ожидании начала спектакля собралась официально одетая публика, тогда как к шатру на площади подтягивались люди внешне более раскрепощенные.

И у самого шатра складывалась достаточно неординарная ситуация. В очереди за билетами появился молодой человек в черном фраке и тоном знатока стал рассказывать о предстоящем шоу, об авторе, его эпохе, об успехах театра и т.д. Зрителям трудно было определить, кто перед ними: безобидный дурак, менеджер/владелец театра или актер, специально „внедренный“ в очередь для оживления обстановки.

В целом стратегия поведения актеров Teatro Tatro может быть охарактеризована как попытка сместить, затемнить границу между реальностью и представлением. Так, в перерыве зрители наливали минеральную воду, уверяя, что это водка; в какой-то момент на Главной площади, недалеко от шатра раздались лай и крик: это актер, исполняющий роль кота Бегемота, пытался убежать от настоящей собаки и т.д.

2. Особенно интересно театральное решение *художественного пространства и времени* романа. Интерактивность работы со зрителями обеспечивали «вставки», касающиеся нынешней геополитической ситуации. Драматизм ситуации в России послереволюционного периода соотносился с нынешними проблемами Словакии и России. Например, после того, как толпа немного успокоилась, конференсье начал бегать, взволнованно объясняя, что до сих пор спектакль не может начаться, потому что ждут президента – то ли российского, то ли словацкого. Зрители, возможно, заметили, что несколько скамеек покрыты листами бронирования для «высших государственных чиновников», а также для литературоведов, которые демонстрировали политическую ангажированность в эти дни. Так сюжетное время романа Булгакова переплеталось с жизненным временем зрителей.

Не менее значимо отсутствие разделения пространства шатра на зрительское и актерское. Актеры казались неограниченными хозяевами положения, располагаясь везде и вовлекая зрителей в действие. «Сцены» в классическом смысле не было. Центральная передняя часть была отведена для показа основных «адских картин», разворачивающихся в «московских» главах. Справа был расположен оркестр, который усиливал карнавализацию и создавал эмоциональную атмосферу. В левой части происходило актерское

чтение булгаковского текста; там же находился шкаф, через который совершалась трансформация пространства во время перемещений героев (из него появлялись, например, дядя погибшего Берлиоза, Степа Лиходеев), из этого же шкафа «выходил» Сталин. Отсутствие однозначно выделенных центра и периферии театрального пространства усиливало драматизацию. Нижние части пространства использовались для изображения ада, представляли встречи дьявола с Марго в Москве, верхнее пространство было отведено для «ершалаимских» глав. Актер, изображавший Кота Бегемота, выпрыгивал непосредственно перед зрителями из шкафа, а то и пикировал с самого верха шатра. В конце представления актеры в обнаженном виде «летали» по площади, что подчеркивало напряженный драматизм событий, вовсе не внося элемент непристойности. Нагота подчеркивала «голое» состояние души, погруженной в абсолютное бессилие перед проявлениями власти. Впрочем, наступившие вечерние сумерки помогли избежать вульгарного внимания зрителей к наготы актеров.

3. В театральной обработке романа головокружительные трюки, происходящие в реальном зрительском времени, воспроизводили также некоторые устойчивые для словаков *стереотипы русской культуры*. Так, например, исполнение русского танца вприсядку сопровождалось бурными аплодисментами зрителей. Большую роль играло *музыкальное сопровождение*. Музыканты, образуя правую сторону сцены, играли в оркестре, но в определенные моменты спектакля могли исполнять функции статистов или выступать прямо на центральной площадке, меняя свои амплуа. Музыкальное сопровождение спектакля – французский шансон и русские песни, в частности, романс «*Очи черные*».

4. Важную роль в передаче концепции романа в театральном представлении сыграло наличие *нескольких рассказчиков*, разделяющих сюжетные миры, описанные в романе, а также сферы за его пределами. Отдельные актеры-рассказчики сменяли и дополняли друг друга. Значительна роль (внешне комическая) Театрального Критика – Всезнайки (Vsevedko). Это был тот же актер, который раззадоривал публику перед началом спектакля. Он комментировал не только игру актеров, но и саму попытку сценического переложения романа Булгакова. Его функция состояла в том, чтобы изобразить зрителя-придиру, копающегося в мелочах. Однако этот Театральный Критик робко смолкал перед Сталиным, что было отмечено публикой.

В спектакле повторялись выходы некоторых рассказчиков. Так, были выходы Иосифа Виссарионовича, окутанного табачным дымом, либо молчащего, либо коротко комментирующего события. В самом романе образа Сталина нет, но его фигура популярна в нынешнем искусстве стран бывшего социалистического лагеря (этот прием напомнил о спектакле «Молодой Сталин», представленном братиславской публике летом 2015 года). Среди других рассказчиков были писатели, посетители дома Грибоедова. Важную роль играет уже упомянутое чтение Мастера, охватывающее библейский сюжет. Особое внимание уделяется двойному рассказыванию истории любви, надежды и встреч – от лица Мастера и от лица Маргариты.

Разные рассказчики создают атмосферу смеси литературных жанров и стилей. На сцене эпизоды экзистенциальной драмы чередуется с фарсом и эстрадой. Элементы комического не могут скрыть жестокость реальности. Смена рассказчиков и стилей рассчитана на тесную связь между актерами и аудиторией, на достаточный уровень знаний зрителя и способность адекватно реагировать на смену регистров.

Основным инструментом театральной обработки романа стал новый язык. Создатели спектакля не оставляют никаких сомнений в том, что язык современников, их речь значительно изменились (не в лучшую сторону). Использовано смешение латиницы и кириллицы в надписях на шапите и внутри него, смешение языков в отдельных диалогах. Актеры играют с русским акцентом. Сближены речевые характеристики Сталина и дьявола с его свитой. В целом, смысл спектакля и манера игры создавали ощущение международного, наднационального характера происходящего. Вместе с тем, роман *Мастер и Маргарита* является одним из шедевров русской литературы. Teatro Tatro стремился сохранить эту репутацию в своей сценической версии романа.

Ключевой монолог Воланда, держащего бокал крови в руках, сопровождал вечерний звон колоколов в Трнаве, что можно считать удачным эффектом. В самом же спектакле реквизит сведен до минимума: шкаф – трансформатор пространства и времени, ведра – одновременно и мусорный ящик, и телефон (актеры засовывали головы в ведра, изображая телефонные разговоры). Один и тот же актер играл несколько ролей, например, одна актриса исполняла все женские роли (кроме Маргариты), дополняя «базовый» костюм (черные водолазки, дыры на которых грубо заклеены скотчем, что

символизировало и нищету, и душевные страдания) каким-либо небольшим атрибутом, указывающим на смену амплуа.

Глубоко был воспринят зрителями образ психиатрической больницы. В отличие от роскошного санатория в романе Булгакова (сатирического намека на реальное положение дел), в спектакле был представлен гротескный, страшный, отталкивающий образ «сумасшедших» – людей, насильно вытолкнутых из человеческой жизни.

Ершалаимские сцены трагичны, однако лишены подчеркнутого безобразия, актеры облачены в белые одежды, сценический ритм более ровный, медленный, чем в «московских» главах, что выражает мысль о деградации человеческой истории на протяжении прошедших веков.

Театральная версия романа имела свое шокирующее заключение. Не только люди, собравшиеся смотреть спектакль, но и случайные прохожие были на площади. Свита Воланда поливала всех якобы бензином из канистр (это была вода). В это время принесли небольшой старомодный телевизор, по которому шли последние новости из 2016 года. Диктор сообщил, что ровно год назад неизвестные сожгли на площади зрителей, актеров и сам город Трнава; причины пожара остались неизвестными.

Театральная версия романа усиливает тему падения общественных нравов в периоды насильственной ломки социальной системы. Зритель сталкивается с князем ада, действия которого невероятно артистичны и остроумны. Театральный спектакль делает наглядной мысль о политическом и культурном «аде» XX века.

Важно, что обращение к театральной версии *Мастера и Маргариты* активизирует все органы чувств зрителя. Визуально воспринимаются костюмы, скрининг проекта, роль икон во времена жестоких религиозных репрессий. Слуховой образ дают русские романсы. Ольфакторные ощущения порождает адский пламень и серный дым, иногда наполняющий шатер. Тактильные ощущения зрителей задействованы, например, в сцене с подделкой денег (фальшивый рубль); на вкус зрители отличают воду от водки. Но это не реальный образ России, а смоделированный из словацких стереотипов, которые хотел сломать режиссер, подобно тому, как он ломал эстетические клише.

## ЛИТЕРАТУРА

*Bulgakov, M.* Majster a Margaréta. Bratislava, Slovart, 2002. ISBN 978-80-556-0215-8.

*Bulgakov, M.* Mistr a Markétka, Odeon, Praha, 1990, s. 313, ISBN 80-207-0127-3.

*Hrala, M.* Svědectví zápasu o lidské hodnoty in. Michail Bulgakov – Mistr a Markétka, Odeon, Praha, 1990, s. 313, ISBN 80-207-0127-3.

*Kusá, M.* Bulgakov Michail. Slovník ruskej literatúry. Bratislava, Veda, 2007, s. 109. ISBN 978-80-224-0967-4.

*Лейдерман, Н.Л.* Теория жанра. Екатеринбург, 2010, с. 787–788. ISBN 978-5-904205-04-1.

*Muránska, N.* Bulgakov a dnešok. Nitra, 2006, s. 75. ISBN 80-8050-977-8.

*Štraus, F.* Průručný slovník literárnovedných termínov. Bratislava, Vydavateľstvo spolku slovenských spisovateľov, 2005, s. 10. ISBN 80-8061-208-0.