

**Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Кафедра теорії та історії світової літератури**

**Серія «Бібліотека кафедри теорії та історії світової
літератури НН ІФЖ ЖДУ ім. І. Франка»**

**ЖИТОМИР
«ПОЛІССЯ»
2014**

*Моим родителям –
Антонине Георгиевне и
Федору Борисовичу
Бондаренко*



Галина Бондаренко

***ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРОСПЕКЦІЇ:
КОМПАРАТИВІСТСЬКА ГЕНОЛОГІЯ***



ЖИТОМИР
«ПОЛІССЯ»
2014

УДК 82.09 – 1/-9
ББК 83:83.3
Б 81

*Надруковано за ухвалою Вченої ради
Житомирського державного університету ім. І. Франка
(протокол № 10 від 27 травня 2011 року)*

Рецензенти:

Петро Васильович Білоус,
доктор філологічних наук, професор.

Володимир Олегович Єршов,
доктор філологічних наук, професор.

Луїза Костянтинівна Оляндер,
доктор філологічних наук, професор.

Г. Ф. Бондаренко. Літературознавчі перспекції: компаративістська генологія. – Житомир : Вид-во «Полісся», 2014. – 240 с. Серія «Бібліотека кафедри теорії та історії світової літератури НН ІФЖ ЖДУ ім. І. Франка».

ISBN 978-966-655-726-4

Автор збірки досліджує основні тенденції та закономірності розвитку світової літератури в їх історичному русі від XVIII ст. до сучасності. Це завдання реалізується через висвітлення проблематики художніх творів, спостереження над виникненням, розвитком та взаємодією провідних жанрів, пануючих літературних стилів, системи художніх принципів та засобів організації та функціонування тексту в синхронії та діахронії. Дослідник аналізує твори Вольтера, А. Адамовича, Л. Андрєєва, В. Астаф'єва, М. Булгакова, Г. Веллса, В. Катаєва, Т. Манна, Дж. Д. Селінджера, С. Смірнова, Г. Філдінга, К. Чапека з позицій компаративістської генології, перспективних шляхів поступу методології сучасного літературознавства.

Книга призначена спеціалістам-літературознавцям, вчителям-словесникам, аспірантам, студентам-філологам, всім, хто цікавиться проблемами сучасного літературознавства.

ISBN 978-966-655-726-4

© Г. Бондаренко

З М І С Т

Інтелектуалізм у літературі

Притча як видова категорія	9
Філософська повість-притча: досвід Вольтера	14
Своєрідність жанрової природи повісті Вольтера «Кандід, або Оптимізм»	20
Притчева матриця в оповіданнях Леоніда Андрєєва про революцію	29
Структура художнього світу в новелі Томаса Манна «Смерть у Венеції»	35
Слов'янські типи в новелістиці Томаса Манна	44
Особенности жанровой природы повести Виктора Астафьева «Печальный детектив»	50

Надбання романного жанру

Прояви авторської свідомості у вступних есе роману Генрі Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди»	65
«Великий сміливець сучасності». «Війна світів» Герберта Джорджа Веллса як роман-пересторога	76
«Вболіваючи за людину і людство». Жанрова природа роману Карела Чапека «Війна з саламандрами»	85
«Над прірвою у житті» Дж. Д. Селінджера як лірико-психологічна повість	90
«Брестская крепость» С. С. Смирнова: к проблеме документализма	99
Про деякі особливості поетики «мовістських» творів Валентина Катаєва	108
Реінтерпретація документу: «Книги народної пам'яті» Алєся Адамовича	115

Нова драма: «друга хвиля»

Драматургічні експерименти Леоніда Андрєєва	127
Між епікою та драмою: досвід М. О. Булгакова (на матеріалі роману «Життя пана де Мольєра» та п'єси «Кабала святош»)	136
Ремарка у художньому світі Михайла Булгакова	144
Концептуальність хронотопа в романі Михайла Булгакова «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных»	154

Поетичні перспективи

Анна Ахматова – російська Сапфо	173
Людина і світ в поезіях К. І. Галчинського	187
Концептуальна поезія: витоки і розвиток	196

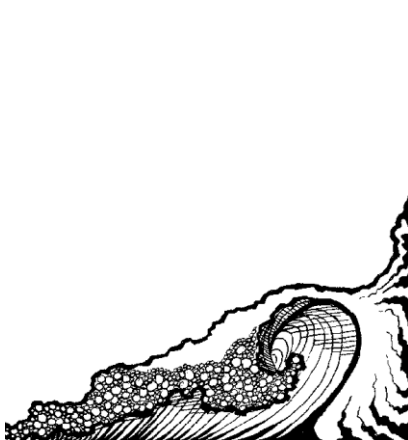
Есеїстика

«Друг вечный...» (Ф. М. Достоевский)	207
Сестра моя – жизнь (Б. Л. Пастернак)	210
«Рукописи не горят...» (М. А. Булгаков)	218
Новый Аввакум (А. И. Солженицын)	226
«Мне повезло во всех отношениях...» (И. А. Бродский)	233



Нова драма : «Друга хвиля»

Частина третя



Пут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет, и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе.

Михаил Булгаков

РЕМАРКА У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ МИХАЙЛА БУЛГАКОВА

У сучасній науковій літературі спадщина видатного російського письменника М. О. Булгакова (1891 – 1940) цілком справедливо вважається новаторською. У той же час письменник завжди наполягав на своїй відданості традиціям. Особливо це стосується драматургічних жанрів. Адже з часів античності драма означає дію як проблему, що охоплює проміжок часу, коли людина зважується на дію, обирає лінію поведінки і бере на себе відповідальність за свій вибір, тобто канон достатньо сталий. Про ставлення М. О. Булгакова до незаперечних законів драми свідчить дискусія між ним та В. В. Вересаєвим: пошуки нових форм в галузі драматургії можливі лише на фундаменті художньої традиції [19]. Те, що сприймалося в добу «неистовых ревнителів» (С. І. Шешуков) ледве не як контрреволюційні та анахронічні погляди, у часи пострадянського «ренесансу» стало предметом пильної уваги. Але переважна більшість наукової літератури присвячена романам письменника, особливо сенсаційному «Майстру і Маргариті». Драматургія ж М. О. Булгакова досліджена явно недостатньо, і зовсім рідко звертається увага на функцію ремарки у його п'єсах [4].

Дефініція ремарка визначається як «примітка автора, що деталізує або доповнює текст» [2, с. 512]. Види ремарки майже в усій довідковій літературі подаються досить розпливчато, неповно, але, якщо систематизувати всі відомі довідкові джерела, то можна вичленувати ремарку: мізансценічну; експозиційну; інтонаційну; ремарку, що вказує на адресата репліки; ремарку, що характеризує психічний стан персонажа; ремарку-жест; ремарку-портрет тощо.

Драматургічну ремарку тривалий час вважали чимось другорядним, факультативним, таким, що має відношення швидше до театральної техніки, до сценічної інтерпретації п'єси, ніж до її художньої функції. Виняток робився лише для п'єс Г. Ібсена, Б. Шоу, А. П. Чехова, хоча, наприклад, вже у П. Кальдерона зустрічаємо ремарку і метафоричну, і символіко-філософську, і концептуальну («Життя є сон»). Інша річ, що змістовне наповнення ремарки в різні історичні епохи суттєво змінюється. Інтерпретація ускладнюється.

У наших міркуваннях про функцію ремарки в п'єсах М. О. Булгакова ми спираємося на тезу С. В. Владимірова про те, що «ремарка і репліка нерозривні. Тільки разом вони набувають драматичної сили. Навіть лаконічна ремарка в єдиному розвитку дії може створювати вельми складну систему відносин і нічим не поступаються діалогам» [9, с. 140]. Цього питання ми вже торкалися в статті «Між епікою та драмою: досвід М. О. Булгакова» (на матеріалі роману «Життя пана де Мольєра» та п'єси «Кабала святош») [6]. Але матеріал був настільки цікавим, що, звернувшись до таких різних у жанровому відношенні п'єс, як «Дні Турбіних» та «Біг», спробуємо виявити певну систему у функціонуванні ремарки в художньому світі М. О. Булгакова.

Драматург цікавий у першу чергу тим, що привніс до театру новий лад художнього мислення, а саме, прагнення поєднати побутовий та понадпобутовий спосіб художнього узагальнення. Це у свою чергу активно впливало на нову техніку драми, зокрема на функцію ремарки. М. О. Булгаков розвиває у своїх п'єсах думки Б. Шоу щодо нового розуміння та розширення видів ремарки. Поряд з критикованими Б. Шоу мізансценічними ремарками М. О. Булгаков активно використовує епічні вставки в п'єсу, ремарки-оповідання. Вони таким чином «об'єктивують драматичний твір настільки, що в п'єсу вривається сам автор» [18, с. 56], а це в свою чергу дає змогу повністю реалізувати природу булгаковського таланту – епічного та драматичного водночас. Ремарки дозволяють не лише залучити глядача до дії, але привідкрити завісу над потаємними і дуже важливими міркуваннями та спостереженнями автора. Дослідники творчості М. О. Булгакова давно помітили, що романи і п'єси його дуже часто складаються в єдиний текст [4].

Погоджуючись із думкою І. П. Золотуського, що роман «Біла гвардія» є найбільш досконалим у романній спадщині М. О. Булгакова [10], з'ясуємо, як у драматичному жанрі автор досягає епічної повноти спільних для роману і п'єси «Дні Турбіних» фундаментальних опозицій, а саме: Вічне – Історичне, Свобода – Несвобода, Провина – Покута, Дім – Революція, адже саме «театральна вистава переводить в іншу якість буття драматичного твору як твору літературного» [1, с. 139]. Вже частота використання М. О. Булгаковим ремарок має певне пояснення. Їх кількісна частота – не випадкове явище. Опосередковано це свідчить про новий підхід до драматичного тексту як до своєрідної інтерпретаційної моделі. І тут важливим стає кожне зауваження драматурга. Тим паче, що М. О.

Булгаков виступав у багатьох іпостасях: автора прозових творів, драматурга, а також режисера і актора. Невипадково вимогливий режисер і видатний теоретик мистецтва К. С. Станіславський під час роботи над «Днями Турбіних» так відгукувався про постать М. О. Булгакова: «Ось з нього може вийти режисер. Він не лише літератор, він ще й актор. Суджу по тому, як він показував акторам на репетиціях „Турбіних”. Власне, він поставив їх, принаймні, дав ті блискітки, що сяяли і створили успіх спектаклю» [15, с. 269–270].

Свідомо або підсвідомо улюбленим героям М. О. Булгаков приділяє багато уваги (докладно ремаркує кожную їх дію, кожную репліку, психічний стан), а ось негативним – мінімум. Так у першій дії ремарок на адресу Миколки – 21, на адресу Єлени – 18, Ларіосіка – 13, а ось Тальберг практично – «неремаркований». Перша його поява: «Тальберг (входя)»; на прикінці епізода – «протягивает руку». Наступна ремарка: «Алексей прячет руку за спину. Тальберг (стремительно идет в переднюю. Уходит). Елена идет за ним. Алексей (неприятным голосом): „Елена, ты простудишься!” Пауза» [7, с. 57–61].

Взагалі булгаковські ремарки настільки багатофункціональні, що виділення їх в певну категорію є лише дослідницьким прийомом. Разом із репліками героїв вони створюють складний художній світ твору і в той же час висвітлюють авторську позицію, адже за законами драматичного роду у п'єсі відсутнє авторське оповідання. М. О. Булгаков відмовляється від зближення своєї позиції з позицією будь-якого персонажа, тобто від явища резонерства, і часто-густо саме ремарка проявляє авторське ставлення до подій та явищ. Загальновідомо, що при створенні п'єси М. О. Булгакову доводилося балансувати між Сциллою влади та Харибдою цькування його «пролетарськими письменниками». В даному епізоді «жестова» ремарка – неподана рука – відображає внутрішній смисл конфлікту значно виразніше, ніж репліка.

На перший погляд, дивна ремарка: «Алексей (неприятным голосом) „Елена, ты простудишься!”» – це реакція порядної людини на непорядний вчинок: як людині честі Олексію соромно за іншу людину, здається, що в сутичці з Тальбергом він сам був недостатньо рішучим, а «нестиковка» емоційного забарвлення ремарки і наступної репліки, це, на наш погляд, суто чеховська традиція непрямой психологічної характеристики героя [11, с. 17].

Дуже часто ремарка інтонаційна, жестова або мізансценічна призначена створювати в п'єсах М. О. Булгакова другий план поведінки персонажа, підтекст. Певна самостійність ремарки підкреслює, підсилює авторську позицію при осмисленні причин історичної трагедії російської інтелігенції: благородство призводить до поразки при зіткненні з нахабою і хамом. Наша інтерпретація функції ремарки та її взаємодії з репліками, звичайно, не охоплює всіх можливих нюансів. Так, наприклад, заслуговує на увагу думка про спільність головної авторської концепції в усіх п'єсах 20 – 30-х років: «здрібнення того людського типу, що йшов на зміну Турбіним, Малишеву, Серафімі, Голубкову, Хлудову, Чарноті і навіть Зої Пельці» [4, с. 56]. З огляду на це можна, вважаємо, спробувати пояснити певну примарність Тальберга, і, отже, відсутність ремарок в художній тканині п'єси: він справжня «підпільна людина», і другий епізод з участю Тальберга невинно майже завершує п'єсу. Полковник генштабу, який фактично зрадив свою дружину, з'являється в 4-й дії відразу після заручин Шервінського і Елени. Ремарка: «в гражданском платье, с чемоданом» [7, с. 118]. «На театрі» подібний прийом називають «чорт з табакерки». Але ця раптовість подається драматургом у ремарці стилістично нейтрально. Подібний контраст підсилює емоційний ефект, а подальші ремарки «Мертвая пауза», «Пауза», «Пауза», «Пауза», «После долгой паузы» [7, с. 119] характеризують психологічне напруження цього епізоду. Закінчується сцена ремаркою, яка перегукується з ремаркою першої дії: Олексій Турбін відмовився подати руку Тальбергу. Мишляєвський «Подходит к Тальбергу. Ударяет его» [7, с. 120], що підтверджує нашу тезу про те, що ремарка здатна організовувати драматичний твір на багатьох рівнях, композиційно, сюжетно та концептуально. Те, на що не наважився Олексій, зробив Мишляєвський.

І хоча, впевнена, що М. О. Булгаков не поділяв радянського постулату про «добро з кулаками», але пошуки шляхів супротиву злу були для письменника завжди дуже актуальними. Можна згадати протистояння двох життєвих позицій: професора Преображенського і доктора Борменталю в «Собачому серці»; нарешті, пряме оприлюднення своєї позиції у фейлетоні «Столиця в блокноті»: «Вот писали все: гнилая интеллигенция, гнилая <...>. Ведь, пожалуй, она уже умерла. После революции народилась новая, железная интеллигенция. Она и мебель может грузить, и дрова колоть, и ремонтом заниматься. Я верю, продолжал я, впадая в лирический тон

– она не пропадет и выживет» [14, с. 168]. Таким чином, ремарка в п'єсі «Дні Турбіних» у контексті всієї творчості М. О. Булгакова починає сприйматися не вузько функціонально, а набуває додаткових змістовних значень.

Розглянемо у цьому ж останньому епізоді темпоритм, що досягається таким різновидом ремарки, як пауза. Пауза завжди є виразним стилістичним засобом, це важливий компонент драматичного твору. У наведеному епізоді п'єси «Дні Турбіних» дія чотири рази розривається паузами. Перша – белетризована – «мертва пауза» – психологічно проявляє емоцію присутніх, друга пауза розриває репліку Тальберга, ніби компенсує первинну розгубленість його і перехід до тактики агресивної поведінки. Пауза фіксує як миттєву психологічну реакцію персонажа, так і сутність цього людського типу. Третя і четверта паузи окільцюють розмову про трагічні події, що відбулися за цей час: смерть Олексія, каліцтво Миколки. Вони виявляють повну байдужість Тальберга до життя родини. Після з'ясування стосунків із Мишляєвським Тальберг зникає так же раптово, як і заявився. Підтекст фіналу цілком зрозумілий: на фоні страждань живих людей він своєрідна маріонетка, не просто щось чуже в родині Турбіних, а «мертва душа», фантом, примара.

Виключно виразна у М. О. Булгакова і портретна ремарка. Притаманна йому цікавість до матеріального, речового світу віртуозно проявляє себе в белетризованій ремарці з першої картини одинадцятої дії: «Входит гетман. Он в богатейшей черкеске, малиновых шароварах и сапогах без каблуков кавказского типа и без шпор. Блестящие генеральские погоны. Коротко подстриженные сидящие усы, гладко обритая голова, лет сорока пяти» [7, с. 76]. По-перше, не випадково одяг передуює портрету. По-друге, еkleктика одягу характеризує його самозакоханість та відсутність смаку. Сиві вуса та точне вказання віку – сорок п'ять років – явно контрастують з неприродною юнацькою чепуристістю. Перед глядачем з'являється не людина, а функція. Сатиричний хист письменника часто проявляє себе в іронічній ремарці. Ремарки, що передують появі гетьмана – «Смирно!» і «многоголосый крик караула: „Здравия желаем, Ваша светлость!“ Лакей (открывает обе половинки двери) „Его светлость“» [7, с. 78]. Весь комплекс обстановки, фонових портретних та костюмних ремарок не лише створює іронічний підтекст усього епізоду, але й свідчить про авторське ставлення до цієї «глухой

пошлой оперетке» [7, с. 120]. Саме ремарки 2-ої дії ніби готують фінальну метафору авторської оцінки подій, створюють інший пласт драматургічної дії – епічний.

Дуже важливою для М. О. Булгакова є також музична ремарка. Вона стає ніби «скріпою» драматургічної дії, прояснює авторський задум. І це не лише прозоре символічне протиставлення годинника, що мінуєтом Л. Боккеріні відраховує час приватного існування улюблених героїв М. О. Булгакова, і фінальної ремарки про оркестр, що грає «Інтернаціонал» – реквієм по їх життю. М. О. Булгаков часто будує свої драматичні твори за музичним принципом. Контрапункт як тип багатоголосся відіграє в п'єсі структуроутворюючу функцію. На відміну від О. О. Блока, для якого весь світ поділявся на музичний та немусичний, у М. О. Булгакова історичні потрясіння Дома і Держави, Сім'ї і Суспільства сприймаються як грандіозна світова симфонія. Всі позитивні герої у М. О. Булгакова музицирують: Миколка грає на гітарі, Елена і Шервінський – на фортеп'яно, а стихія вулиці – це гармоніка з гімном анархічної вольниці «Яблучком», що котить хвилю народу, і гомовище оркестру, символу державності, влади.

Те, що в романі «Біла гвардія» було втілено в експресивному за стилем символічному образі заметілі, у п'єсі виступає як стихія музики, звуку, гуркоту. Музична ремарка допомагає створити ліричний та епічний емоційний фон п'єси, більш повно дослідити коріння соціального протистояння, а головне – втілити авторську впевненість, що, не дивлячись на Інтернаціонал, життя непереможне: безсмертною є епіталама з «Нерона», безсмертним є О. С. Пушкін. І заповітна думка письменника про те, що «Всё пройдёт. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся» [8, с. 212], багато в чому завдяки ремарці здобуває в п'єсі свого концептуального і сценічного втілення – епічного, ліричного, гротесково-сатиричного, буфонного.

Загальновідомо, що саме масові сцени в драматичному мистецтві найбільш складні для їх сценічного втілення. У знаменитій сцені «В Александровській гімназії», коли драматизм конфлікту сягає апогею, М. О. Булгаков обирає ремарку звукову, причому і кількісно, і якісно ці ремарки підкреслено експресивні. «За сценой грохот: дивизион с музыкой проходит по коридорам гимназии; напевает на нелепый мотив солдатской песни; свист; оглушительно поют; свист; дивизион останавливается с грохотом: гул и говор; кричат; шум; суета; в ужасе кричат; ломают парты, пилят их; поют; поют печально;

внезапный близкий разрыв; пауза; суета; тишина; мертвая тишина; пауза; суматоха; молчание; гул; гул и рев; вбегает с плачем» тощо [7, с. 92–100]. Закінчується перша картина третьої дії появою кінноти Петлюри під акомпанемент лихого свисту гармоніки, що грає «І шумить, і гуде» [7, с. 100]. Фінальна ремарка – «Оглушительный марш» [7, с. 101]. Музичний бравурний акорд цієї картини надає всьому епізоду символічного і водночас іронічного забарвлення.

Таким чином, твердження, що драматургія М. О. Булгакова 20 – 30-х років – це «ненаписана проза» [4, с. 43], не треба абсолютизувати, тому що подібна позиція веде до недооцінки таланту М. О. Булгакова-драматурга. Не можна погодитися з тезою, «що природженому драматургу не потрібні ніякі сценічні ремарки: реальна дійсність така, якою він її бачить. І в тій частині, у якій він її бачить – вміщується в рамки діалогу і може бути висловлена через діалог» [3, с. 100]. Ми наполягаємо на тому факті, що свідомий синтез епічних і драматичних начал не обмежує, а навпаки збагачує як прозові твори М. О. Булгакова, так і його п'єси.

Відзначивши той факт, що творчість М. О. Булгакова в цілому має особистісне забарвлення, відмітимо, що і подальші його п'єси були побудовані на духовній колізії, що не лише турбувала письменника, але й породжувала ті болісні душевні депресії, про які згадують його сучасники, – це колізія «відчуженої людини», фактично варіація класичної проблеми «зайвої людини». І це, на нашу думку, той метатекст, що залишив прийдешнім поколінням письменник у спадок. І саме ця «енергія личного тона» (М. О. Чудакова) дозволяє поєднати такі різні п'єси, як «Дні Турбіних», «Біг», «Зойкіна квартира» та «Кабала святош».

У драмі «Біг» при збереженні вже визначеної домінанти творчості М. О. Булгаков проявляє себе сміливим новатором, що не лише розвиває принципи драми-дискусії та можливості ремарки, але й, як в майбутньому Б. Брехт, розкриває основний конфлікт епохи, вдаючись до своєрідної форми «очуження». Форма п'єси – сни. І це балансування на межі сну та дійсності давало великі можливості опанувати умовні форми драматичної дії, а також поєднати документальність і вигадку. На рівні розширення функцій ремарки ми бачимо великі за обсягом описові епічні замальовки, підкреслено документальні або такі, що стилізовані під документ. «Сон другий» має епіграф (свідомий епічний лейтмотив), а потім іде опис погоди в Криму, докладний опис залізничної станції, кімнати штабу фронту і,

нарешті, портрет генерала Хлудова, що закінчується авторським коментарем: «Он болен чем-то этот человек, весь болен с ног до головы» [7, с. 136]. П'єса побудована на трагічному конфлікті, хоча М. Горький з його концепцією безтрагедійності історичних перетворень вважав «Біг» «превосходной комедией». І хоча моменти фарсових перевтілень починаються вже з ремарок «першого сну»: Чарнота ховається від «червоних» під кінською попоною як майбутня породілля, але топос «першого сну» (події починаються у монастирі) відразу ж створює атмосферу життя-сну, певної фантазмагорії, ірреальності та хаосу.

Якщо в першій своїй п'єсі М. О. Булгаков продемонстрував «особливу майстерність підсвічування, коли в конкретності соціально-історичного змісту життя починає ненав'язливо проступати її загальнолюдський зміст» [13, с. 188], то в п'єсі «Біг» умовність проявляє себе не лише на рівні сміливих експериментів автора з художнім часом і простором, не лише у збільшенні кількості ремарок метафоричного плану («Монахи уходят в землю: тьма съедает монастырь; Георгий Победоносец на темном облупленном фоне» [7, с. 129–135], але й існує велика кількість ремарок, що створюють атмосферу примарності, ілюзорності подій («тают; исчезают; заносясь в гибельные выси; начальник станции и говорит, и движется, но уже сутки человек мертвый») [7, с. 129–130, 145]. Дослідники визначають жанрову природу п'єси як трагіфарс [16]. Тому в п'єсі також панує стихія іронічної ремарки: «кальсоны Чарноты лимонного цвета».

Важливим ідейним центром п'єси є не лише образ правдолюбця солдата Кропіліна, але й безсловесний образ дочки начальника станції, позасюжетний персонаж, який існує на сцені лише через ремарки. Батько «тащит Ольку, закутанную в платок: подхватывает Ольку на руки, исчезает; Оля появилась в полутьме, выпущенная в панике; схватывает Ольку на руки, счастлив, что не замечен: проваливается в тьму, и сон второй кончается» [7, с. 139, 146]. Але цей «ремаркований» образ дитини стає образом-метафорою, багатозмістовним символом Життя, Милосердя, Співчуття. Все це свідчить про те, що М. О. Булгаков розумів художні можливості ремарки і «віртуозно», за його ж словами, використовував своє знання сцени.

М. О. Булгаков і в цій п'єсі демонструє свою прихильність і до музичної ремарки, а також до ремарки – літературної ремінісценції. Як у романах, так і в драматургії російська та світова

літературна класика, а також романси, арії, пісні, покладені на відомі тексти, стають важливими лейтмотивами п'єси. Романс М. А. Римського-Корсакова «Уголок» («Дышала ночь восторгом сладострастья...») пов'язаний з дуже важливим для М. О. Булгакова категоріальним поняттям Відпочинку та Спокою. Іноді використовує драматург і такі ремарки, що ми умовно визначили як ремарки-авторемінісценції, наприклад, чорна шапочка Миколки – улюблений головний убір самого М. О. Булгакова.

Опанування драматургом нових сценічних можливостей, увага до деталей драматичного твору дозволяє побачити шлях письменника до «вільного театру» – вільного і в осмисленні ідей, доль, буття в цілому, а також вільного в постійних авторських пошуках і знахідках в галузі жанру та структури п'єс.

1. Астрахан Н. І. Вистава як інтерпретаційна модель драматичного твору // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2006. – Вип. 30. – С. 139–142.
2. Бен Г. Е. Ремарка // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / Гл. ред. А. А. Сурков. – Т. 6. – М. : Советская энциклопедия, 1971. – 1040 ст. – С. 250.
3. Бентли Э. Жизнь драмы / Пер. з англ. В. Воронина. – М. : Айрис-Пресс, 2004. – 416 с.
4. Бердяева О. С. Драматургия Булгакова 20 – 30-х годов как ненаписанная проза // Русская литература. – 2004. – № 1. – С. 43–56.
5. Богуславский А. Ремарка // Словарь литературоведческих терминов / Ред. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с. – С. 320.
6. Бондаренко Г. Ф. Між епікою та драмою: досвід М. Булгакова (на матеріалі роману «Життя пана де Мольєра» та п'єси «Кабала святош») // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2006. – Вип. 30. – 233 с. – С. 135–138.
7. Булгаков М. Пьесы / Сост. Л. Е. Белозерская, И. Ю. Ковалева. – М. : Советский писатель, 1987. – 656 с.

8. Булгаков М. Романы. Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Театральный роман. Мастер и Маргарита. – Кишинев : Литература артистикэ, 1987. – 768 с.
9. Владимиров С. Действие в драме. – Л. : Искусство, 1972. – 159 с.
10. Золотусский И. Заметки о двух романах Булгакова // Литературная учеба. – 1991. – № 2. – С. 147–165.
11. Кузнецов С. Н. О функциях ремарки в чеховской драме // Русская литература. – 1985. – № 1. – С. 140–154.
12. Лихоманова Н. Ремарка // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. А. Волкова. – Чернівці : Золоті літаври, 2001. – 636 с. – С. 473–474.
13. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. – К. : Мистецтво, 1985. – 365 с.
14. Новиков В. М. А. Булгаков – драматург // Булгаков М. Пьесы / Сост. Л. Е. Белозерская, И. Ю. Ковалева. – М. : Советский писатель, 1987. – 656 с.
15. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. / Сост., ред., авт. коммент. И. Н. Соловьева. – Т. 8. – М. : Искусство, 1998. – 592 с.
16. Тамарченко А. Драматургическое новаторство Михаила Булгакова // Русская литература. – 1990. – № 1. – С. 46–67.
17. Удалов В. Л. Поэтика драматургии А. П. Чехова. – Луцк, 1993. – 260 с.
18. Чирков А. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). – К. : Наукова думка, 1988. – 160 с.
19. Чудакова М. Жизнеописание Булгакова. – М. : Книга, 1988. – 672 с.

