



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2024. Т. 24, вып. 4. С. 427–433  
*Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2024, vol. 24, iss. 4, pp. 427–433  
<https://bonjour.sgu.ru> <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2024-24-4-427-433>, EDN: МНJVON

Научная статья  
УДК 791.094:821.161.1.09-293.7+929Булгаков



## Экранизации произведений Михаила Булгакова: литературный первоисточник и его интерпретация

А. А. Гапоненков

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Россия, 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83

Гапоненков Алексей Алексеевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, [gaпоненkova@sgu.ru](mailto:gaпоненkova@sgu.ru), <https://orcid.org/0000-0003-2177-1835>

**Аннотация.** За более чем пятьдесят лет были экранизированы тринадцать произведений М. Булгакова: «Мастер и Маргарита», «Собачье сердце», «Бег», «Белая гвардия», «Дни Турбиных», «Роковые яйца», «Морфий», «Записки юного врача», «Красная корона», «Иван Васильевич», «Театральный роман», «Багровый остров», «Последние дни». Рекордсменом в кино стал роман «Мастер и Маргарита» – двенадцать экранизаций. Пьеса «Бег» перекладывалась на язык кинематографа трижды, повести «Собачье сердце» и «Роковые яйца» – тоже по три раза. «Записки юного врача» и рассказ «Морфий» дважды соединяли в единый сценарий. Киноверсии настолько различны, что восприняты сразу и с течением времени как классические интерпретации и примеры подделок, «провальных» фильмов. При всем критическом уровне оценок нельзя не видеть значительные достижения кинорежиссеров (А. Алов и В. Наумов, В. Басов, Л. Гайдай, В. Бортко), более скромные (М. Якжен, Ю. Кара) и совсем спорные для почитателей классика и специалистов булгаковедов (фильмы А. Латтуады, С. Ломкина, А. Балабанова, С. Снежкина, М. Локшина). В статье представлен краткий обзор экранизаций с их очень рискованным новаторством, порой политической ангажированностью по отношению к литературному первоисточнику, который имеет свою авторскую концепцию и движение сюжета, логику построения эпизодов. Но «перевод» литературного первоисточника в сценарий и на язык кино – «пересоздание», фактически новое произведение искусства, и с этим приходится считаться литературоведам, так как меняется само восприятие кинотекста во всем его новом «киносоставе», в собственной полноте.

**Ключевые слова:** М. Булгаков, литературный первоисточник, экранизация, интерпретация, фильм, сценарий, режиссер, кинотекст, киноязык, кинообраз, память истории, политика и эстетика

**Для цитирования:** Гапоненков А. А. Экранизации произведений Михаила Булгакова: литературный первоисточник и его интерпретация // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2024. Т. 24, вып. 4. С. 427–433. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2024-24-4-427-433>, EDN: МНJVON

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

### Film adaptations of Mikhail Bulgakov's works: Literary source and its interpretation

A. A. Gaponenkov

Saratov State University, 83 Astrakhanskaya St., Saratov 410012, Russia

Alexey A. Gaponenkov, [gaпоненkova@sgu.ru](mailto:gaпоненkova@sgu.ru), <https://orcid.org/0000-0003-2177-1835>

**Abstract.** Over the course of more than fifty years, thirteen of M. Bulgakov's works have been adapted for the screen: *The Master and Margarita*, *Heart of a Dog*, *Flight*, *The White Guard*, *Days of the Turbins*, *The Fatal Eggs*, *Morphine*, *A Young Doctor's Notebook*, *The Red Crown*, *Ivan Vasilievich*, *A Theatrical Novel*, *The Crimson Island*, and *The Last Days*. The novel *The Master and Margarita* holds the record for the most screen adaptations in cinema: twelve films. The play *Flight* has been adapted for the screen three times, and the stories *Heart of a Dog* and *The Fatal Eggs* have also been adapted three times. *A Young Doctor's Notebook* and the story *Morphine* were combined into a single script twice. The film versions are so different that they were perceived, both immediately and over time, as classic interpretations and examples of fakes and “failed” films. Despite the critical level of assessments, one cannot help but see the significant achievements of filmmakers (A. Alov and V. Naumov, V. Basov, L. Gaidai, V. Bortko), more modest ones (M. Yakzhen, Yu. Kara) and completely controversial to admirers of the classic author and the connoisseurs of Bulgakov (films by A. Lattuada, S. Lomkin, A. Balabanov, S. Snezhkin, M. Lokshin). The article presents a brief overview of screen adaptations with their very risky innovation, sometimes with a political bias towards the literary source, which has its own author's concept, plot movement, and the logic of constructing episodes. But the “translation” of the literary source into a script and into the language of cinema is a “re-creation”, in fact a new work of art, and literary scholars have to take this into account, since the very perception of the cinematic text changes in all its new “film composition”, in its entirety.



**Keywords:** M. Bulgakov, literary source, screen adaptation, interpretation, film, script, director, cinematic text, cinematic language, cinematic image, historical memory, politics and aesthetics

**For citation:** Gaponenkov A. A. Film adaptations of Mikhail Bulgakov's works: Literary source and its interpretation. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2024, vol. 24, iss. 4, pp. 427–433 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2024-24-4-427-433>, EDN: MHJVON

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Михаил Булгаков как сценарист смело шел на глубокую переработку, «ревизию» гоголевского сюжета и образов «Мертвых душ» и при этом сохранял опору на первоисточник, дух гоголевской поэмы. По тому же критерию, авторскому пониманию киносценария по мотивам классических текстов русских писателей, необходимо «судить» множество киноверсий булгаковских произведений, которые с конца 1960-х гг. стали завоевывать внимание зрителей, кинокритиков. Цель данной работы – обозначить степень соответствия кинотекста литературному оригиналу на конкретных примерах фильмов. Передача художественных мотивов прозы и драматургии Булгакова в каждом отдельном случае зависит от замысла сценариста и режиссера, продюсера, актерского состава, запросов исторического времени – советского, перестроечного, постсоветского, современного российского<sup>1</sup>. При этом «внутренний состав» кинотекста меняется по сравнению с прежним литературным, и само восприятие фактически нового произведения не может быть тождественным.

Выделим основные подходы к анализу экранизаций в нашем кратком обзоре. Произведения писателя рассматриваются в «диалоге культур», словесных и аудиовизуальных [1, 2, 5], во взаимодействии с кино (театром, оперой, изобразительными искусствами), причем литературный первоисточник в результате «пересоздания» не может быть вторичным, предметом заботы исключительно литературоведов. Особый подход – сугубо искусствоведческий с акцентом на «современный киноведческий процесс», «процесс трансформации образной системы Булгакова выразительными средствами кинематографа и телевидения» [6, с. 3]. Наконец, все многообразие рецензий и отзывов в

медиакритике, профессиональных и любительских, включает проблемы индивидуальной и коллективной памяти о Мастере – Михаиле Булгакове, памяти истории, в которой он жил и образы которой воплощал в своих произведениях. Экранизации – часть «политики памяти» (memory studies) с ее утверждением определенного представления о прошлом.

В сущности, все кинофильмы и телесериалы по творчеству Мастера могут быть названы *экранизациями-интерпретациями* (по классификации Н. М. Зоркой [7, с. 50]), в которых сценарий и режиссерская трактовка либо входят в противоречие с литературным первоисточником, либо близки к нему, выражая актуальные смыслы булгаковской художественности. Высокий уровень творческой интерпретации определяется киноязыком режиссера, стилистикой видеоряда, сценарной обработкой текста произведения и в целом принятой концепцией фильма, системой кинообразов.

А началось все с «Бега» – самой любимой писателем пьесы. Ее телеверсию предложил югославский режиссер Здравко Шотра в 1968 г. Тогда еще были живы эмигранты первой волны, и они смогли сравнить свое «бегство» из Крыма с телевизионным. Спустя два года в СССР Александр Алов и Владимир Наумов создают художественный фильм «Бег». Снимался он под личным наблюдением жены М. Булгакова Елены Сергеевны. Прошло много лет, а этот фильм не потерял очарования премьеры. Перед нами драма интеллигенции, любовная история Серафимы и Голубкова (Людмила Савельева и Алексей Баталов) на фоне исторической трагедии. И «пересекаются» с ними преуспевающий и непотопляемый коммерсант Парамон Корзухин (Евгений Евстигнеев), фарсовый генерал Григорий Чарнота в исполнении Михаила Ульянова и, конечно же, самый трагический герой – Роман Валерьянович Хлудов в замечательной игре Владислава Дворжецкого.

Калейдоскопичность событий, как во сне, благородство и низость, игра с судьбой, бег от наступающего противника и от себя самого, «тараканьи бега» в Константинополе, карточная баталия Чарноты с Корзухиным в Париже...

<sup>1</sup> Уместно говорить и о кинематографичности творчества Булгакова, о связях его произведений с кинофильмами 1910–1930 гг. Один пример: сцена разбрасывания денег в романе «Мастер и Маргарита» и в фильме Я. А. Протазанова «Процесс о трех миллионах» (1926). Исследуются кинематографическое мышление писателя, влияние кино на литературу, киноисточник мотивов и образов, композиция, ритм, быстрая смена картин (см. [1, 2–4]).



Почти всё истинно булгаковское, трагедийное и фарсовое, игровое воплотилось в этом фильме, хотя были замечены и отдельные недочеты. Он открывал зрителю еще малоизвестную историческую реальность Гражданской войны и эмиграции. Нарочитое включение наступавших «красных», их образы для контраста и политической благонадежности, избранный режиссером «самый советский» из четырех финалов М. Булгакова к пьесе «Бег» – были неизменными условиями выхода этого фильма. К сожалению, не прозвучал в нем как лейтмотивный заглавный христианский эпиграф из текста драмы – слова В. А. Жуковского, соединяющие разделенных на многие годы подданных России: «Бессмертье – тихий светлый брег; / Наш путь – к нему стремленье. / Покойся, кто свой кончил бег!..» [8, с. 216].

Фильм «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) Леонида Гайдая стал знаменитой кинокомедией, скорее, не за счет первоисточника – сатирической комедии М. Булгакова «Иван Васильевич» (1935) (ср.: [9, 10]). Фабульная схожесть, имена персонажей, реплики сохранились, но лишь отчасти. Все-таки на первое место вышел особый киноязык Гайдая, который не спутаешь ни с чем: быстрая смена картин, эксцентрика и сопровождающий ее музыкальный ритм, включение песен, комизм положений с пластическими средствами в игре актеров и лейтмотивное слово персонажа («лепота»), внимание к сатирическим деталям. Это больше «смешная сатира». Режиссер глубоко переработал булгаковский фантастический сюжет середины 1930-х гг. на современный лад, превратив в свою версию причудливых событий, живой повседневности, перемешанных с историческими картинками, перелицовкой персонажей. Перед нами также советская действительность, но только начала 1970-х гг. (отдельная, не коммунальная квартира, транзисторы, магнитофон, а не патефон, водка «Столичная» взамен горькой настойки «Горный дубняк»).

Без «Белой гвардии» и «Дней Турбиных» невозможно подойти к автобиографическим мотивам булгаковской прозы и драматургии, символам: Дому, родному Городу – Киеву, семье, матери – «снежной королеве», братьям и сестрам, делу жизни – врачеванию и военной службе, глубоким переживаниям персонажей и автора об исторической судьбе России, Гражданской войне, отношению к белому движению, украинству, Скоропадскому и Петлюре,

«красным», его разбившим. Художественный мир Булгакова поначалу открылся широкому читателю и зрителю в этих двух произведениях. И обращаться к их экранизации подобает особенно тщательно, с осознанным представлением о сокрытом в них лирико-символическом потенциале.

Трехсерийный фильм Владимира Басова «Дни Турбиных» 1976 г. – результат корректного обращения со сложным булгаковским замыслом, не один раз трансформированным самим писателем (роман, пьеса «Белая гвардия», переделанная в психологическую драму «Дни Турбиных»), удачно отобранные эпизоды, актерский состав (Алексей Турбин – Андрей Мягков, Николка – Андрей Ростоцкий, Елена – Валентина Титова, Мышлаевский – Владимир Басов, Шервинский – Василий Лановой). Режиссерская трактовка не вызывает протеста, сказывается и военный опыт В. Басова. Он запечатлел пронзительные булгаковские лирические ноты. Общее настроение фильма создают музыка Вениамина Баснера, романсы на стихи Михаила Матусовского «Целую ночь соловей нам насвистывал...» В фильме В. Басова – «красный» победительный финал всей истории, фигура красноармейца и бронепоезда «Пролетарий». Пьеса «Дни Турбиных» завершается репликой Студзинского: «Для кого – пролог, а для меня – эпилог» [8, с.76]. Финал романа был «дописан» за Булгакова издателями, и мы не имеем возможности в полной мере канонически восстановить последние страницы книги. Здесь свобода остается за сценаристом и режиссером.

Телесериал Сергея Снежкина и Александра Роднянского «Белая гвардия» 2012 г. является полной противоположностью фильму В. Басова. Вялотекущая интрига, стремление к ложному документализму, даже к буквализму, неудачный выбор актеров, затянутые диалоги без искрометного юмора, а самое главное то, что противоречит авторской мысли, – произвольная контаминация сюжетных эпизодов, взятых из романа и близких к нему рассказов писателя, нарушение исторической последовательности событий, откровенные ляпы в показе киевской повседневности в страшный, кровавый год – 1918, «от начала же революции второй». Это тот случай интерпретации, когда нарочитое расширение художественного материала разрушает восприятие синтетического целого, обедняя содержание произведения.



«Белая гвардия» – роман, написанный по законам поэтической прозы, со своим ассоциативным рядом символов («потухнет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую Дочку сожгут в печи» [11, с.181]), лирических отступлений. В фильме С. Снежкина внутрикадровая и за кадром музыка усиливают гнетущее впечатление. Политически же режиссер и продюсер откровенно изобличают «красных», отказываясь понимать всю сложность исторических событий, «корявый мужичонков гнев» [11, с. 237] – восставший против барина народ. Петлюровцы в фильме почему-то наступают на Киев с востока, а не с запада.

Автобиографические «Записки юного врача» и особенно рассказ «Морфий», в которых изображена русская провинция – Смоленская губерния, Сычёвский и Вяземский уезды (после университета М. Булгаков трудился земским врачом, встретив там революционные события 1916–1917 гг.), вызвали интерес к одному из самых сложных периодов биографии писателя. Вышло два художественных фильма по мотивам упомянутых рассказов – «Записки юного врача» Михаила Якжана (1991) и «Морфий» Алексея Балабанова (2008), а также телесериал в Великобритании «Записки юного врача» (2012, режиссеры Алекс Хардкасл, Роберт Киллоп).

По этим экранизациям можно проследить тенденции в кинематографе. Вполне добротный, еще советский фильм М. Якжана не выходит за грань «врачебной этики», воспроизведения случаев из докторской практики, психологически сложного антагонизма между двумя врачами-сокурсниками – Бомгардом и Поляковым, молодым доктором и народом, невежественным крестьянством, плохо понимающим те бескорыстные усилия, которые совершает еще малоопытный выпускник в степени «лекаря с отличием». Переданы были и булгаковский юмор, и трагедия морфинизма, мотивированная опасностями врачебной профессии. В качестве пролога и эпилога неуместно изображаются события Первой мировой войны.

Фильм А. Балабанова превращает обычные медицинские манипуляции в натурализм больной плоти, костей – сцена ампутации и т.д. Режиссер «Груза 200» применил свои умения показывать жуткие эпизоды к Булгакову. Пристрастие к морфию становится гибельным для всех главных персонажей фильма: Михаил Поляков (Леонид Бичевин, эта роль предназна-

чалась поначалу Алексею Бодрову-младшему), Анна Николаевна (Ингеборга Дапкунайте), фельдшер и будущий комиссар Горенбург (Юрий Герцман)... Преувеличена связь героя с Анной Николаевной на почве морфия. Да и само восприятие революционных событий приравнено к болезненному фантомному бреду в психиатрической больнице Углича, откуда Поляков бежит, прихватив с собой морфий. В финале он после изрядной дозы наркотика смотрит комический немой фильм и стреляется под хохот зрителей. Кинокартина Балабанова – один из ярких примеров подделок под Булгакова с ясной целью – использовать булгаковские сюжеты, подменив их, для своего провокативного замысла. Зрелищного эффекта фильм отчасти достигает, а этическая суть первоисточника теряется.

Сатирическая проза Булгакова экранизируется не менее постоянно. Правда, первый фильм по «Собачьему сердцу» 1976 г. был снят итальянским режиссером Альберто Латтуадой и назывался он в немецкой версии «Почему лает господин Бобиков?» Нетрудно догадаться, что это похождения Шарикова-Бобикова (актер Коки Панцони) в советской России 1920-х гг. с соответствующими символами и приметами – пятиконечными звездами, красноармейцами. Режиссер включил в фильм эротические сцены с участием бисексуального Бобика. Зиночку играла Элеонора Джорджи. Преображенского – шведский актер Макс фон Сюдов. Главный мотив фильма – ответственность ученого за свое научное изобретение. Режиссер слишком вольно обращается с сюжетом повести.

Фильм Владимира Бортко «Собачье сердце» (1988) стал телешедвром, надолго запомнившимся зрителю сверхталантливой игрой Евгения Евстигнеева, Владимира Толоконникова, Бориса Плотникова, Романа Карцева. Тревожную музыку к фильму – звуковой фон – создал композитор Владимир Дашкевич, а текст песни «Суровые годы» написал Юлий Ким. Для съемки колоритных сцен фильма, воспроизводящих историческую действительность 1920-х гг., режиссер и оператор использовали тонированный фильтр – сепию. Это даже усилило выразительность, цветовое решение картины. Некоторые сюжетные подробности Наталья Бортко (автор сценария) позаимствовала из других произведений Булгакова: «Роковые яйца» (коллега Преображенского



Персиков), рассказы и фельетоны «Самоцветный быт» (реплика начитанного дворника), «Мадемуазель Жанна» (прорицательница в цирке), «Спиритический сеанс» (сцена с медиумом), «Золотые корреспонденции Феропонта Феропонтовича Капорцева» (история с «крестинами» младенцев Клары и Розы).

Выход фильма пришелся на разгар «перестройки» и многочисленные публикации «возвращенных» произведений М. Булгакова. Отечественная интеллигенция увидела себя в профессоре Преображенском, а так называемый совок ассоциировался с Шариковым, но в образе, сыгранном Толоконниковым, неожиданно вызывал и сочувствие. Эта трактовка, утвердившаяся после просмотра картины, закрепилась на более чем три десятилетия вперед. Все это в корне противоречит замыслу писателя. Революционную «разруху в головах» породил сам профессор Преображенский как собирательный тип «мыслящего сословия», образ демонический и антихристианский, экспериментатор с нескрываемыми ницшеанскими замыслами. Недаром он напевает, зовет «К берегам священным Нила», в языческую «тьму египетскую». Владимир Бортко акцент на таком понимании Филипп Филиппыча не сделал, поэтому фильм видится апологией интеллигентского житья 1920-х гг. со всеми издержками «советчины». То, что казалось в 1980-е гг. достойным профессорским существованием (прежде всего большая квартира с прислугой, кабинетом, операционной и смотровой), на фоне новых кричащих капиталистических отношений и краха медицины и науки безвозвратно ушло. Шариковы и Швондеры продолжают «уплотнять» пространство творчества и личной судьбы, добрались до власти, заседают в наблюдательных советах монополий, теперь это «эффективные менеджеры».

Спорной следует признать экранизацию повести «Роковые яйца» Сергея Ломкина 1995 г. Фильму не помогли приглашение на первые роли выдающихся актеров (М. Козаков, А. Ширвинд, С. Фарада, А. Баталов, С. Гармаш), спецэффекты. Персикова сыграл Олег Янковский. Это была совершенно не подходящая для него роль. В персонаже Булгакова есть гениальная эксцентричность с демоническим стержнем личности. Мечтатель профессор Владимир Ипатьевич Персиков в прозе Булгакова типологически предшествует Воланду. О. Янковский намеренно играл другого героя.

Режиссерское видение булгаковского замысла оказалось поверхностным. В картине вдруг появляется сам Воланд, который передает профессору красный луч, совершает подмену куриных яиц на змеиные (в повести это – результат работы советского транспорта). Исторические аллюзии, прототипы персонажей «Роковых яиц» (В. Ленин, Л. Троцкий) вообще не просматриваются в этой экранизации.

«Закатный» роман М. Булгакова трудно переводить на язык кино. Из двенадцати попыток это сделать не многим сценаристам и режиссерам удалось добиться успешного результата. Различают период «ранних экранизаций» «Мастера и Маргариты» в Югославии и Польше (Александр Петрович, Анджей Вайда) [12], четырехсерийный фильм Мацея Войтышко «в формате телеспектакля без спецэффектов», встреченный «критиками и зрителями очень восторженно» [13, с. 189]. Три российских киноверсии романа за последние двадцать лет получились полновесными, продолжительными по времени. Одна с неудачной прокатной судьбой – фильм Юрия Кары 1994 г. (4 серии по 50 минут), но со звездным составом (Воланд – Валентин Гафт, Мастер – Виктор Раков, Маргарита – Анастасия Вертинская, Пилат – Михаил Ульянов, Бездомный – Сергей Гармаш и т.д.). Зрители впервые смогли посмотреть эту картину в виде «черновой копии» в Интернете спустя почти пятнадцать лет, когда и некоторых исполнителей не было в живых, а иные состарились. Фильм пал жертвой вмешательства продюсеров, обиженных наследников, банальной кражи. Критики высоко оценили режиссерскую работу Ю. Кары, отметив при этом неуспешный образ Маргариты (манерность Анастасии Вертинской), обилие обнаженных тел в сцене бала у сатаны, непонятно откуда взявшиеся там фигуры Ленина, Сталина, Гитлера.

Такого рода «добавки» в огромный мир романного целого, преображенного в кино-сценарий, вызывают неприятие и эстетическое отторжение. Не избежал этого и Владимир Бортко в экранизации «Мастера и Маргариты» (2005). Он отдал дань принципу сериализации – десять затянутых сорокапятиминутных серий телефильма могли быть укрупнены, а фактически – на экране тягучие планы, бесконечные «переползания», сюжетная ретордация, что не соответствует очень динамичному булгаковскому действию в сатирических «мо-



сковских главах». Бегущие энкавэдэшники, аллюзии на Берию, многие «сталинские» реалии конца 1930-х гг. напрасно внедрены в картину. Булгаков не создавал роман о «большом терроре», и политическая тенденциозность фильма, выполняющая определенный антисоветский «заказ» продюсеров, только испортила восприятие картины.

В остальном же фильм «Мастер и Маргарита» получился масштабным, художественным, но все же телепроектом с замечательной игрой и четкой актерской работой (Александр Галибин – Мастер, Анна Ковальчук – Маргарита, Олег Басилашвили – Воланд, Кирилл Лавров – Пилат, Александр Адабашьян – Берлиоз, Александр Абдулов – Коровьев-Фагот и т.д.), визуальными эффектами, цветовым решением (Москва в тоне сепии, Ершалаим – в желтых и красных оттенках, красочные «чудеса» свиты Воланда), спецэффектами, мистическими планами, музыкальным сопровождением (композитор И. Корнелюк), в меру обнаженной натурой – и над всем этим постоянно звучало булгаковское слово, которое само по себе завораживает своей мистикой.

Последняя экранизация «Мастера и Маргариты» 2024 г. Михаила Локшина, российского и американского кинорежиссера и сценариста, вызвала бурю протестов и неумеренные восторги. Реклама фильму от «Форбса» напыщенна и политически ангажирована: «Несмотря на непростую судьбу, новая версия “Мастера и Маргариты” (с бюджетом более 1,2 млрд рублей) – поистине масштабное зрелище, в котором видны потраченные и на антиутопическую Москву, в которой идет “великая стройка 30-х”, и на компьютерную графику деньги. И не менее важно, что, как и в 30-е годы, роман о гонениях на творческую интеллигенцию при потворстве властей смотрится крайне актуально в Москве 2024 года, почти 100 лет спустя» [14].

Фильм был снят «по мотивам», с деконструированным сюжетом романа (наряду с обнаженной конструкцией), нарушением последовательности эпизодов, а значит, булгаковской художественной логики. Зритель погружен в фантазии сценаристов – самого Локшина и Романа Кантора, в выдуманные ими сцены (разнос пьесы «Пилат», опубликованной в журнале «Новый мир», в Массолите, допрос в НКВД с кричащим следователем, частые включения клиники Стравинского и др.). В этом

кинопроизведении Мастер – Михаил Булгаков – обсуждает со своей возлюбленной не только роман о Понтии Пилате, но и роман «Мастер и Маргарита»?! Полноценного представления «ершалаимских глав» в фильме нет. Да и «московские главы» даны очень фрагментарно. Их мрачный сгущенный колорит противоречит искрометному булгаковскому слову, юмору, сатире. Бал сатаны как художественное действие не впечатлил зрителя. Попытка воспроизвести историческую реальность 1930-х гг. в полной мере также не удалась, так как все время проглядывают как заплатки картины современной Москвы. Юлия Снегирь в образе Маргариты неубедительна. А Мастер (Евгений Цыганов) мало похож на художника и историка. Замечателен лишь Воланд, сыгранный немцем Аугустом Дилем, его образ выразителен и очень отличается от посредственных образов «свиты». Первоначальное заглавие фильма точнее – «Воланд».

В каждую новую историческую эпоху рассмотренные экранизации будут восприняты зрителями по-разному, так как это зависит от степени вовлеченности в художественный текст М. Булгакова, от «рамки» индивидуальной и коллективной памяти, образов истории в массовом сознании, попыток режиссеров и продюсеров утвердить свои политические и эстетические представления о прошлом и о самом Мастере. Булгаковские экранизации продолжают...

### Список литературы

1. Тарасов А. В. Кинематограф М. А. Булгакова. К проблеме кинематографичности художественного мышления писателя : автореф. дис. ... канд. культурол. Шуя, 2006. 22 с. EDN: NKFKAB
2. Тарасов А. В. Кинематограф М. А. Булгакова. Иваново : Киноассоц., 2007. 174 с. EDN: QTRGUV
3. Кольцова Н. З. Булгаков как «словесный кино-мастер» (к вопросу о кинематографическом прочтении романа «Мастер и Маргарита») // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2016. № 5. С. 165–173. <https://doi.org/10.18101/1994-0866-2016-5-165-173>
4. Кольцова Н. З., Неклюдова О. А. К вопросу о кинематографической технике в творчестве М. Булгакова: от «Дьяволиады» к «Мастеру и Маргарите» // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. 2015. Вып. 10 (1). С. 155–161.
5. Кириллова Н. Б. Макромир Михаила Булгакова в зеркале экранной культуры // Культура



- и искусство. 2016. № 4. С. 485–497. <https://doi.org/10.7256/2222-1956.2016.4.19550>, EDN: XAZLFP
6. *Шимонова Н. В.* Художественные особенности экранизаций произведений М. А. Булгакова : автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2017. 26 с.
  7. *Зоркая Н. М.* Кино. Театр. Литература: опыт системного анализа. М. : Аграф, 2010. 398 с.
  8. *Булгаков М. А.* Собр. соч. : в 5 т. М. : Художественная литература, 1992. Т. 3. 703 с.
  9. *Михайлова И. Б.* С юбилеем, «Иван Васильевич»! Пьеса М. А. Булгакова – литературный источник фильма Л. И. Гайдая // *Новейшая история России.* 2014. № 1 (9). С. 248–264. EDN: SAYFNJ
  10. *Шеленок М. А.* Функции «театрального» сюжета в фантастическом водевиле М. А. Булгакова «Иван Васильевич» // *Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки.* 2017. Т. 159, кн. 1. С. 163–174.
  11. *Булгаков М. А.* Собр. соч. : в 5 т. М.: Художественная литература, 1992. Т. 1. 623 с.
  12. *Шимонова Н. В.* История экранизаций романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1970–1980) // *Театр. Живопись. Кино. Музыка.* 2014. № 3. С. 137–146. EDN: UAXPYR
  13. *Бикбулатова А. Р.* Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: от издания текста к его экранизации // *Событие и текст: встречи и размышления в библиотеке : сб. науч. ст. по материалам Республиканского научно-просветительского семинара / отв. ред. А. Д. Муратова. Уфа : ЦКиР НБ РБ, 2017. С. 181–194. EDN: ZWKIQD*
  14. *Алиев Т.* Масштабное зрелище: какой получилась новая экранизация «Мастера и Маргариты». URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/504932-masstabnoe-zrelishche-kakoj-polucilas-novaa-ekranizacia-mastera-i-margarity> (дата обращения: 03.07.2024).

Поступила в редакцию 04.07.2024; одобрена после рецензирования 03.08.2024; принята к публикации 28.08.2024; опубликована 29.11.2024

The article was submitted 04.07.2024; approved after reviewing 03.08.2024; accepted for publication 28.08.2024; published 29.11.2024