

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Філологічний факультет
Кафедра слов'янської філології

Завідувач кафедри

_____ Людмила ПЕДЧЕНКО
(підпис) (ініціали, прізвище)
“ ____ ” _____ 2023 р.

**КІНЕМАТОГРАФІЧНА ПОЕТИКА РАННЬОЇ ПРОЗИ
М. БУЛГАКОВА**

Кваліфікаційна робота
студента(-ки) 4 курсу
першого (бакалаврського) рівня
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.034 Слов'янські мови та
літератури (переклад включно),
перша – російська
освітньо-професійної програми
«Мова і література (російська)»
Корзюкової Софії Геннадіївни

Керівник
Шеховцова Тетяна Анатоліївна,
доктор філологічних наук, професор

Оцінка
за національною шкалою _____

Кількість балів: _____

Голова комісії

(підпис) _____ Ігор ЧОРНИЙ
(прізвище та ініціали)

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РАННЕЙ ПРОЗЫ М. А. БУЛГАКОВА.....	6
1.1. Ранняя проза М. Булгакова и повесть «Роковые яйца» в литературоведческой рецепции.....	6
1.2. Проблема взаимодействия литературы и кинематографа в современном научном осмыслении.....	11
РАЗДЕЛ 2. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В ПОВЕСТИ М. А. БУЛГАКОВА «РОКОВЫЕ ЯЙЦА».....	25
ВЫВОДЫ.....	39
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	43

ВВЕДЕНИЕ

Проблема взаимодействия литературы и кинематографа привлекает внимание исследователей со времен появления первых кинофильмов. Кино как искусство начинается с экранизаций литературных произведений. Однако, как справедливо отмечает Ю. Лотман, элементы кинематографа обнаруживаются в литературе еще до появления самого кино, предвосхищая феномен кинематографии.

Вопросы литературной кинематографичности рассматривались в работах Ю. Лотмана, Б. Успенского, М. Ямпольского, И. Мартьяновой. Проза М. Булгакова стала перспективным материалом для подобных исследований. Неоднократно обнаруживались кинематографические приемы в романистике писателя. Рассматривались в данном аспекте и другие произведения. М. Чудакова в комментариях к рассказу М. Булгакова «Налет» обратила внимание на кинематографическое освещение места действия [Чудакова, 2007, с. 43]. А. Гребенщикова детально проанализировала элементы кинопоэтики в цикле рассказов «Записки юного врача» [Гребенщикова, 2012].

Однако в целом кинематографическая поэтика ранней прозы Булгакова остается малоизученной проблемой, требующей детального анализа и исследования. Так, Е. Яблоков лишь отметил, что в повести М. Булгакова «Роковые яйца» «события разворачиваются по законам «дьявольского кинематографа», лихорадочно-контрастно как по темпоритму, так и по «зрительному» впечатлению» [Яблоков, 2001, с. 39]. Системного исследования связей этой повести с кинематографом до сих пор не было предложено.

Взаимоотношения литературного творчества Булгакова с киноэкранизациями его ранних произведений также изучались в малой степени. Между тем, возможность изучения поэтики художественного

произведения через анализ его кинематографического воплощения является новым источником постижения внутреннего мира произведений.

Актуальность данной работы определяется активным развитием интермедийных исследований и отсутствием систематического анализа кинематографических элементов в ранних произведениях Булгакова.

Целью данной дипломной работы является уяснение особенностей кинематографической поэтики в повести М. Булгакова «Роковые яйца», в соотнесенности с кинематографической версией.

Для достижения данной цели были поставлены такие задачи:

- изучение научных исследований, посвященных творчеству М. Булгакова, его ранней прозе и взаимодействию литературы и кинематографа;

- выявление основных приемов и мотивов, связанных с кинематографом, в повести М. Булгакова «Роковые яйца»;

- анализ роли кинематографической поэтики в структуре повести и ее влияния на художественные образы, сюжетные линии и общую композицию произведения;

- сравнительный анализ кинематографической поэтики в повести М. Булгакова и ее экранизации;

- раскрытие значимости кинематографической поэтики ранней прозы Булгакова в контексте литературных и культурных тенденций своего времени, а также ее актуальности и значения для современного литературоведения и кинематографоведения.

Объектом исследования являются повесть «Роковые яйца» и ее экранизации.

Предметом исследования являются особенности использования кинематографической поэтики в повести М. А. Булгакова.

Методологической базой исследования стали работы известных литературоведов, киноведов, искусствоведов и культурологов, которые касаются кинематографической поэтики, литературной

кинматографичности и творчества М. А. Булгакова (А. Г. Гребенщикова, Неклюдова О.А., А.В. Тарасов, Е. А. Яблоков и др.).

В работе используются интертекстуальный и сопоставительный методы, а также интермедиаальный подход.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, выводов и списка литературы, включающего 46 позиций. В первом разделе предложен обзор научной литературы по теме исследования. Во втором разделе проведено детальное исследование элементов кинматографической поэтики в повести М. А. Булгакова, проведено сопоставление с кинматографической версией на уровне сюжета, композиции, образной системы.

РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РАННЕЙ ПРОЗЫ М. А. БУЛГАКОВА

1.1. Ранняя проза М. Булгакова и повесть «Роковые яйца» в литературоведческой рецепции

Интерес к творчеству Михаила Афанасьевича Булгакова (1891–1940) имеет давние традиции. Писатель принадлежит к числу наиболее известных, любимых и высоко ценимых читателями русских прозаиков и драматургов. Творческое и кинематографическое наследие Булгакова давно стало предметом изучения для литературоведов всех стран мира.

Творчество большого художника невозможно свести к непротиворечивому целому. В современных трактовках Михаил Булгаков предстает как мистик, религиозный писатель, сатирик-фантаст, реалист, романтик, модернист [Хомук, 2015, с. 1].

Ранняя проза Булгакова была написана в 1910–1920-х годах и включает такие произведения, как «Дьяволиада», «Жизнь господина де Мольера», «Собачье сердце», «Роковые яйца», «Записки юного врача», «Белая гвардия» и др.

С начала 1960-х годов интерес к ранней прозе Булгакова возрос. Большую роль в этом сыграло издание в 1959 году ранее не опубликованных произведений Булгакова, включая «Дьяволиаду». Это издание сделало его раннюю прозу более доступной для читателей и исследователей.

В 1970-х и 1980-х годах началось активное изучение творчества Булгакова как одного из наиболее ярких представителей русской литературы XX века. Ранняя проза М.А. Булгакова была подвергнута тщательному анализу в рамках исследования его творческого становления и поиска своего стиля.

Современное исследование творчества Михаила Булгакова охарактеризовано не только увеличением количества работ, но и новыми

подходами к интерпретации его произведений. Сторонники традиционной методологии анализировали систему образов произведения, занимались поисками прототипов, изучали литературные связи и влияния, расширяли контекст произведения (О. С. Бердяева, М.С. Петровский, В.В. Химич и др.).

Статья Б.М. Гаспарова «Из наблюдений над мотивной структурой романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита”» повлияла на работы многих исследователей, таких как Е.А. Иваньшина, С.В. Никольский, Е. Яблоков и др. Изучению поэтики Булгакова посвящена работа М. Чудаковой, где исследовательница говорит о такой важной особенности творчества писателя, как выработка устойчивых блоков [Чудакова, 2007, с. 395–469].

Н. В. Хомук в учебном пособии «Ранняя проза М.А. Булгакова. Поэтика телесности» анализирует различные аспекты телесности, такие как физическая культура, медицинская терминология, анатомия и физиология тела [Хомук, 2015]. Автор пособия утверждает, что телесность является важной темой в ранней прозе Булгакова и выражается в описаниях тела и его функций. Автор исследует, как Булгаков использует телесность для создания эффекта реалистичности и достоверности, а также для формирования символических и метафорических значений. Исследователь прослеживает, как телесность используется для выражения моральных и этических концепций, таких как грех и искупление. В целом, речь идет о важности телесности в ранней прозе Булгакова для создания символики и усиления эмоциональной выразительности.

Л. А. Блинова в статье «Символика цвета в ранней прозе М. Булгакова» обращает внимание на значимость цветовой символики в ранней прозе писателя и демонстрирует, как автор использовал цвета для создания эмоциональной выразительности и символического значения в своих произведениях. Анализ повести «Записки на манжетах» показывает, что цвет играет важную роль в создании фона повествования и определяет судьбу героев в ключевых эпизодах. Символика цвета тесно связана с контекстом и акцентуирует нужный автору смысл, сообщая ему необходимые коннотации.

В зависимости от задач автора цвет может определять ситуацию, порождать ассоциации и настроение. Некоторые ситуации сообщают цвету новые коннотации, изначально ему не свойственные. Булгаков использует цвет активно на всех уровнях текста. Он строит цветовую парадигму таким образом, чтобы развитие получали отрицательные коннотации, ориентируясь на многозначность цветовой символики в русском языке [Блинова, 2012, с. 52–55].

Цвета, используемые писателем, играют важную роль при анализе произведений, особенно если мы говорим о кинематографичности этих текстов, поскольку без учета символики цвета и особенностей визуального восприятия сложно понять, что автор хотел сказать с помощью цветовой гаммы.

О поэтике цвета и света в прозе М. А. Булгакова пишет Е. А. Юшкина. Исследовательница отмечает, что цвет и свет в творчестве Булгакова являются важными элементами художественной выразительности, которые помогают передать настроение и эмоции, символизировать темы и идеи, отображать дух времени. Цветообраз психологически воздействует на читателя сильнее всего не через количество упоминаний цвета, а через особое расположение цветового пятна в текстовой структуре, композиции и в синтаксической конструкции предложения [Юшкина, 2007, с. 27].

В раннем творчестве Булгакова присутствуют оптические перспективы видения, взгляд-восприятие особо важен при исследовании кинематографичности произведений. Т. А. Загидулина обращает внимание на предметы, которые отражают свет, являются его источником, обладающие качеством цвета или же описание людей световыми и цветовыми эпитетами. В «Записках юного врача» прослеживается некая оппозиция между светом и тьмой, которая принимает важное участие в конструкции композиции и показывает нам отражение внутреннего мира персонажей [Загидулина, 2011, с. 5].

Четкие образы, которые не относятся к воспоминаниям, предстают перед нами в ярком свете, а при описании воспоминаний все предстает как бы в мрачном, сером свете. Те же самые приемы используются в цветном кинематографе, только этот эффект, который отделяет реальность от воспоминаний или сна, создается не с помощью эпитетов, а с помощью, собственно, цвета или освещения. В современном кинематографе применяются соответствующие эффекты.

Повесть «Роковые яйца» исследовалась в разных аспектах. Довольно много было сказано о социально-философской составляющей повести и сатире, которую использует Булгаков в своем произведении. «Роковые яйца» – образец такого типа гротескного обобщения, которое следует назвать гротеск-испытание. Здесь фантастика является неотъемлемым условием и отправной точкой сюжета. Повесть Булгакова представляет собой продуктивную художественную попытку создания нового структурного типа гротеска, который переплетается с мифопоэтикой и обладает универсальными аналитическими функциями, способностью раскрыть современные конфликты в широком контексте бытия. «Роковые яйца» представляют собой противоречивое сочетание утопии и антиутопии, в которое автор вводит памфлетно-пародийные и универсально-символические, мифологические элементы. Принцип мысленного социально-философского эксперимента, основанный на научно-фантастическом подходе и превращающийся в ироническую утопию или даже антиутопию, Булгаков сочетает с аллюзивно-памфлетной и философской сатирой, которая касается конкретных явлений и противоречий современной революционной реальности [Менглинова, 2007, с. 29].

Анализируя ономастику «Роковых яиц», Н. Ю. Коньшева писала о сходстве портрета Персикова с портретом Ленина, общих внешних чертах, манере говорить и совпадающей обширной эрудиции. Известным прототипом для образа Персикова также является признанный биолог и патологоанатом Алексей Иванович Абрикосов, чья фамилия использована

для пародирования имени главного персонажа в повести. Это пародирование не случайно, так как именно Абрикосов проводил аутопсию Ленина и извлекал его мозг. Красные волосы также ассоциируются с цветом персика. Также подчеркивается, что фамилия персонажа Рокк пересекается с названием повести. Именно этот герой совершает ужасную ошибку, приведшую к трагическим последствиям. Словосочетание «роковые яйца» выбрано неслучайно, поскольку они действительно обладают судьбоносным характером: ошибка, совершенная с этими яйцами, приводит к гибели многих людей и даже самого Персикова. С другой стороны, в фонетическом варианте удвоенная «к» не произносится, и поэтому можно сказать «рокковые яйца», что означает яйца, полученные Рокком, и все они также обладают роковым свойством. Эта игра звуков несет значительную смысловую нагрузку и отражает идеологическое содержание текста [Коньшева, 2015, с.180].

Оптические (визуальные) мотивы в повести и мифологические литературные коды, составляющие их подтекст, изучались Е. А. Иваньшиной. По мнению исследовательницы, визуальный код – очень важная черта поэтического языка Булгакова, которая представляет собой функциональные аналоги нематериального творческого инструмента автора (его сновидческой фантазии, взгляда и памяти) [Иваньшина, 2015, с. 54].

История изучения ранней прозы М.А. Булгакова имеет свои особенности и проблемы, связанные с разнообразием произведений, трудностью их интерпретации, цензурными запретами. Изучение ранней прозы Булгакова может помочь лучше понять его творчество в целом и оценить вклад писателя в русскую литературу XX века.

Сегодня исследования ранней прозы М.А. Булгакова продолжаются. Изучаются не только его самые известные произведения, но и малоизвестные ранее тексты, которые позволяют лучше понять становление его творческого метода и стиля.

1.2. Проблема взаимодействия литературы и кинематографа в современном научном осмыслении

Появление кинематографа в начале XX века было обусловлено сутью эпохи, ее новаторством. Развитие кинематографии привело к широкому распространению монтажных приемов в различных видах искусства. Кино, являясь в своей сущности синтезом искусств, включает в себя элементы эстетики театра, музыки и живописи. Оно также тесно связано с литературой.

Литература и кинематограф давно вызывают особый интерес ученых. В работах таких авторов, как Ю. Тынянов, Ю. Лотман, Б. Успенский, Ж. Делез, М. Ямпольский и других, были обнаружены и исследованы различные аспекты взаимодействия этих двух искусств. В частности, были выявлены принципы монтажа и установки на зримое, проблемы точек зрения, прием внешней демонстрации людей и событий, «сценарный» характер литературного текста, ориентация на настоящее время, а также особый язык, отображающий стиль кинематографических надписей. Кроме того, исследователи отмечают отрывочность и лаконичность синтаксиса в ранних произведениях, которые, как предполагается, могут быть связаны с влиянием кинематографа на литературу [14].

Часто литературные произведения адаптируются в кинофильмы. Это вызывает вопросы о верности передачи идей и сюжетов, а также о влиянии кинематографического представления на восприятие оригинального текста. Адаптация может быть успешной и дополнительно расширить аудиторию произведения, но также может вызвать критику поклонников литературы.

В литературе автор играет основную роль в создании текста и передаче идей, в то время как в кинематографе режиссер принимает ключевые решения по визуальному представлению и интерпретации истории. Это может привести к различным интерпретациям и постоянной борьбе между искусством автора и искусством кинематографа.

Кинематограф и литература взаимодействуют друг с другом и оказывают влияние на развитие другого искусства. Кинематограф может вдохновлять писателей и визуализировать литературные миры, в то время как литература может стать основой для сценариев и влиять на кинематографическую эстетику и сюжеты. Кроме того, в литературе используются приемы, сближающие ее с эстетикой кино. И. А. Мартьянова предлагает следующее определение литературной кинематографичности (так все чаще называют данное явление): «...характеристика текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения». В лингвистическом аспекте признаками литературной кинематографичности «выступают слова лексико-семантической группы Кино, киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в произведении» [Мартьянова, 2017].

В целом, проблема взаимодействия литературы и кинематографа – комплексная проблема и многогранный вопрос. Произведения Булгакова, как показывают современные исследования, носят кинематографический характер, что зачастую облегчает задачу их экранизации.

Исследование кинематографичности ранней прозы М.А. Булгакова началось в середине XX века, когда стали активно изучать творчество автора. Премьеры пьес Булгакова ненадолго задерживались на сценах театров, но их воплощение в кино нашло своего массового зрителя.

В последние годы интерес к кинематографичности ранней прозы Булгакова возрос, в связи с развитием культурной теории и кинематографической критики. Н. Осис в своей работе «Элементы киноязыка в творчестве Булгакова на примере ранних произведений автора» говорит о том, что проблема литературной кинематографичности подробно и глубоко рассматривается в научной литературе, включая прозу Булгакова, и что эта тема довольно обширна. Здесь исследуются ранние произведения автора

через такие элементы киноязыка, как построение кадра (даже воображаемого, когда речь идет только о тексте), зрительно-звуковые образы и монтаж. Здесь мы можем видеть, какие зрительно-звуковые образы использовал писатель в своих произведениях. Воображаемая камера у молодого автора находится в постоянном движении, движение это плавное, очень часто не обозначено непосредственно глаголом, но изображением, деталью, комментарием. Отмечается, что главным инструментом Булгакова является монтаж и что «монтажные вставки» у него проявляются очень отчетливо, как и в самой первой театральной пьесе так и в дальнейшем [Осис, 2017]. .

За два года (1925–1926) Булгаков находит главные инструменты своего будущего стиля – это «зрительно-звуковые образы» [Осис, 2017 с. 7]. Таким образом, писатель учится показывать, а не рассказывать, выстраивая изображаемое как кадр.

В работе А. Г. Гребенщиковой «Кинематографичность ранней прозы Булгакова» анализируются «Записки юного врача». Исследовательница показывает, какие элементы кинематографа присутствуют в этих произведениях, как они влияют на стиль и композицию текста. Речь идет об использовании принципа монтажа и о том, что литературоведы зачастую воспринимали кинематографические приемы как проявление театральности булгаковского творчества. Много сказано о ритмичности произведения и об условности «киновремени», возможном замедлении или ускорении его движения. Также говорится о дискретности видения и чередовании реальных и воображаемых визуальных образов, которая может приходиться во сне. В качестве еще одного кинематографического приема выделена характеристика текста многослойной, многоступенчатой оптикой, поскольку в нем герой-повествователь видит не только окружающих, но и самого себя со стороны. Эта отстраненность взгляда рождает картины, выходящие за пределы геройного видения. А. Г. Гребенщикова упоминает также о метафорических образах, за счет которых мы видим то, чего рассмотреть не можем [Гребенщикова, 2012].

В рассказах цикла часто представлена резкая смена эпизодов действительности, которую можно показать, а не объяснить, как сменяющие друг-друга кадры. Булгаков как бы с помощью движущейся камеры, или находящейся в статике, или выделяющей особо важные детали описывает ситуации и героев.

А. Г. Гребенщикова обращает внимание на то, что киноязык Булгакова – цветной, поскольку черно-белыми цветами оказалось довольно сложно придать произведениям нужную экспрессию. С появлением цветного кино возник важный вопрос о том, как использовать цвет в художественных произведениях. Некоторые художники считали, что цвет должен быть использован только естественным образом, без особого вмешательства со стороны художника. Они считали, что цвет не нуждается в дополнительной интерпретации или манипуляции. Однако другие художники считали, что цвет может использоваться как средство выражения эмоций и новых возможностей, которые он открывает. Второе мнение оказалось более продуктивным. Цвет не только усиливает достоверность изображаемого, но и способен эмоционально выразить нюансы и смыслы произведения. [Гребенщикова, 2012]

В целом, работа А. Г. Гребенщиковой показывает, как кинематографические техники влияли на развитие ранней прозы Булгакова, и как они помогли ему создать уникальную поэтику и художественный язык.

А. В. Тарасов в работе «Кинематограф М.А. Булгакова» рассматривает произведения писателя, связанные с кинематографом: роман «Белая гвардия», повесть «Дьяволиада» и др. Особое внимание уделяется анализу кинематографических образов и мотивов, а также роли кино в жизни героев.

Автор исследует вопросы использования кинематографической техники и языка в произведениях Булгакова, а также темы, связанные с кино, такие как проблема индивидуальности и коллективности, восприятие действительности и трансформация реальности.

Кольцевой характер сюжета является основой всех кинематографических произведений, основанных на произведениях М.А. Булгакова. Благодаря такой структуре автор может усилить центральный образ сцены и позволить зрителю сопоставить и сравнить героев, сцены и образы, мягко подводя к развязке главных сюжетных линий. Это также помогает авторам фильмов вернуть зрителя к основным идеям книг и убедиться в выводах автора [Мартьянова, с. 20].

Довольно много произведений Булгакова были экранизированы и изучены уже как экранизации. Экранизация – это не всегда прямое визуальное пересказывание текста. Экранизация – это «перевод» художественного произведения с языка одного искусства на язык другого. При этом задача интерпретатора довольно сложна, ибо надлежит через аудиовизуальные (звукорительные) образы передать не только содержание, но и авторскую идею, «дух» первоисточника, настраивая его на «тон своего времени». А это значит, что интерпретация любого художественного произведения на экране – акт творческий, близкий к философско-культурологическому анализу, а не к работе копировальщика или реставратора.

Вместе с тем интерпретация литературной классики – это еще и «диалог культур» (по терминологии М. М. Бахтина), в данном случае – печатной (книжной) и экранной (аудиовизуальной). Имеется в виду «доверие к чужому слову, благоговейное приятие, поиски глубинного смысла, согласие, его бесконечные градации и оттенки, выход за пределы понимаемого и т.п.».

Безусловно, говоря о связи между литературой Булгакова и кинематографом нельзя упускать из виду такое явление, как интермедальность. Интермедальность – это концепция, описывающая взаимосвязь различных искусственных форм искусства. Она подразумевает возможность существования и взаимодействия между различными формами искусства, такими как литература, кино, театр, живопись и музыка.

В литературе интермедиальность проявляется в использовании различных жанров и форм, таких как поэзия, проза, драматургия, комиксы, романы в стихах и т.д. Литературные произведения могут также содержать элементы других искусств, таких как музыка, изобразительное искусство и кино, в виде описаний, аналогий и метафор.

В кино интермедиальность может проявляться в использовании элементов других форм искусства, таких как музыка, живопись и литература. Кинематограф может также включать в себя различные формы искусства, такие как анимация, документальное кино, научно-популярные фильмы и т.д.

Интермедиальность в литературе и кино позволяет создавать более глубокие и многогранные произведения искусства, в которых объединяются различные формы выражения и перекликаются друг с другом, обогащая общую смысловую глубину произведения. Одной из разновидностей интермедиальности ученые считают «інтермедійні посилення (“intermedial references”), наприклад, у художньому тексті на фільм через втілення або імітацію певних фільмових технік, зокрема, макрозйомку, тіні, наплив і монтаж» [Циховська, 2014, с. 56].

Изучение интермедиальности получило стимул от семиотических исследований, которые рассматривают культуру в целом как текст, представленный различными кодами, взаимодействующими между собой. Ю.М. Лотман неоднократно высказывал идею обогащения культуры путем взаимодействия ее разнообразных форм. Исследуя эту проблему в рамках семиотики, он отмечал, что семиосфера многократно пересекается внутренними границами, специализирующими отдельные ее области в семиотическом отношении. Информационная трансляция через эти границы, игра между различными структурами и подструктурами, направленные непрерывные семиотические «вторжения» той или иной структуры на «чужую территорию» образуют порождения смысла, возникновение новой информации» [Лотман, 1992, с.92].

Кинорежиссеры могут использовать литературные произведения как основу сюжета и сценария, при этом опираясь на темы и проблемы, затронутые в произведениях, исходя из их актуальности на данный момент времени, создавая таким образом новое произведение искусства, которое будет актуально для современного зрителя.

М. Булгаков, будучи талантливым драматургом, хорошо понимал потенциал кино как нового и мощного искусства. Он активно сотрудничал с кинематографистами и сам пытался адаптировать свои произведения для экрана. Однако, по мнению ученых, кинематографическая обработка произведений Булгакова зачастую не учитывала их особенности и потенциал.

Интерпретации повести «Собачье сердце» в кинематографе рассмотрел в своей статье А. В. Флоря на примере экранизаций А. Латтуады и В. Бортко. Критик обратил внимание на то, что обе экранизации существенно отличаются от оригинального текста, что связано с особенностями кинематографической техники и задачами, стоящими перед режиссерами. Однако, при этом, обе экранизации сохраняют некоторые ключевые моменты повести, такие как основной сюжет, герои и темы. Интерпретация Латтуады является более философской и символичной, в отличие от более реалистичной интерпретации Бортко. При этом обе экранизации сохраняют важнейшие темы и проблемы повести, такие как вопросы о границах науки и морали, о жертве и эгоизме, о человеческой жестокости и терпимости. Все же, ни одна из экранизаций не может полностью передать глубину и многогранность оригинального текста М. А. Булгакова. В то же время экранизации вносят свои собственные интерпретации и расширяют круг читателей и зрителей, знакомых с этой знаменитой повестью [Флоря, 2017].

В аспекте кинематографичности исследовалась булгаковская повесть «Дьяволиада». Одним из первых о ее кинематографичности говорил Евгений Замятин. В повести можно наблюдать динамику в изображении событий, достигаемую с помощью приема монтажа и отрывистого синтаксиса, который придает ускорение событиям в связи с отсутствием

психологической мотивации поведения героев. Указывают на присутствие поэтики кино в произведении изображение характеров через движения и жесты, условная мимика персонажей. Как утверждают ученые, кинематографическая техника здесь оказывает влияние на все уровни поэтики: систему персонажей, мотив и жанр [Кольцова, Неклюдова, 2015, с. 155-161].

Монтажность стала важным инструментом формирования формы и содержания в творчестве М. Булгакова, используемым на уровне композиции. Он проявляется в стремлении к фрагментарности, созданию тематических и стилистических контрастов. В романе «Белая гвардия» монтажность выступает как главный прием композиции. Автор идентифицирует важные эпизоды, помогая определить границы пространства, в котором происходят основные идеологические события: Дом/Город. Развертывая сюжет, Булгаков описывает лишь те сцены, которые имеют значение для общей картины происходящего, что является принципом монтажной композиции, основанным на чередовании отдельных фрагментов [Силина, 2012, с. 137-140].

Булгаков в целом очень любил кино и интерес у него вызывали довольно разные ленты. Об этом говорится в воспоминаниях Е.С. Булгаковой: «Прием у военного атташе Файмонвилла в доме американского посла. Два фильма. Первый, по Уэллсу, – «Грядущее» («Future») – о будущей войне. Начало очень сильное, конец – надуманный, неубедительный. Вторая картина – Мелодии Бродвея 1936 года – веселая комедия с обворожительной танцовщицей в главной роли». Так же она говорила и о «Бенвенуто Челлини» (16 февраля 1936 г.) [Булгакова, 2006, с. 106]. В основном это иностранные фильмы, но и обычное развлекательное кино тоже привлекало писателя, что засвидетельствовано как воспоминаниями его друзей и близких (в первую очередь жены), так и в его литературных произведениях, где присутствуют кинематографические отсылки. В ранних повестях и рассказах Булгакова, таких как "Дьяволиада",

параллели между литературой и кино могут быть полностью сближены. В других произведениях кинематографический элемент может быть менее очевиден, как, например, в романе "Мастер и Маргарита", где сам эпиграф ссылается на традиции высокой литературы, и где мало лексических сигналов кинематографичности, подчеркивает И. А. Мартыанова [Мартыанова, 2001, с.12].

Можно предположить, что для Булгакова кино являлось не только сбором сюжетов и тем, а скорее искусством, близким к приему отстранения, которое предлагает "другой взгляд" на мир и литературу. В своих произведениях писатель часто использует кинематографические приемы, не только явные, но и скрытые, что придает особую форму и смысл его текстам. Например, Булгаков описывает произведения своего друга Ю. Слезкина как "стройную череду", которая бежит, меняясь и искрясь, что напоминает ленту кино, где события не лезут друг на друга, а развиваются постепенно [Булгаков, 2009, с. 126].

Можно заключить, что для Булгакова кино важно не только как набор сюжетов или тем, но и как искусство, подобное приему отстранения, позволяющему увидеть мир и литературу с другой стороны. Это отражается и в его работе над сценарием «Мертвых душ», который был создан в период работы над «Мастером и Маргаритой». Из слов И. А. Мартыановой можно сделать вывод, что Булгаков хорошо понимал законы театральной и киносценарной интерпретации, что подтверждается сравнением его работы над сценариями для театра и кино. Для Булгакова кино было связано в первую очередь с понятием скорости, которая являлась важной составляющей его работы над сценарием. По словам писателя, произведения должны были бежать вперед, не запутываясь в болоте словесных событий, как лента кино [Мартыанова, 2001, с. 12].

При анализе киносценария "Мертвые души" (особенно первой, булгаковской редакции) можно предположить, что сам писатель был знаком с тонкостями операторской и режиссерской работы. В "кинопоэме"

используются такие техники, как "наплыв", "затемнение" и "параллельный монтаж", а логика монтажных переходов тщательно продумывается. Важно отметить, что термин "монтаж" имеет различное значение в литературе и кино. В литературе он связан в основном с приемом перебивки планов и ассоциируется с явлением коллажа, тогда как для кино монтаж является крайне важным и емким понятием, практически синонимичным самому понятию кинематографа. В литературном произведении (в частности, в произведении с монтажным принципом композиции, как, например, в "Войне и мире" Л. Н. Толстого) допустимы немотивированные переходы от одного пространственно-временного или сюжетного плана к другому, тогда как для кинематографа важен принцип соединения, техника склеивания кадров, при этом зритель, как правило, не замечает эти моменты перехода [Кольцова, 2016, с. 169-170].

В определенном смысле, процесс монтажной склейки в кино можно сравнить с созданием тропа, таких как метафоры или сравнения. Кадры могут соотноситься друг с другом как по принципу контраста, так и подобия. Для кино важным может быть как содержание, так и композиция кадра. В соединении кадров (как и в создании сравнений) могут использоваться различные элементы, такие как цвет, свет, звук и другие «смысловые пятна», как определяет лейтмотив Б. Гаспаров [Гаспаров, 1994, с. 30-31].

Булгаков придает большое значение ритму как определяющему свойству хорошего произведения, будь то литература или кино (как в случае с произведением Слезкина, где богатые приключения представлены в "стройной череде"). Тайна привлекательности булгаковской прозы в значительной степени заключается в ярко выраженном ритме, который можно почувствовать даже на небольших участках текста, где он поддерживается синтаксическими, интонационными и звуковыми средствами (например, в фразе "За мной, мой читатель..."), а также на уровне соотношения эпизодов, глав и картин. Визуальный ритм также играет важную роль. Само чередование света и тьмы, которое организует

пространство и ясно раскрывает задумку произведений в целом, является неотъемлемым свойством именно кино. [Кольцова, 2016, с. 171]

Е. Яблоков замечает, что «"кинематографическая" тема у раннего Булгакова — это, в сущности, "реализованная" коллизия "света" и "тьмы", ибо "виртуальный" мир состоит именно из этих субстанций; позже тема света и тьмы получит развитие в романе "Мастер и Маргарита"» [Яблоков, 2001, с. 195].

Что же касается повести Булгакова «Роковые яйца», то довольно важную роль при анализе и исследовании данного произведения играет ее цветовая символика. Особое внимание исследователей привлекает «красный луч». Булгаков использует красный цвет как средство выражения своей концептуальной и мировоззренческой концепции. Выбор эпитета "красный" отражает направленность образа луча. Сначала луч олицетворяет абстрактное понятие, но затем становится гротесковым, отражая этапы катастрофы, описанной в повести. В разных метаморфозах образа красного луча мы видим его связь с безжизненной неоновой Москвой и совхозом "Красный Луч", его воплощение в змее, а также уподобление красной коннице, сметающей все встречное и связанной со всемирным безумием Смерти. Поэтому в "Роковых яйцах" красный цвет ассоциируется не столько с жизнью, сколько с отвлеченным разумом, невежеством и авантюризмом, который приводит к хаосу и смерти [Юшкина, 2007, с. 89].

Ученые обнаруживают в повести оптический (визуальный) сюжет. В поэтическом языке М. А. Булгакова особое место занимает оптический код, который реализуется в разнообразной «аппаратуре», наподобие изобретений Персикова-Иванова, Ефросимова, Рейна/Тимофеева, а также в необыкновенных оптических возможностях Иешуа, Воланда и мастера. Эта аппаратура представляет собой функциональные аналоги нематериального творческого инструментария автора, таких как его взгляд, память и сновидческая фантазия. Принципы работы булгаковской оптики проявляются

на уровне автометаописания и могут быть обозначены словами «фокус» и «монтаж» [Иваньшина, 2009, с. 53-64].

Слово «фокус» означает совмещение модусов зрения и слепоты, и проявляется в сюжетах Булгакова как остроумное событие, состоящее из двух сторон – обмана и разоблачения. Принцип монтажа основан на замене в кадре объектов, которые совмещаются в соответствии с определенной логикой. Этот принцип проявлен и осознан в "Роковых яйцах", где монтажная замена раскрыта в сюжете, а смысл конструируется прямо на глазах у читателя путем столкновения общих элементов (яйца), которые относятся к разным семантическим рядам (птицы и змеи). Эти элементы образуют серию уподоблений/расподоблений и реализуют принцип зеркальности, который является системообразующим структурным принципом булгаковского текста. В повести М. А. Булгакова яйцо выступает в качестве особого элемента, который соединяет птичий и змеиный миры, и в этом смысле оно напоминает функцию фокусировки глаза. Яйцо выполняет роль оптического инструмента, который позволяет смотреть на мир с разных углов зрения и воспринимать разные смыслы, скрытые за видимой поверхностью вещей [Коньшева, 2015, с. 174-181].].

Это произведение похоже на вращение невидимого винта. Вначале изображение кажется размытым и неопределенным, как две параллельные линии, которые параллельны друг другу, но никогда не пересекаются. Потом происходит двойная фокусировка: первый этап - это случайное вмешательство Иванова во взгляд Персикова, а второй - вмешательство Рокка в события. Однако сюжет можно рассматривать иначе: сначала глаз ясно видит две параллельные линии событий, затем случайное вмешательство приводит к эффекту нового измерения времени, связанного с красным лучом. Это измерение времени является не измерением жизни, как кажется Иванову, а измерением смерти. Искусственный глаз растет и, отделившись от своего гениального создателя, превращается в орудие смерти благодаря вмешательству Рокка. Поэтому, это история зрительного

оборотничества, связанная с обращением времени вспять (выворачиванием) [Коньшева, 2015, с. 174-181].

Эффект обманутого ожидания присутствует как в истории с яйцами, так и в кинорепортаже, который искажает хронику открытия. В повести Булгакова история связана с тайной работой луча, который захватывается косвенным (табуированным) зрением, похожим на подглядывание. Взгляд Персикова нарушил целостность границы, разделяющей жизнь и смерть, и открыл хтоническую точку, которая является следствием прикосновения к ней и приводит к катастрофе. В этой связи фамилия героя соотносится с персиковым деревом, которое аналогично дереву познания и является маркером перехода из одного мира в другой [Евзлин, 1993, с. 71-72].

Тема «дьявольских лучей» в повести «Роковые яйца» была рассмотрена В.В. Колчановым параллельно с другими литературными произведениями того времени, в которых тоже затрагивалась тема лучей и, по его словам, началась еще в романе Г. Уэлса «Война миров». В 1920-х годах в России научно-фантастическая литература привлекла внимание к новой теме - теме тепловых лучей. Эта тема не появилась из ниоткуда, поскольку уже имелись некоторые работы в зарубежной литературе и в литературе Серебряного века. Тема тепловых лучей стала отражением новейших достижений и открытий в области лазерного оружия как массового оружия, а главное, она стала частью социальных изменений в обществе, которые были запущены Октябрьской революцией и планами установления социалистического строя во всем мире. Лучи, созданные гениальными учеными, часто оказывались в руках корыстных и одержимых людей, и русские писатели внесли серьезные сомнения в научные и технические стремления человеческого разума. [Колчанов, 2016].

Исследователь приходит к выводу, что повесть Булгакова нашла баланс между двумя полюсами модернистского театра. Она не только не уступала футуристам по форме и технике, но и следовала символистскому мировоззрению и мировосприятию в содержании. Символистская

драматургическая традиция продолжилась благодаря мифологической насыщенности, глубине исторических и политических перспектив, фольклоризму и символизму. "Роковые яйца" были окружены богатым культурным контекстом, религиозным пространством, в котором процветала теургическая фантазия. В 1930-е годы это вдохновение повлияло на фантазию Булгакова в его "закатном романе" "Мастер и Маргарита". Эта повесть зажжет театральную сцену последней "мистерии-буфф" - "Евангелия от дьявола" и озорной смехопанорамы "Московских глав" [Колчанов, 2016, с. 64].

Таким образом, изучение кинематографичности ранней прозы М. А. Булгакова является важным направлением в освоении его творческого наследия. Кинематографический аспект творчества писателя не только связан с культурными поисками его эпохи, но и является актуальным и важным для современной культурной теории и кинематографической критики. Изучение литературной кинематографичности позволяет лучше понимать взаимосвязь между литературой и кино, а также дает возможность проследить развитие кинематографического языка в литературе и его влияние на создание художественных образов и сценариев.

РАЗДЕЛ 2 «КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В ПОВЕСТИ

М. А. БУЛГАКОВА «РОКОВЫЕ ЯЙЦА»

Повесть «Роковые яйца» по количеству публикаций и тиражу стала самым распространенным из прижизненных булгаковских творений. В 1925 и 1926 годах ее опубликовал сборник «Недра», тот самый, где отказались взять «Белую гвардию», а кроме того, повесть под первоначальным названием «Красный луч» (к концу сна – «Роковые яйца») напечатана в журнале «Красная панорама» (в номерах с 19 по 22 за 1925 год) [Тарасов, 2006, с. 53-65].

По мнению ученых, «Роковые яйца» – это не просто сатира, а предостережение от чрезмерного увлечения давно, в сущности, открытым красным лучом, или, иначе говоря, революционным прогрессом, революционными методами строительства новой жизни. Собственно, именно этот красный свет «новой жизни» окутывает все пространство повести. Об этом луче пишут «красные журналы», отсветы малинового света, созданного этим лучом, окрашивают все вокруг [Чумаченко, 2012 с. 261].

Сюжетная канва повести «Роковые яйца» очень проста и перекликается с сюжетами многих научно-фантастических романов Г. Уэллса (о чем в повести есть прямые указания).

Художественная ситуация, созданная автором, обнажает судьбоносный конфликт в современной российской истории – столкновение между интеллигенцией и народом, которое проявляется в противостоянии двух основных персонажей – профессора Персикова и революционера Рокка. В своем произведении автор ставит на испытание два различных мировоззрения, два противоположных принципа социальной реализации, которые противостоят друг другу: гуманистический и антигуманистический, революционный. [Менглинова, 2007]

Повесть «Роковые яйца» М.А. Булгакова воплотила в себе органическое проявление уникального художественного сознания автора,

демонстрируя, что его новаторство выросло на основе синтеза и переосмысления литературных традиций, которые были мобилизованы для глубокого художественного анализа современной общественной жизни.

В своем произведении автор использует различные кинематографические приемы, чтобы передать эмоциональную напряженность и динамичность происходящих событий.

«Киновремя» в самом начале «Роковых яиц» имеет довольно сложные ритмические отношения. Описание 1920-го года имеет замедленный темп и дальше автор дает нам понять, что следующие пару лет прошли в таком же медленном темпе, но после резко начинается ускорение повествования: «Но все на свете кончается. Кончился 20-й и 21-й год, а в 22-м началось какое-то обратное движение» [Лосев, 1994, с. 2]. Три следующих года пролетают за один абзац, несколько скудное описание имеют еще несколько последующих лет и, в конце главы мы перескакиваем уже на лето 1928 года. Зато все дальнейшие события в общих чертах предстают перед нами в обыкновенном темпе. Но моментами Булгаков вставляет ускорение, чтобы подчеркнуть наполненность событиями жизнь ученого: «За всеми этими делишками профессор не заметил трех суток, но на четвертые его вновь вернули к действительной жизни, и причиной этого был тонкий и визгливый голос с улицы» [Лосев, 1994, с. 16]. Можно сказать, что несостоятельный, но имеющий внутреннее обоснование ритм является одним из признаков кинематографичности в тексте.

Один из главных кинематографических приемов, который использует Булгаков – это камера. Автор описывает происходящие события так, будто мы смотрим на них через объектив камеры. Он использует такие техники, как угол съемки, фокусировка, угол обзора и тд. Например, в самом начале произведения Булгаков описывает, как Персигов входит в свой кабинет и мы видим это через объектив камеры: «Персигов вошел в свой кабинет, помещающийся в зооинституте, что на улице Герцена. Профессор зажег верхний матовый шар и огляделся» [Лосев, 1994, с. 1].

Здесь Булгаков использовал технику фокусировки, чтобы подчеркнуть важность момента, и далее он пишет что «начало ужасающей катастрофы нужно считать заложенным именно в этот злосчастный вечер» [Лосев, 1994, с. 1] и, как бы, говорит нам о том, что все события, которые подведут к кульминации начались именно с этого момента.

К этому же принципу относится начало второй главы, где автор показывает нам события через объектив: «Итак, профессор зажег шар и огляделся. Зажег рефлектор на длинном экспериментальном столе, надел белый халат, позвенел какими-то инструментами на столе...» [Лосев, 1994, с. 3]. И подобных примеров в повести еще очень много.

Другой важный кинематографический прием, используемый Булгаковым в повести «Роковые яйца», – это монтаж, который применяется практически во всех ранних произведениях писателя. Монтаж позволяет автору объединять разные элементы в одно целое, чтобы усилить смысловую нагрузку. Например, когда Персиков первый раз замечает красный луч, Булгаков описывает происходящее так, словно чередует кадры кинофильма: «Запоздалый грузовик прошел по улице Герцена, колыхнув старые стены института. Плоская стеклянная чашечка с пинцетами звякнула на столе. Профессор побледнел и занес руки над микроскопом, так, словно мать над дитятей, которому угрожает опасность. Теперь не могло быть и речи о том, чтобы Персиков двинул винт, о нет, он боялся уже, чтобы какая-нибудь посторонняя сила не вытолкнула из поля зрения того, что он увидал» [Лосев, 1994, с. 4]. Здесь Булгаков использовал монтаж, чтобы передать нервное состояние героя, который был обеспокоен любыми посторонними звуками в момент своего научного открытия.

В некоторых эпизодах мы можем наблюдать дискретность видения, кадровое описание автора: «Профессор строго посмотрел на них поверх очков, выронил изо рта папиросу и тотчас забыл об их существовании. На Пречистенском бульваре рождалась солнечная прорезь, а шлем Христа начал пылать. Вышло солнце.» [Лосев, 1994, с. 5].

Также в тексте присутствует немалое количество «абзацев-кадров» (термин Ф. Федорова): «Иванов принес газету и показал Персикову заметку»; «Панкрат, предварительно постучавшись, явился в кабинет и вручил Персикову великолепнейшую атласную визитную карточку.» [Лосев, 1994, с. 7].

Очень важным в произведении выступает чередование кадров и образов, которые происходят одновременно в реальном времени, создают напряженную атмосферу и дают нам четкое визуальное воспроизведение происходящего и эмоций героя » [Лосев, 1994, с.16]. Первый кадр: «Тут Персиков немного обмяк, потому что лицо, достаточно известное, звонило из Кремля, долго и сочувственно расспрашивало Персикова о его работе и изъявило желание навестить лабораторию». Второй кадр: «Отойдя от телефона, Персиков вытер лоб и трубку снял». Параллельный звуковой план: «Тогда в верхней квартире загремели страшные трубы и полетели вопли Валькирий, — радиоприемник у директора суконного треста принял вагнеровский концерт в Большом театре». Третий кадр: «Персиков под вой и грохот, сыплющийся с потолка, заявил Марье Степановне, что он будет судиться с директором, что он сломает ему этот приемник, что он уедет из Москвы к чертовой матери, потому что, очевидно, задались целью его выжить вон». Следующий кадр: «Он разбил лупу и лег спать в кабинете на диване и заснул под нежные переборы клавишей знаменитого пианиста, прилетевшие из Большого театра» [Булгаков]. Как показывает В. Лосев, постоянно меняющаяся цепочка событий может представлять как мысли-кадры, когда события не описываются подробно, а «показываются» уже в динамике: «К концу июля гонка несколько стихла. Дела переименованной комиссии вошли в нормальное русло, и Персиков вернулся к нарушенной работе» [Булгаков].

Информация о персонажах и событиях передается, будто снимается камерой, то статичной, то плавно движущейся, то быстро захватывающей самые значимые детали и фрагменты [Лосев, 1994, с. 16]. Например, когда

профессор принимал у себя гостей, мы сначала видим одного как бы целиком: «приятный, круглый и очень вежливый, был в скромном, защитном военном френче и рейтузах», затем крупным планом нам показано, что «на носу у него сидело, как хрустальная бабочка, пенсне» и затем снова видим его целиком с захватом «лакированных сапог». Здесь же мы видим неясный образ третьего гостя, который «не вошел в кабинет профессора, а остался в полутемной передней», затем вообще видим резкую смену кадра «его глазами», поскольку «освещенный и пронизанный струями табачного дыма кабинет был ему насквозь виден» [Булгаков]. И следом за этим наш взгляд резко падает снова на гостя и на его лицо, на котором мы видим «дымчатое пенсне». То есть мы не видим картину всецело, она создается из ярких кадров и фрагментов, которые идут хаотично, рывками и иногда описание одного объекта сменяется кадром описания другого.

Не случайно, что в повести "Роковые яйца" луч новой жизни может быть получен только через использование электричества. Это, возможно, намек на план электрификации всей страны, необходимый для построения социализма. Однако более глубокий подтекст заключается в связи красного луча с неестественным, ночным светом, лишенным живого огня - то есть огня, происходящего из природных источников. Таким образом, существует связь между красным лучом и нижним миром. [Яблоков, 2016, с.526-530]

Как отметила А.Г. Гребенщикова, кинематографические элементы в произведениях Булгакова – цветные и цвет играет важную роль при создании образов, поскольку цвет – это средство получить более яркие эмоции [Гребенщикова].

Заметно, что Булгаков придает особое значение использованию "ночного" освещения в ключевых эпизодах, связанных с открытием луча, выведением змей и другими моментами. Например, Персиков открывает луч ночью, а первая встреча с Рокком происходит вечером. Даже когда события происходят в солнечный день, они описываются с использованием "ночного"

освещения. Так, флейта Рокка, вызвавшая к жизни "демонов", звучит лунной ночью.

Змея, которую встречает Рокк, напоминает по высоте электрический столб, вызывая ассоциации с электричеством. Оранжерея с изображением "живой каши" описывается в "странном кинематографическом свете", с использованием яркого электрического фонаря. Все это указывает на то, что Булгаков активно использует освещение, чтобы создать особую атмосферу и передать определенное настроение сцен [Яблоков, 2016, с. 526–530].

Профессор постоянно работал по ночам, но даже когда на улице было светло, шторы всегда были опущены, поскольку солнечный свет мешал профессору работать, что создает картину тусклого и мрачного освещения. В романе прослеживается неповторимая атмосфера, которая охватывает все события. Описания новой действительности, возникшей после революции, передаются в основном в темном или искусственном свете, создавая своеобразную "кинематографическую" атмосферу. Начиная с шестой главы, когда описывается Москва в июне 1928 года, сцены становятся все ярче и красочнее. Описание города начинается со слов "Она светилась, огни танцевали, гасли и вспыхивали". Далее автор перечисляет белые фонари автобусов, зеленые огни трамваев, электрическую разноцветную женщину и многое другое. Яркие цвета и огни стали неотъемлемой частью городской жизни. На экране красные волны, магазины с бешено пылающими витринами и знаменитый ресторан "Ампир", сияющий зелеными и оранжевыми огнями. В сквере против Большого театра бьется разноцветный фонтан, а толпы народа собираются у больших листов объявлений, освещенных резкими красными рефлекторами. Театр имени Мейерхольда выбросил наружу движущуюся разных цветов электрическую вывеску, а в "Аквариуме" сверкают рекламные огни. По Тверской проходят цирковые ослики, несущие сияющие плакаты. Глава завершается описанием огненных часов у Манежа, которые в романе символизируют жизнь и смерть, и вспоминаются в

одноименном очерке Булгакова, посвященном прощанию с покойным Лениным.

Символическое значение света связано с загадочным шаром, который был установлен в институте Персикова после ремонта. Шар был оснащен 2000 лампами с отраженным светом, создавая потрясающую атмосферу избытка света. В одной из сцен Персиков поднимает плотные шторы, чтобы проверить, создает ли шар таинственный луч не только от электрического, но и от солнечного света. Однако, в идейно-образной системе повести, важно то, что луч появляется только при искусственном электрическом освещении, и, возможно, отсутствует в спектре солнца [Калох-Вид, 2014].

Ритм – еще один кинематографический прием, используемый Булгаковым в повести "Роковые яйца". Ритм помогает передать скорость и напряженность событий. Булгаков использует различные ритмические приемы, такие как повторы, анафоры, эпифоры, параллелизмы, антитезы, что создает особую архитектуру, придает тексту музыкальность и подчеркивает его смысловую нагрузку. Повесть написана в жанре фантастической сатиры, и автор использует нестандартные, неожиданные обороты фраз, что делает ритм еще более непредсказуемым и остроумным.

Наконец, ритм также формируется в результате использования диалогов и монологов героев, а также чередованием действия и описательных пейзажей, что создает баланс между динамикой и статичностью. Например, когда описываются слишком бурные будни Персикова и насыщенность его дней встречами и событиями один за другим или несколько происходящих событий и действий, сопровождающихся к тому же и звуковыми описаниями – мы можем ощутить все то напряжение обстановки, которое испытывал главный герой.

М. Булгаков тяготеет к эстетике не только цветного, но и звукового кино. Хотя художественный мир его произведений оказывается дискретным и состоящим из кадров-сегментов, все же связи между ними оказываются

прочными, реплики персонажей развернуты, позиция повествователя проявляется во внутренних монологах [Гребенщикова, 2012].

Если автор использует множество киносредств в своей прозе, то можно сделать вывод о кинематографичности текста. В повести Булгакова мы видим использование различных киносредств, которые образуют систему. Булгаков использовал кинематографические приемы, чтобы усилить экспрессию, передать эмоциональное состояние героев, вызвать беспокойство и напряжение в наиболее значимых сценах, а также передать скорость и динамичность действий. В «Роковых яйцах» можно отметить приоритетность зрительного ряда, широкое использование монтажа, свободное обращение с пространством и временем, визуальную динамику, разнообразную оптику, усиление звука и цвета. Все эти элементы дают основание говорить о несомненной кинематографичности ранней булгаковской прозы. Учитывая, что появление звукового кино в России было только в 1929 году, а цветное кино - только в 1936 году, можно с уверенностью сказать, что цветовой звуковой "кинематограф" Булгакова, созданный в начале 1920-х гг., предвосхитил эру кинематографии, которая так бурно развивалась в XX веке. Эта особенность творчества писателя стала одной из причин активного интереса кинорежиссеров к его произведениям.

Работы Булгакова были адаптированы для экрана многократно на протяжении многих лет, хотя и с переменным успехом. Успешными экранизациями признаны «Бег» (1970), «Дни Турбиных» (1976), «Собачье сердце» (1988), «Белая гвардия» (2012). Каждая экранизация предлагала свою интерпретацию и подход к воссозданию мира Булгакова, но при этом все они смогли передать настроение и основные идеи произведений.

Основой многих кинематографических произведений по книгам Булгакова является кольцевой характер сюжета. Кольцевая структура позволяет автору, во-первых, усилить центральный образ сцены, во-вторых, позволяя зрителю мысленно сопоставлять, сравнивать героев, сцены, образы, мягко подводит к развязке главных сюжетных линий. Авторы

фильмов возвращают нас к основным мыслям книг, позволяя убедиться в выводах автора [Мартьянова, 2011, с. 224].

Далеко не все экранизации произведений Булгакова были успешными. Например, экранизация повести "Морфий" (2008) не получила широкого признания и была раскритикована за отступление от оригинальной концепции произведения. Экранизации романа «Мастер и Маргарита» (1971, 1994, 2005 и др.) до сих пор вызывают оживленные дискуссии.

Однако, в целом, фильмы и сериалы по произведениям Булгакова имеют множество почитателей и являются важными памятниками культуры, которые помогают зрителям погрузиться в мир одного из величайших писателей XX века.

Что касается экранизаций «Роковых яиц», то их было снято две. Первая – итальянский двухсерийный телевизионный фильм, снятый сценаристом и режиссером картины Уго Грегоретти в 1977 году. Вторая – фильм режиссера С. Ломкина, который был снят в 1995 году, с Олегом Янковским, Андреем Толубеевым, Ниной Усатовой, Гариком Сукачёвым и другими актёрами. Отметим, что в 1992 году вышел телеспектакль Ольги Козновой с Юрием Яковлевым в роли профессора Персикова. Талантливой адаптацией «Роковых яиц» считается мультфильм 2003 года «Хорошо забытое старое» Ефима Гамбурга, имеющий подзаголовок «Фэнтези в 3-х частях по мотивам фантастики начала XX века».

Нас будут интересовать две киноверсии повести.

Экранизация 1977 года по своей сути не является полноценным кинематографическим произведением, а скорее политеатрализованной постановкой. Созданная в 1977 году для итальянского телевидения, она представляет собой две мини-серии по 50 минут. Необходимость поиска фильма в итальянском варианте и без субтитров свидетельствует о его невысокой распространенности и значимости. Фильм сделан с минимальными затратами, вместо полноценных декораций использовалась "голубая стена", что уменьшает качество кинематографической

составляющей. В своё время данная работа могла считаться новаторской и оригинальной, однако современному зрителю она кажется устаревшей и крайне неэффективной. В целом, как отмечали критики, фильм не обладает существенной ценностью для научного изучения кинематографии и искусства в целом [7].

В фильме можно встретить привычные на то время советские плакаты и газеты, и довольно «забавный» перевод. Но зато костюмы при изображении деревенской жизни были подобраны очень удачно.

Если сопоставить экранизацию с литературным оригиналом, то можно отметить, что сюжет кинематографической версии полностью соответствует тексту повести. Рокк является заведующим, который доставляет яйца в совхоз "Красные лучи". Интересно, что указанный совхоз располагается на территории бывшего имения, что вполне соответствует реалиям исторической эпохи.

Необходимо отметить, что экранизация произведения с элементами фантастики изначально предполагала проведение ряда экспериментов, прежде всего, в области операторской работы. Об этом свидетельствует сам режиссер Грегоретти, и именно эта установка обусловила посвящение фильма Д. Вертову. Как подчеркивает Г. В. Денисова, одним из наиболее важных элементов в интерпретации фильма является операторская работа, которая контролирует точку зрения зрителя [Денисова, 2003, с.159]. В фильме активно используются спецэффекты, например, технология совмещения двух изображений в одном кадре и т.д.

Ю. М. Лотман отмечал, что в кинематографе повторение одной и той же детали, которое формирует определенный ритмический ряд, становится одним из приемов, способствующих созданию богатого содержания смыслов. [Лотман, 1973]. С целью акцентировать внимание зрителя на символических объектах, оператор камеры, Эудженио Гульельминетти, стремится создать ритмический эффект путем повторения и остановок на различных круглых объектах во время всего кинематографического повествования. Эти объекты

включают настенные часы, окна, плафоны, стаканы, и даже ярко вытаращенные глаза Рокка на сцене, где гигантский ящер (созданный с использованием передовых спецэффектов того времени) пожирает его супругу. Мотив круглого, по-видимому, связан с формой яйца.

Оператор продолжает булгаковскую игру светом и цветом; он акцентирует внимание зрителя на различной освещенности помещений, которые могут внезапно озаряться ярким солнечным светом (вызывая щурение и закрывание лица Персиковым при выходе на улицу из лаборатории с задернутыми шторами) или заполняться тревожным красным оттенком (когда Рокк наблюдает, как яйца куриц под воздействием чудесного луча начинают расти). Постоянное изменение ракурсов и фиксация на круглых предметах создают эффект остранения, известный в переводоведении. То есть, если итальянский зритель не знаком с апокалиптическим контекстом повести [Калох-Вид, 2014], с аллегорией разбитого яйца, как предвестника апокалипсиса, эффект остранения, применяемая в отношении символической значимости яйца и световых лучей, являющихся ключевыми элементами повествования, позволяет осознать, что фантасмагория, представленная на экране, в литературном оригинале обладает множеством глубинных интерпретаций [Лентовская, 2016, с. 267-275].

По заказу RAI (государственное телевидение Италии) была разработана третья, дополнительная серия под названием «Секреты «Роковых яиц», предназначенная для ценителей экспериментального кино и телевидения. В этой серии подробно рассказывается о процессе создания «ящеров», которые впоследствии неоднократно появлялись на экранах в различных фантастических фильмах и телесериалах. Съемки «закулисья» стали новаторским шагом для итальянского телевидения и позволили режиссеру Грегоретти избежать необходимости искусственного растягивания фильма на три серии, что изначально требовали продюсеры [Лентовская, 2016, с. 267-275].

Таким образом, можно утверждать, что интерсемиотическая трансформация повести «Роковые яйца» М.А. Булгакова, осуществленная Уго Грегоретти в 1977 году, заслуживает статуса полноценной телевизионной экранизации данного литературного произведения, так как она отражает все основные принципы этого жанра. Итальянский телефильм представляет интерес в нескольких аспектах: как яркое проявление художественных принципов творчества Грегоретти, как успешная попытка применения стратегии остранения с помощью высококлассной операторской работы, как пример новаторских исследований в области кино- и телевизионных технологий в Италии 1970-х годов и, наконец, как самое раннее кинематографическое освоение повести «Роковые яйца».

Второй экранизацией этого произведения Булгакова стал фильм «Роковые яйца» (Россия, Чехия, 1995), поставленный режиссером С. Ломкиным. Эта работа выполнена скорее как зрелищный аттракцион с элементами триллера. Фильм так и не стал событием в экранной интерпретации произведений Булгакова, несмотря на то, что в картине снималось немало хороших актеров: О. Янковский, А. Толубеев, С. Гармаш, Н. Усатова, В. Павлов, С. Фарада и др. Основными причинами критики считают невнятность режиссерского замысла фильма, далекого от понимания того, что «Роковые яйца» – это, прежде всего, политическая сатира, направленная против идей и постулатов мировой революции и большевизма [Кириллова, 2016, с.493]. В экранизации исчезли важные для повести аллюзии на современные Булгакову события и реалии.

Сюжет фильма комбинирует событийный ряд разных произведений писателя. Здесь происходит прибытие в Москву 1928 года дьявола в человеческом облике по имени Воланд, в сопровождении свиты (это одно из отличий фильма от оригинальной повести). Он, косвенно помогая гениальному ученому Владимиру Персикову, открывает уникальный красный луч, который влияет на рост и размножение живых организмов, но делает их огромными и агрессивными. В то же время начинается эпидемия

падения птицы, что заставляет начальника ГПУ освободить Александра Семеновича Рокка, бывшего начальника сельскохозяйственного отдела, из психиатрической лечебницы.

Профессор Персиков становится объектом всеобщего восхищения, подогреваемого активной ролью СМИ. Рокк принимает решение восстановить поголовье кур в стране и конфискует экспериментальные камеры. На складе Рокку вручают посылку с яйцами, предназначенными для Персикова, в которой содержатся змеи, крокодилы и страусы. Беззаботно полагая, что они обычные куриные яйца, Рокк помещает их в камеры на своей ферме под Смоленском. Однако, из этих яиц вылупляются гигантские рептилии, которые атакуют и убивают сотрудников ГПУ, а также жену Рокка, Маню, и толкают самого Рокка на грань безумия.

Гады разбивают армию и начинают приближаться к Москве. Обезумевшие жители штурмом берут университет Персикова, не замечая его самого, затерявшегося в полубреду среди толпы. Персиков гибнет случайно — от ножа грабителя, позарившегося на часы профессора. В произведении ситуация была совсем иная: Персиков погиб от удара палкой по голове, когда обезумевшая толпа вбежала в институт и попала к нему в кабинет, найдя виновника во всей этой истории. В фильме же, когда толпа вбегает в лабораторию, то видит Воланда, стоящего у окна, за которым в августовскую ночь идёт снег. Тот произносит, глядя в небо: «Снег идёт. Вечно он со своим морозом — морозный бог», и вылетает в окно.

Фильм не следует четкой линии, направленной на достижение сюжетной цели, и некоторые персонажи, вроде Воланда, появляются на экране, не имея явной связи с основным сюжетом. Несмотря на это, Воланд играет важную роль в передаче красного луча профессору Персикову и замене яиц кур на змеиных. Возможно, режиссер использовал эту технику, чтобы создать мистическую атмосферу в фильме. Однако экранизация оригинального произведения не была полностью реализована, а вместо этого были включены отдельные элементы из него.

В эпилоге говорится, что таинственный мороз спас Москву от гадов, беззащитных перед низкой температурой, уничтожив полчища рептилий и их яйца. Камеры были сломаны толпой, и вновь получить красный луч не удалось — эту тайну профессор Персигов унёс с собой в могилу. Завершив свою миссию, Воланд вместе со свитой и двумя примкнувшими спутниками покидают Москву на чёрных конях, улетая на них в небо.

Миром, по версии С. Ломкина, управляет нечистая сила, заимствованная из «Мастера и Маргариты». Сатана пытается уничтожить Москву с помощью гигантских пресмыкающихся. За нечистую силу отвечает Михаил Козаков в роли Воланда. Он, по сути, и создает «луч жизни», основной двигатель сюжета, а кот Бегемот в ключевой момент подменяет коробки с куриными и крокодильими яйцами. Сатана пытается уничтожить Москву с помощью гигантских пресмыкающихся.

Все перечисленные примеры доказывают, что задача, стоящая перед интерпретаторами, была невероятно сложной, — талант Булгакова требует, по всей видимости, равновеликого масштаба личности его интерпретаторов. Главный вопрос при этом: как войти в художественный мир писателя, сделав его достоянием сегодняшнего дня?

Экранизации булгаковских произведений каждый раз становятся испытанием для режиссеров, операторов и исполнителей ролей. Каждый по-своему пытался воплотить свой замысел, одни напрямую подражали булгаковскому тексту, другие же, напротив, старались отойти от него [Яблоков, 2016, с. 526-530].

ВЫВОДЫ

В творчестве М. Булгакова ученые обнаруживают целый ряд кинематографических приемов: приоритетность зрительного ряда, широкое использование приема монтажа, свободное обращение с пространством (смена планов, многомерность пространства) и временем, визуальную динамику, разного рода организованную ритмичность, сложную оптику, усиление роли звука и цвета. Все это дает основание говорить о несомненных связях булгаковской прозы с кинематографом.

К самым известным экранизациям произведений Булгакова можно отнести такие фильмы, как «Мастер и Маргарита», «Иван Васильевич меняет профессию», «Бег», «Дни Турбиных», «Собачье сердце», «Морфий», «Роковые яйца», «Хорошо забытое старое», «Кабала святош», «Белая гвардия», «Красный остров», «Записки юного врача», «Псалом».

Ранняя проза Булгакова неоднократно рассматривалась исследователями в рамках изучения его творческого становления и поиска своего стиля. Также ранняя проза писателя изучалась в аспекте кинематографичности, но, по большей части, эти исследования обошли стороной повесть «Роковые яйца».

Современные литературоведы отмечают, что кинематографичность ранней прозы Булгакова пронизывает всю структуру его произведений, отображая современные ему изменения в культуре и искусстве. Исследование кинопоэтики Булгакова позволяет расширить наши представления о творчестве писателя и лучше понять его место в истории русской литературы.

При анализе повести «Роковые яйца» были замечены сложные ритмические отношения, в которых предстают многие эпизоды, «кадровое мышление» и «абзацы-кадры». Ритм в «Роковых яйцах» можно считать одним из кинематографических аспектов, так как Булгаков часто использует различные ритмические приемы, с помощью которых передается скорость и

напряженность событий, также ритм формируется в результате использования диалогов и монологов героев, чередующимися с действиями и описательными пейзажами, что создает баланс между динамикой и статичностью.

Булгаков чаще «показывает», что происходит, а не рассказывает о событиях, делая это через резкую смену эпизодов действительности – как будто один кадр сменяет другой. Герои и ситуации в произведении описываются как будто при помощи камеры, которая стоит на месте или плавно двигается, или же выхватывает определенные фрагменты и показывает крупным планом только некоторые детали. Булгаков использует также технику фокусировки, чтобы подчеркнуть важность какого-либо момента или эпизода.

Другой важный кинематографический прием, используемый в повести «Роковые яйца», – это монтаж, который присущ практически всем ранним произведениям писателя. Монтаж позволяет автору объединять разные элементы в одно целое, чтобы получить новое смысловое целое, усилить смысловую нагрузку.

Важным приемом является чередование кадров и образов, которые происходят одновременно в реальном времени, создают напряженную атмосферу и дают нам четкое визуальное представление происходящего и возможность прочувствовать эмоции героя.

«Киновремя» в произведении довольно условно, события то медленно тянутся и подробно описываются, то происходят скачки из одного года в другой или даже через несколько.

Также важным моментом является тот факт, что «кинематограф» Булгакова – цветной, при этом в произведении преобладают темные оттенки, события описываются чаще ночью и всегда найдется место тусклому желтому освещению. Автор активно использует освещение для создания особой атмосферы и передачи настроения сцен.

Использование киносредств в прозе Булгакова способствовало ее экранизации. Произведения писателя многократно были адаптированы для экрана. Повесть «Роковые яйца» экранизировалась дважды, однако эти экранизации вряд ли можно назвать особенно удачными.

При анализе повести и сравнении ее с экранизациями, можем сделать выводы, что фильм «Роковые яйца» С. Ломкина (Россия, Чехия, 1995) довольно сильно отличается от оригинальной повести. Режиссер заимствует материал из разных произведений Булгакова, хочет вместить в одном произведении несколько смыслов, сделать картину более обширной. Миром, по версии С. Ломкина, управляет нечистая сила, заимствованная из «Мастера и Маргариты» в лице Воланда. Поэтому «Роковые яйца» 1995 года нельзя назвать полноценной экранизацией, а скорее адаптацией на свой лад или фильмом «по мотивам».

Экранизация 1977 года «Роковые яйца» (*Le uova fatali*), которую снял режиссёр, сценарист и актёр Уго Григоретти, близка тексту произведения. За кадром читаются отрывки из повести. В то же время история подана в нарочито комедийном ключе. Эту экранизацию, в действительности, нельзя назвать полноценным кинематографическим произведением, так как это полутеатрализованная постановка, хотя и с интересной работой оператора. Возможности кино позволяют воплотить на экране фантастические и символические образы.

В этой интерпретации автор полностью придерживается сюжета и развивает заложенные в повести возможности, поэтому фильм можно с полной уверенностью назвать «прямой», или буквальная экранизацией.

Таким образом, исследование кинематографической поэтики ранней прозы Булгакова является важным шагом в понимании его творчества и его взаимодействия с кинематографом, раскрывая важные аспекты его произведений. Оно подчеркивает роль кинематографии как средства выражения и взаимодействия с другими искусствами, а также актуальность и значимость творчества Булгакова в современном контексте.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бердяева О. С. Мир и его отражение в прозе М.А. Булгакова 20-х годов: повесть «Дьяволиада» // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2018. № 6 (18). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mir-i-ego-otrazhenie-v-proze-m-a-bulgakova-20-h-godov-povest-dyavoliada>
2. Блинова Л.А. Символика цвета в ранней прозе М.Булгакова («Записки на манжетах» // Филологические науки в России и за рубежом: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). Санкт-Петербург: Реноме, 2012. С. 52-55. URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/26/1668/>
3. Булгакова Е. С. Дневник. 1933–1940 // Воспоминания о Михаиле Булгакове: Е. С. Булгакова, Т. Н. Лаппа, Л. Е. Белозерская. Москва: АСТ; Астрель, 2006. С. 13–294.
4. Булгаков М. Из литературного наследия. Письма // Октябрь. 1987. № 6. С. 137-191.
5. Булгаков М. А. Избр. соч.: в 3-х т. Т. 1. Москва–СПб.: Изд-во «Литература», 1997. 731 с.
6. Булгаков М. А. Юрий Слезкин // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. Москва: АСТ; Астрель, 2009.
7. Булгаков по-итальянски: МиМ (1972), Собачье сердце (1976) и Роковые яйца (1977), 2016. URL: <https://ru-klukva-ru.livejournal.com/1688438.html>
8. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX в. Москва: Наука, Восточная литература, 1994. 304 с
9. Гребенщикова А. Г. Кинематографичность ранней прозы М. Булгакова // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія Філологія. № 994. Випуск 64. 2012. URL: <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/5916/2/grebenshchikova.pdf>

10. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод. Москва: Азбуковник, 2003.
11. Евзлин М. Космогония и ритуал. Москва: Радикс, 1993.
12. Загидулина Т. А. Визуальные и оптические эффекты в раннем творчестве М. А. Булгакова. Цикл «Записки юного врача» // Молодежь и наука : сб. матер. VII Всероссийской науч.-технич. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых / [отв. ред. О. А. Краев]. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2011. URL: http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2011/thesis/s15/s15_08.pdf
13. Иваньшина Е. А. Оптические мотивы в повести МА Булгакова «Роковые яйца»: текст и интертекст. // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. № 2 (26). 2009. С. 53-64. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opticheskie-motivy-v-povesti-m-a-bulgakova-rokovye-yaytsa-tekst-i-intertekst/viewer>
14. Интермедиальное измерение творчества М. Булгакова (на примере романа "Мастер и Маргарита"). URL: https://revolution.allbest.ru/literature/00694485_0.html
15. Калох-Вид Н. Аппокалиптические мотивы в повести М. А. Булгакова «Роковые яйца». 2014. URL: <https://philol-journal.sfedu.ru/index.php/sfuphilol/article/view/699>
16. Кириллова Н. Б. Макромир Михаила Булгакова в зеркале экранной культуры, 2016. URL: https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=38097
17. Коньшева Н. Ю. Ономастика в повестях М. Булгакова «Собачье сердце» и «Роковые яйца» // Уральский филологический вестник. 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/onomastika-v-povestyah-m-bulgakova-sobachie-serdtse-i-rokovye-yaytsa>
18. Кольцова Н. З. Булгаков как «Словесный кино-мастер» (к вопросу о кинематографическом прочтении романа «Мастер и Маргарита») // Вестник Бурятского гос. ун-та. 2016. Вып. 5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bulgakov-kak-slovesnyy-kino-master-k-voprosu-o-kinematograficheskom-prochtenii-romana-master-i-margarita/viewer>

19. 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. №10. 2015. С. 155-161. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-kinematograficheskoy-tehnike-v-tvorchestve-m-bulgakova-ot-dyavoliady-k-masteru-i-margarite/viewer>
20. Колчанов В. В. Дьявольские лучи» в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца»: об одной модной литературной теме в научной фантастике 1920-х годов. 2020. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dyavolskie-luchi-v-povesti-m-a-bulgakova-rokovye-yaytsa-ob-odnoy-modnoy-literaturnoy-teme-v-nauchnoy-fantastike-1920-h-godov>
21. Колчанов В. В. Между мистерией и буфф: повесть М.А. Булгакова «Роковые яйца» в свете театральных модернистских жанров первой трети XX. // Нефилология. №2 (6). 2016. С. 53-65. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdu-misteriey-i-buff-povest-m-a-bulgakova-rokovye-yaytsa-v-svete-teatralnyh-modernistskih-zhanrov-pervoy-treti-hh-v/viewer>
22. Королькова П. В. Михаил Булгаков и славянская культура. // Славяноведение. №1. 2017. С. 121-124.
23. Лаврова А. А. Пространственная оппозиция и своеобразие фокализации в Записках юного врача М. Булгакова // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. № 33. 2013. С. 187-190. URL: https://fnkpnu.at.ua/book_33.indd.pdf - page=187
24. Лентовская А. В. Итальянская экранизация повести М.А. Булгакова «Роковые яйца» // Русский язык и культура в зеркале перевода. № 1. 2016, Пиза, С. 267-275.
25. Лосев В. И. Комментарии. «Роковые яйца». Москва, 1924, октябрь. URL: https://www.100bestbooks.ru/read_book.php?item_id=9186

26. Лотман Ю.М. О семиосфере // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3-х тт. Таллинн, 1992. Т. 1.
27. Лотман. Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Издательство "Ээсти Раамат", 1973.
28. Мартьянова И. А. Кинематографичность литературного текста // Вестник Южно-Уральского гос. гуманитарно-педагогического ун-та. 2017. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinematografichnost-literaturnogo-teksta-na-materiale-sovremennoy-russkoj-prozy>
29. Мартьянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности: монография. Санкт-Петербург: Сага, 2001. 224 с.
30. Менглинова Б. Социально-философская сатира в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца». 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-filosofskaya-satira-v-povesti-m-a-bulgakova-rokovye-yaitsa/viewer>
31. На Ли. Развитие гоголевской традиции в повести «Дьяволиада» М.А. Булгакова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. № 3. 2014. С. 20-26. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-gogolevskoy-traditsii-v-povesti-dyavoliada-m-a-bulgakova/viewer>
32. Нилов А.А. Булгаков–драматург и художественная культура его времени. Сб. статей / Сост. А.А. Нилов. Москва: СТД РСФСР, 1988. 384 с.
33. Осис Н. Элементы киноязыка в творчестве Булгакова на примере ранних произведений автора // Диалоги о культуре и искусстве, Пермь, 2017.
34. Рубан А.А., Масич А. А., Поволоцкая Н. Ю. Цветовая символика в повести М. А. Булгакова «Роковые Яйца»// Перспективні напрямки сучасної науки та освіти. 2021. Випуск 13. Ч. 4. С. 85-89. URL: https://ddpu.edu.ua/images/stories/news/2021/06_jun/10/01/Перспективні_напрямки_2021_Ч.4.pdf - page=85
35. Силина А. Е., Особенности монтажной композиции в романах М.А. Булгакова «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита». 2012. С. 137-140. URL: [https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-montazhnoy-](https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-montazhnoy)

[kompozitsii-v-romanah-m-a-b-ulgakova-belaya-gvardiya-i-master-i-margarita/viewer](#)

36. Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. Москва: Искусство, 1986. 384 с.
37. Тарасов А.В. М. Булгаков и кинематограф. Опыт соприкосновения // Дни Андрея Тарковского на Ивановской земле: сборник. Иваново, 2002. С.146-153.
38. Флоря А.В. Интерпретации повести М.А. Булгакова «Собачье Сердце» в кинематографе: А. Латгуада и В. Бортко // Оренбургский государственный университет, 2017.
39. Хомук Н.В. Ранняя проза М.А. Булгакова: Поэтика телесности: учеб. пособие. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2015. – 152 с.
40. Циховська Е.Д. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності // Слово і час. Київ, 2014. № 11. С. 49–59.
41. Чудакова М.О. Новые работы. 2003–2006. Москва: Время, 2007.
42. Чумаченко О.В. Апокалиптические мотивы в ранних сатирических произведениях Михаила Булгакова // Вестник КАСУ. 2012. URL: <http://rmebrk.kz/journals/3110/35748.pdf> - page=258
43. Юшкина Е.А. Поэтика цвета в творчестве М.А. Булгакова. 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-tsveta-v-tvorchestve-m-a-bulgakova/viewer>
44. Яблоков Е. А. Михаил Булгаков как интернациональное явление // Славянский альманах. 2016. № 3–4. С. 526-530. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mihail-bulgakov-kak-internatsionalnoe-yavlenie/viewer>
45. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. Москва: Языки славянской культуры, 2001. 424 с. (Studia philologica).

