

Л.А. СИЛИНА  
(Елец)

**ОСОБЕННОСТИ МОНТАЖНОЙ  
КОМПОЗИЦИИ В РОМАНАХ  
М.А. БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»  
И «МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

*Описано влияние кинематографической эстетики на творческое сознание М.А. Булгакова, нашедшее яркое выражение в принципах построения его произведений. Монтаж становится основным приемом сюжетно-композиционной организации в романах «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита».*

Ключевые слова: *кинематографичность, монтаж, монтажная композиция, роман.*

На рубеже XIX–XX вв. появился кинематограф – искусство, вызвавшее настоящий «культурный бум», популярность которого заключается в свойственной только ему совокупности и многообразии выразительных средств. Кино как вид искусства отличается от других своей синтетичностью, а его появление напрямую связано с новаторской сутью эпохи, нашедшей отражение в основных тенденциях искусства XX в. В.П. Руднев в «Словаре культуры» определяет кино как «искусство, не просто специфическое для XX в., но в определенном смысле создавшее сам образ XX в.», и отмечает его сопричастность эпохе, т.к. данный культурный феномен мог возникнуть только «в атмосфере философского, технического, художественного и научного подъема» [8, с. 130].

В начале века одним из главных принципов построения прозаического текста стал монтаж. Сам термин возник в теоретических работах по киноискусству С. Эйзенштейна. Ключевая идея, лежащая в основании его теории, – сочетание эпизодов методом «стыка», «сборки» разнородных элементов (эпизодов, образов, деталей, тем) без логического перехода между ними. В результате два разных по содержанию образа в своем сочетании порождают новое смысловое качество или даже смысловое ядро произведения в целом. Расцвет кинематографа способствовал интенсивному проникновению монтажности во все виды искусства. Кино, будучи искусством синтетическим по своей сути, вобрало в себя эстетику театра, музыки, живописи. Тесным образом соприкаса-

ется оно и с литературой. Поэтому концепция монтажа, созданная С.М. Эйзенштейном, вбирает в себя целый спектр смежных с литературоведением проблем: сюжетостроения, композиционной организации, соотношения целого и отдельных частей произведения, искусства мизансцены, пространства и времени, функционирования цветосодержащих и звуковых образов. М.А. Булгаков, как современник великого режиссера и как писатель своего века, не мог оказаться вне поля этого влияния. При рассмотрении проблемы «Булгаков и монтаж» становится очевидным тот факт, что монтажность обусловлена сразу несколькими факторами: влиянием кинематографа и синтетической универсальностью самой эпохи.

Проблема синтеза искусств достаточно глубоко исследована в отечественном литературоведении. Отдельное внимание вопросу взаимопроникновения литературы и кино уделялось в работах Ю.М. Лотмана, И.А. Мартьяновой. В результате в науке о литературе появился новый термин – «кинематографический текст», напрямую связанный с творческими принципами поэтики каждого отдельного писателя. Ученые утверждают, что кинематографичность становится приметой писательского идиостиля [2; 6]. Данный тезис может быть отнесен и к творчеству М.А. Булгакова, для которого прием монтажа стал структурообразующим.

М. Петровский, один из тех немногих исследователей творчества писателя, кто настоятельно проводит мысль о влиянии кинематографа на художественное мышление Булгакова. Всем известна официальная точка зрения булгаковедов, правомерно доказывающих тесную связь писателя с театром. Однако, как видно из работы Петровского «Мастер и Город», в которой ученый аргументированно обосновывает процесс влияния киноискусства на булгаковское творчество, проблема «Булгаков и кино» существует. В этом вопросе исследователь доходит до частных, возвращаясь в эпоху юности писателя, и поднимает целый пласт культурной жизни Киева того времени. Детство и юность Булгакова, прошедшие в Киеве, богаты не только театральными впечатлениями. В 1910-е гг. кинематограф стал популярным видом искусства, а Киев сделался настоящей «империей киноиндустрии» («в 1909 году было 20 кинотеатров, ... в 1916 – за 40») [7, с. 180]. Помимо этого открывались «мастер-

ские киноискусства», кинематографические «школы», «курсы», «студии» [7].

«Булгаковы оказались в центре богатого киевского киномира, охватившего дом № 13 плотным кольцом», – пишет М. Петровский [7, с. 181], поэтому, находясь в эпицентре киноиндустрии, будущий писатель волею неволей впитывал в себя все, что связано с кино. Да и сам кинематограф мелькает на страницах булгаковских произведений. В этой связи Петровский указывает на автобиографический рассказ «Богема», в котором герой признается в ужасном преступлении своей юности – походе в кино вместо покупки физики Краевича. В рассказе «Тьма египетская» из цикла «Записки юного врача» герой, находящийся в десятках верст от цивилизации, олицетворением которой стали для него электрические фонари, размышляет: «Первые электрические фонари в сорока верстах, в уездном городе. Там сладостная жизнь. Кинематограф есть, магазины. В то время как воеет вьюга и валит снег на полях, на экране, возможно, плывет тростник, качаются пальмы, мигает тропический остров...» [1, т. I, с. 100]. Позже в повести «Тайному другу» опять всплывает образ кинематографа и вновь в радостном, но теперь уже в обращенном в счастливое прошлое сне: «На Рождестве я вел под руку Софочку в кинематограф, снег хрустел у нее под ботинками, и Софочка хохотала» (Там же, т. I, с. 385).

Влияние кино на эстетическое сознание Булгакова не ограничивалось лишь простым упоминанием в тексте. Связь эта более глубокая, реализующаяся на разных уровнях художественной системы писателя. Некоторые образы-зарисовки, мотивы, а иногда и просто понравившиеся писателю сцены-эпизоды, «перемалываясь» в сознании, находили яркое, поистине «булгаковское» воплощение в художественном мире его произведений. В 1915 г. на экраны кинотеатров вышел фильм режиссера И. Сойфера «Рабыни роскоши и моды», снятый на киевской киностудии «Светотень». Отдельные его эпизоды обнаруживают сходство с булгаковской «Зойкиной квартирой», когда под прикрытием дамского магазина (в пьесе – ателье) действует дом для свиданий, а молодая привлекательная хозяйка толкает запутавшихся модниц в объятия разврата, и только случай спасает падких до нарядов женщин от нравственного падения. Знаменитая гротескная сцена в варьете («Мастер и Маргарита») перекликается с эпизодом из фильма, снятым Я. Протазановым «Процесс о

трех миллионах», где в зале суда преступник-авантюрист разбрасывает фальшивые купоны, саркастически наблюдая за алчностью, на первый взгляд, добропорядочной публики. Жадно впитывавший в себя впечатления от окружающего мира, Булгаков словно копил в себе все раннее увиденное, услышанное, полюбившееся когда-то, чтобы потом эти зрительские впечатления вылились в блестящие, яркие образы и сюжеты. Без погружения в эстетику и атмосферу кинематографа не могла бы возникнуть и композиция «закатного романа» – параллельный монтаж (конечно, и не только этого романа). Как известно, в основе киноповествования лежит монтаж движущихся кинокадров, каждый из которых представляет собой зрительную картинку. Так, повесть «Дьяволиада» Е.И. Замятин отмечает как близкую по технике построения к кино, указывая на «кинематографичность» ее композиции, «быструю, как в кино, смену картин» [3, с. 148]. Именно поэтому изучение того, что видел и слышал Булгаков в кино, важно для понимания творческой биографии художника.

В булгаковском творчестве монтажность стала средством формообразования и смыслообразующим принципом композиции, реализующийся на уровне формы, что выражается в тенденции к фрагментарности, тематическим и стилистическим контрастам. В романах «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита» монтаж выступает в самостоятельном качестве, становясь главным композиционным приемом.

В «Белой гвардии» писатель блистательно использует монтажный принцип выстраивания сюжета, помогающий локализовать пространство, в границах которого происходят наиболее важные в идейно-смысловом отношении события: Дом/Город. Булгаков-романист в развитии сюжета дает лишь важные в смысловом отношении эпизоды текста, а это свойство монтажной композиции, главным принципом которой является чередование отдельных фрагментов. С. Эйзенштейн писал, что «... формула о смысле куска объединяет... лапидарную сборку кусков – так называемую "тематическую подборку" по логике сюжета – ... когда это соединение является способом раскрытия смысла, когда сквозь объединения кусков действительно проступает образ темы, полный идейного содержания вещи» [9, с. 14].

Кульминационными в романе в смысловом отношении можно считать, во-первых, вторую и третью главы романа, в которых изо-

---

## ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

---

бражены события, происходящие в доме Турбиных накануне трагических событий; вторых, «городские главы» – массовые сцены на площади и в гимназии (вошедшие в последнюю редакцию пьесы «Дни Турбиных»), что говорит об их важности в идейно-смысловом плане. Они несут особую смысловую нагрузку, т.к. показывают самые драматичные моменты в судьбах героев. Соответственно, действие здесь реализуется и в быстрой смене событий и в диалоге, акцент в котором делается на жестовую и мимическую пластику. Фрагментарность композиции находит выражение не только в сценах, по своим свойствам приближающихся к кадру-эпизоду, но и в самом расположении эпизодов, на первый взгляд, не имеющих логической связи с центральными романскими событиями и судьбами героев. В подобного рода «стыковке» частей проявляется монтажный принцип сочетания событий и образов. Массовые сцены, гротесковые по своей сути, контрастируют с остальными эпизодами романа. Однако они были необходимы писателю для создания собирательного гротескового образа, символизирующего хаос исторических событий. Драматизм событий пребывает в «городских» сценах буффонадным ритмом парада петлюровских войск. Комедия и трагедия делаются у Булгакова взаимопроницаемыми, нерасторжимыми. Такая взаимосвязь становится важным свойством писательского таланта художника, чьи пьесы исследователи называют «комитрагедиями» или трагикомедиями в зависимости от того, какой из жанровых признаков перевешивает в содержании пьесы. Сосуществование взаимоисключающих (комического и трагического) начал в пьесах Булгакова неизменно, как неизменно оно и в его эпике, созданной драматургом. Несмотря на образную и стилистическую неоднородность, все эпизоды и образы романа сцеплены авторской идеей.

В «Мастере и Маргарите» в качестве основных признаков монтажной композиции можно выделить дискретность и фрагментарность, сопоставление и противопоставление образной структуры произведения, деформацию пространства и времени. Художественный материал в романе содержательно и тематически локализуется Булгаковым в отдельные блоки-эпизоды, соединяющиеся между собой по принципу «стыка». Роман делится на две части, в каждой из которых главы чередуются. Действие в них попеременно происходит в различных пространственных и времен-

ных локусах (Москва 30-х гг. и древний Иерусалим). Такая композиция не случайна, она определена усилением в романе монтажного принципа изображения, поэтому композиционно текст представляет собой калейдоскоп сцен, картин и эпизодов. В этом видится особая художественная логика, на которую указывает В. Лакшин, замечая, что «по внешней видимости главы о Иешуа и Понтии Пилате, трижды прерывающие современное повествование, живут в романе отдельной, самостоятельной жизнью...» [4, с. 281]. Несмотря на наличие в общей структуре романа вставных глав, скрепленных по принципу стыка без логических переходов, исследователь отмечает нерасторжимое единство отдельных частей в структуре целого романа. «Философский роман, а именно так мы вправе назвать “Мастера и Маргариту”, – размышляет ученый, – движим не только интересом действия единой сюжетной интриги, сколько развитием авторской мысли, способной найти себе опору в эпизодах, внешне далких друг от друга» (Там же, с.281–282). Вопреки фрагментарности формы, композиционную четкость произведению придает переплетение сюжетных линий, объединенных сквозными темами – Добра и Зла, чести и трусости, поиска правды жизни. Влияние кинематографического монтажа на художественное мышление Булгакова, в большой степени проявившееся в «закатном романе», заключается также в усилении символичности, смысловой множественности образных деталей, наличии нескольких идейных и стилистических пластов. В сравнении с первым романом, здесь монтаж осложняется сочетанием разнородного материала в рамках одного эпизода, многочисленной символикой (образами солнца, луны, тучи, грозы, пожара и проч.), мифопоэтическими образами. Неоднородность тематического материала, средств и приемов, которыми оперирует автор и которые складываются в монтажную композицию, делает уместным обилие реминисценций, аллюзий, идейных и стилистических столкновений.

Исследователи творчества Булгакова неоднократно указывали на то, что роман представляет собой сложное синтетическое образование, по своим качественным характеристикам выходящее за рамки классического романа [4; 5; 10]. Мысль о новаторстве булгаковской прозы одним из первых высказал В.Я. Лакшин: «Булгаков ошеломляет читателя новизной и непривычностью своего сюжета,

да и самого подхода к событиям и людям» [4, с. 264]. Г. Лесскис, посвятивший разбору романа «Мастер и Маргарита» статью «Последний роман Булгакова», полагает, что название «роман» для этого произведения терминологически неточно и определяет его как «двойной роман» или «двуединое произведение», состоящее из романа Мастера о Понтии Пилате и романа о судьбе самого Мастера. «Эти романы, с одной стороны, противопоставлены, а с другой – образуют такое органическое единство, которое и выводит “Мастера и Маргариту” за пределы собственно романного жанра» (Там же, с. 450). Ученый, анализируя художественный мир произведения, отмечает повествовательную и смысловую многоплановость, стилистическую неоднородность: «Разному характеру двух катастроф соответствуют отмеченные две резко контрастирующие манеры повествования: гибель Иешуа описана в стиле высокой трагедии, Страшный суд – воздаяние каждому по его делам, – в силу самого состава подсудимых, сочетает ужас и смех, трагедию и буффонаду» (Там же, с. 455). Такая сложная архитектура текста, его смысловая множественность, реализующиеся средствами монтажа, дают возможность автору ответить на затронутые им философско-этические вопросы.

Сочетание различных повествовательных манер, жанровой многоголосицы (взаимопроникновение трагедии и буффонады), параллелизм образов, деформация пространства – все это указывает на монтажность, выразившуюся в композиции образной системы и сюжетно-композиционном построении булгаковских романов.

## Литература

1. Булгаков М.А. Собрание сочинений : в 8 т. / сост., ред. и коммент. В.И. Лосева. СПб., 2002.
2. Бахтин М.М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб. : Азбука, 2000.
3. Замятин Е.И. О сегодняшнем и современном // Русский современник. 1924. №2.
4. Лакшин В.Я. «Мастер и Маргарита» // Лакшин В.Я. Литературно- критические статьи
5. Лесскис Г. Последний роман Булгакова // Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» / Г. Лесскис, К. Атарова. М.: Радуга, 2007.
6. Мартянова И.А. Киновек русского текста: Парадокс русской кинематографичности. М., 2001.
7. Петровский М. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. СПб. : Ивана Лимбаха, 2008.
8. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М. : Аграф, 1997.
9. Эйзенштейн С.М. Монтаж. М. : ВГИК, 1998.
10. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. М. : Яз. слав. культуры, 2001.

### *Peculiarities of editing composition in the novels by M.A. Bulgakov “White Guard” and “Master and Margarita”*

*There is described the influence of cinematographic aesthetics on the creative thinking of M.A. Bulgakov, vividly expressed in the principles of construction of his works. Editing becomes the main method of plot and compositional organization in the novels “White Guard” and “Master and Margarita”.*

Key words: *cinematography, editing, editing composition, novel.*

**А.Б. СЛАВИНА**  
(Москва)

### **«ГРЕХ» ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА: СЕМАНТИКА ЗАГОЛОВКА В КОНТЕКСТЕ ОБРАЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ**

*Анализируется заголовок книги З. Прилепина «Грех» применительно к образу главного героя, который рассматривается как противник и в то же время носитель греха; описываются ключевые фрагменты книги, где данное противоречие выявляется особенно ярко.*

Ключевые слова: *грех, проблема греховности, образ героя, семантика заголовка, диалектичность, драматургическая линия, философский смысл.*

Имя Захара Прилепина на сегодняшний день знают уже не только в России, но и во многих зарубежных странах. Автор романов «Санька», «Патологии», «Черная обезьяна», романа в рассказах «Грех», нескольких сборников рассказов и публицистики – молодой,