

Научная статья

УДК 82.01

DOI 10.25205/2307-1753-2025-2-153-168

**Реинтерпретация кинооптики М. Булгакова
в сценарии С. Бодрова-мл.
и фильме А. Балабанова «Морфий»**

Наталья Александровна Муратова¹

Галина Александровна Жиличева²

^{1,2} Новосибирский государственный педагогический университет
Новосибирск, Россия

¹ nat-muratova@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0979-5447>

² gali-zhilich@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5048-0426>

Аннотация

На материале повести-рассказа М. А. Булгакова «Морфий» и других произведений писателя, а также текста сценария С. Бодрова-мл. и экранизации А. О. Балабанова показываются способы адаптации специфических черт кинопоэтики Булгакова в экранных нарративах. Рассматривается, как внутренняя структура дискурса записей в «Морфии» апеллирует к намеренным элементам визуализации, анализируются конкретные приемы сценарной и кинематографической версий репрезентации кинометафор в прозе писателя. Расхождения между литературным источником, сценарием и кинофильмом исследуются в границах проблемы межсемиотического перевода, демонстрируется, как киноверсия Балабанова предлагает зрителю финальную стадию трансформации элементов кинооптики.

Ключевые слова

кинематографичность литературы, кинооптика повествователя, М. Булгаков, «Морфий», сценарий, С. Бодров-мл., А. Балабанов

© Муратова Н. А., Жиличева Г. А., 2025

Для цитирования

Муратова Н. А., Жиличева Г. А. Реинтерпретация кинооптики М. Булгакова в сценарии С. Бодрова-мл. и фильме А. Балабанова «Морфий» // Критика и семиотика. 2025. № 2. С. 153–168. DOI 10.25205/2307-1753-2025-2-153-168

Reinterpretation of M. Bulgakov's Cine Optics in the Script by S. Bodrov Jr. and in A. Balabanov's Film "Morphine"

Natalya A. Muratova¹, Galina A. Zhilicheva²

^{1,2} Novosibirsk State Pedagogical University
Novosibirsk, Russian Federation

¹ nat-muratova@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0979-5447>

² gali-zhilich@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5048-0426>

Abstract

The article uses the material of M. A. Bulgakov's novella "Morphine" and other works of the writer, including "Notes of a Young Doctor", "The Doctor's Extraordinary Adventures", "The Dog's Heart", as well as the text of Sergei Bodrov Jr.'s script and A. O. Balabanov's screenplay to show the ways of adapting specific features of Bulgakov's cine poetics in filmic narratives. We have examined how the internal structure of the discourse of recordings in "Morphine" appeals to intentional elements of visualisation at the expense of demonstrative detachment, in some places almost nominative, certainly having in mind the formed culture of the reader-film-viewer; specific techniques of scripted and filmic representations of filmic metaphors in the writer's prose are analysed. The relevance of the filmic context in the poetics of "Morphine" is also noted with references to well-known studies, however, it is emphasised that what in the movies of the German Expressionist demonstrated the dual nature of reality, the ambivalence of the subject of action, in Bulgakov's narrative is realised in the signs of cinema itself, where the experimental synthetic nature of the image is fully manifested. S. Bodrov's screenplay is considered as a phenomenon of the transition of literary discourse to cinematic, with an emphasis on musical counterpoint and "action-narrative", while the discrepancies between the literary source, the script and the film are thought by the authors within the boundaries of the problem of inter-semiotic translation.

Keywords

cinematography of literature, cine optics of the narrator, M. Bulgakov, "Morphine", script, S. Bodrov Jr., A. Balabanov

For citation

Muratova N. A., Zhilicheva G. A. Reinterpretation of M. Bulgakov's Cine Optics in the Script by S. Bodrov Jr. and in A. Balabanov's Film "Morphine". *Kritika i Semiotika* [Critique and Semiotics], 2025, no. 2, pp. 153–168. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2025-2-153-168

Постепенное формирование инструментария междисциплинарных исследований в современной науке позволяет включать в поле интерпретации широкий круг явлений, природа которых гетерогенна, к таковым, безусловно, относятся кинотексты: литературные произведения, актуализирующие кинопоэтику, а также пограничные жанровые феномены – сценарные тексты. Задачей статьи является осмысление механизмов актуализации авторской кинооптики М. А. Булгакова в системе транспонирования ее в сценарную и визуальную (кинокартина) модели.

Художественные миры М. А. Булгакова строятся на «знании» о кинематографическом образе реальности, о конкретных явлениях кино, о его техниках, пересоздающих и обновляющих систему литературного повествования. Кинематографичность творчества писателя изучена достаточно полно: исследователи обращают внимание на монтажные приемы, киноисточники произведений, сочетание кинооптики с театральным кодом и музыкальными экфразами.

Р. М. Янгиров, например, приходит к выводу, что уже фельетоны и «Записки на манжетах» демонстрируют знание Булгаковым приемов кино: «семантика названия <“Записок на манжетах”> близка кинематографической: этот термин принадлежал профессиональному жаргону раннего русского кино, обозначая сценарный набросок» [Янгиров, 2000, с. 149]. Монтаж как основной сюжетно-композиционный прием организации повествования в «Белой гвардии» и «Мастере и Маргарите» рассматривается в статье Л. А. Силиной [2012, с. 137–140]. Влияние кинематографа на художественное мышление М. А. Булгакова анализируют М. Петровский [2008], О. А. Неклюдова [2017] и др.

Особый интерес в этом смысле представляют собой ранние тексты Булгакова, выступающие предтечами становления основных особенностей авторской «кинопоэтики». Немаловажно, что интенсивное проникновение элементов языка кино в литературу одновременно актуализует процесс обратного влияния, размечая пространство взаимодействия дискурсов, и совпадает с самыми смелыми экспериментами в новом искусстве. Кинооптика в «Морфии», «Записках юного врача» и ряде других произведений

Булгакова 1920-х гг. наиболее показательно моделируется в системе наррации, транслируется в образе рассказчика, для которого весьма важен опыт кинозрителя. По заключению Р. М. Янгирова, кинопоэтика писателя во многом определена «аллюзиями на фильмы немецкого экспрессионизма («Кабинет доктора Калигари», «Доктор Мабузе», «Носферату – симфония ужаса»), оказавшими исключительное влияние на художественное сознание эпохи» [Янгиров, 2000, с. 151]. Именно в таком ракурсе Н. З. Кольцов и О. А. Неклюдовой рассматривается повесть «Дьяволиада» (1924). Авторы показывают, как работа с кинообразами в повести предвосхищает «Мастера и Маргариту», как элементы балагана в соединении с показом приемов трюкового кино отзвучат в построении линии Коровьева и Бегемота [Кольцова, Неклюдова, 2015].

Повесть-рассказ «Морфий», написанная в 1927 г., т. е. на два года позднее «Записок юного врача», менее исследована с точки зрения составляющих киноязыка; сюжетно, а также структурно и жанрово она связана с данным циклом, а также с рассказом «Необыкновенные приключения доктора» (1922). Прослеживаются также достаточно жесткие тематические связи «Морфия» с другими «медицинскими» произведениями Булгакова, текстами, объединенными принципами рассказа от первого лица, композиционными элементами, повторами в оформлении знаковых эпизодов. Кроме того, «медицинский» нарратив содержит авторскую установку на новое искусство – кинематограф – прежде всего в композиционном отношении, когда ведущую роль играет фрагментарность – монтажная разбивка на эпизоды записок, дневника доктора Полякова в «Морфии», доктора Борменталья в «Собачем сердце».

К однотипным эпизодам следует отнести прежде всего экспозиционные сцены-кадры, когда перед взглядом рассказчика предстает новое место, причем динамика видений, обзора строится по принципу градации, когда, переходя от «общего плана», деталей среды, глаз начинает различать россыпи мелких объектов, фиксировать необыкновенные частности. Таким образом организовано начало первого рассказа «Записок юного врача» «Полотенце с петухом»: герой постепенно осваивается с новым пространством, при этом короткими вставками отмечено любовное медицинским инструментарием предшественника («очень многих блестящих девственно инструментов назначение мне вовсе неизвестно. Я их не только не держал в руках, но даже, откровенно признаюсь, и не видел» (Булгаков, 1995, с. 11)) и книжным шкафом Леопольда Леопольдовича («Я сидел и как зачарованный глядел на третье достижение легендарного Леопольда: шкаф

был битком набит книгами. Одних руководств по хирургии на русском и немецком языках я насчитал около тридцати томов. А терапия! Накожные чудные атласы!» (Булгаков, 1995, с. 13)).

В первой главке «Морфия» яркие впечатления рассказчика от городской больницы рассыпаны по всему фрагменту, однако они также детализованы: «В больнице была операционная, в ней стоял автоклав, серебрились краны, стволы раскрывали свои хитрые лапы, зубья, винты. <...> лаборатория, подумать только! С цейсовским микроскопом. Прекрасным запасом красок. <...> В ваннных бушевала и гремела вода, и деревянные измызганные термометры ныряли и плавали в них» (Булгаков, 1995, с. 424). Собираение мизансцены вокруг образа совершенной медицинской техники – микроскопа фирмы Карла Цейса, известной также производством объективов, очевидным образом верифицирует способ рассказа-показа. Уже в «прологе» к медицинским текстам Булгакова, рассказе «Необыкновенные приключения доктора», который с точки зрения задействованных локаций прокладывает дорогу драматургической конструкции «Бега», сцена разглядывания деталей нового мира, с одной стороны, редуцирована – это всего лишь описание / опись скромного содержания чемодана пропавшего коллеги рассказчика, с другой – собрание предметов – субъективированный набор, включающий и *необязательные* вещи, составляет первый портрет автора записной книжки: «Как бы там ни было, чемодан, содержащий в себе три ночных сорочки, бритвенную кисточку, карманную рецептуру доктора Рябова (изд. 1916 г.), две пары носков, фотографию профессора Мечникова, окаменевшую французскую булку, роман “Марья Лусьева за границей”, шесть порошков пирамидона по 0,3 и записную книжку доктора, попал в руки его сестры» (Булгаков, 1995, с. 143). Из перечисленного содержимого на профессию автора записок может указывать только фотопортрет Мечникова, который не только опосредованно отсылает к линзам Цейса, но и выступает знаком «кабинетности» (вспомним, что разбитый портрет медицинского светила упоминается в «Собачем сердце»). Любопытно, что знаковая тавтология в имени профессора Преображенского, использованная автором как прием по аналогии с именем Мечникова – Илья Ильич, фигурирует в первом рассказе «Записок» «Полотенце с петухом» при упоминании знаменитого предшественника рассказчика – Леопольда Леопольдовича, повтор имен, таким образом, может быть встроен в интригу оптической тиражности.

Деталь, маркирующая одно из профессиональных пространств, – кабинет-лаборатория (помимо приемной, палат, операционной) становится его

метонимической версией, подобно книжному шкафу, последнее актуализует визуальный контекст, где кабинет доктора является пространством двойной репрезентации. Аллюзии на фильмы немецкого экспрессионизма, на которых справедливо настаивает Р. Янгиров, позволяют актуализовать широкий спектр ассоциаций – от алхимических опытов Фауста до передовых лабораторных экспериментов профессора Мечникова. Особое значение имеет здесь возникновение фигуры доктора-психиатра, своего рода посредника между темным, мистическим миром подсознания и верифицируемыми данными научных исследований, медицинской практики. В немом шедевре Роберта Вине (1920) кабинет доктора Калигари «раздваивается»: на балаганное пространство, где кабинетом именуется шатер иллюзиониста, мага, шарлатана, и на «серьезный» кабинет ученого с письменным столом, сейфом и кипами книг» [Сальникова, 2020, с. 63]. Также раздвоена и сама фигура доктора – ученый-психиатр / яроморочный маг. В первом из серии фильмов о психиатре, гипнотизере и карточном шулере докторе Мабузе Фрица Ланга заявлено подобное раздвоение: Мабузе в престижном научном собрании читает публичную лекцию о психоанализе (сравним с демонстрацией Шарикова научному сообществу), но в другом эпизоде в качестве кабинета ученого предстает цех по производству фальшивых денег.

В этом контексте весьма показательно внутреннее сомнение булгаковского героя в своих способностях, безусловно, закономерное для неопытного врача, а также самообозначение – Дмитрий Самозванец («Полотенце с петухом»); в «Морфии» же герой во второй главке, вспоминая приобретенный опыт во время работы «на участке», отдельно оговаривает отсутствие в его практике случаев психиатрии: «Чего я только не лечил?! В самом деле? А?.. Психических болезней не лечил... Ведь... верно, нет, позвольте... А агроном допился тогда до чертей... И я его лечил, и довольно неудачно... Белая горячка... Чем не психическая болезнь? Почитать надо бы психиатрию... Да ну её...» (Булгаков, 1995, с. 426). Это будто бы случайное размышление молодого доктора, в том числе и замечание о неудачной попытке лечения психического расстройства, оказывается роковым в свете его заболевания.

Существенно, что внутренняя структура дискурса записей в «Морфии» апеллирует к намеренным элементам визуализации за счет демонстративной отрывочности, в некоторых местах почти номинативности, безусловно, имеющей в виду сформированную культуру читателя-кинозрителя. Приведем пример из первой записи.

И вот я увидел их вновь, наконец, обольстительные электрические лампы! Главная улица городка, хорошо укатанная крестьянскими санями, улица, на которой, чаруя взор, висели – вывеска с сапогами, золотой крендель, красные флаги, изображение молодого человека со свинными и наглыми глазками и с абсолютно неестественной прической, означавшей, что за стеклянными дверями помещается местный Базиль, за тридцать копеек бравшийся вас брить во всякое время, за исключением праздничных, коими изобилует отечество мое. <...> На перекрестке стоял живой милиционер, в запыленной витрине виднелись железные листы с тесными рядами пирожных с рыжим кремом, сено устилало площадь, и шли, и ехали, и разговаривали, в будке торговали вчерашними московскими газетами, содержащими в себе потрясающие известия, невдалеке призывно пересвистывались московские поезда. Словом, это была цивилизация. Вавилон. Невский проспект (Булгаков, 1995, с. 418–419).

В данном фрагменте обращает на себя внимание столкновение стилистических штампов (*обольстительные, чаруя взор*) с подчеркнуто лаконичным, сценарным перечислением элементов городского коллажа, с указателями различного дистанцирования субъекта наблюдения от называемых объектов, сменой ракурсов и «крупными планами», как это происходит с вывеской цирюльни и с встроенным во фразу цитированием режима работы заведения.

Характерно, что, рассуждая о сквозных мотивах света и искусственного освещения в «Роковых яйцах», «Дьяволяде», «Тьме египетской», «Налете», «Белой гвардии», «Мастере и Маргарите», Е. А. Яблоков приходит к выводу о «буквальном», а не «метафорическом» характере данных знаков, указывающих на превращение рассказа в показ: «“Кинематографическая” образность – это, в сущности, “реализованная” коллизия света и тьмы – метафизическое неотделимо от “физического”» [Яблоков, 2002, с. 61–62].

Отметим, что подтекстом ассоциативного ряда, активно включающего «высокие» клише в «Морфии», как и в «Записках юного врача», является богатая внешними эффектами фактура оперных спектаклей; бывшая возлюбленная героя (жена) – оперная певица, и воспоминания доктора, подобно кадрам-наплывам, высвечивают эпизоды спектаклей, где она предстает Амнерис в «Аиде» или Маргаритой в «Фаусте». Маркерами кинооптики выступает также контраст статичных и подвижных объектов (*живой милиционер и пирожные на железных листах в витрине; страницы газет с потрясающими известиями и пересвистывающиеся московские поезда*). Заметим, что все это разглядывается в свете «обольститель-

ных электрических лампочек», т. е. естественному освещению противопоставлено видение героя, оформленное электрическим, неоновым, экранным свечением. Следовательно, то, что на кинополотнах немецких импрессионистов эксплицировало двойную природу реальности, амбивалентность субъекта действия (площадная магия и «темное» искусство психоанализа), в булгаковском повествовании реализовано в знаках самого кино, где в полной мере проявлена живая экспериментальная синтетичность образа.

Следует сказать, что кинематографический потенциал произведений Булгакова достаточно востребован отечественным и мировым кинематографом, и особый интерес в этом смысле представляет техника переноса, адаптации, *трансмутации* (используя термин У. Эко) материала в систему другого искусства (подробнее об экранизациях текстов Булгакова см.: [Тарасов, 2006]). Как наиболее репрезентативные и актуальные в нашем случае нужно отметить фильмы В. В. Бортко, особенно «Собачье сердце», где общий фон событий, более же всего система оптики в их изображении концептуально близки исследуемому материалу. Подчеркнем, что кинематографический метатекст, выстраиваемый Бортко в «Собачьем сердце» (1988, сценарист Наталия Бортко), имеет несколько слоев, и, пожалуй, самый оригинальный из них – это показанный в фильме и отсутствующий в повести «кинороман» доктора Борменталья и машинистки Васнецовой. Из короткого резюме Шарика в начале повести о печальной судьбе машинистки и о том, что «кинематограф у женщины единственное утешение в жизни» (Булгаков, 1995, с. 47), режиссер разворачивает драматическую историю, вводя эпизод посещения девушкой кинотеатра, где в темноте зала, внешне похожая на героинь немого кино, искренне сопереживая происходящему на экране, она, тем не менее, замечает направленный на нее, а не на экран пристальный взгляд молодого доктора. Преследуя ее по темным улицам после сеанса, Борменталь так и не решился на знакомство. Совершенно иначе в этом свете предстает сцена разоблачения Шарикова перед девушкой. Угрозы Борменталья и обещание ежедневно справляться в «чистке», не сократили ли Васнецову, выглядят уже не просто благородным порывом доктора: зрителю очевиден мотив, вызвавший столь бурную реакцию Борменталья, проигравшего в любовном соперничестве заведующему подотдела очистки.

Безусловно, режиссер прибегает к введению данной сюжетной линии, чтобы компенсировать лакуну в образе Борменталья, дневник которого не представлен в фильме; невозможность постоянного присутствия субъек-

активной камеры определяет арсенал дополнительных средств кинематографической ауры, сквозь призму которой и показаны события повести. Любопытно, что булгаковская поэтика, даже в отсутствие прямых указаний, создает эффект этой кинематографической призмы. Не последнюю роль здесь играет смена ракурсов изображения, в частности появление субъективной оптики, транслируемой в повествовании посредством дневника героя в «Необыкновенных приключениях доктора», «Записках», «Морфии» и др. вариантах дневниковых версий событий, где один кругозор сменяется другим. Причем важно, что в «Морфии» это не просто рассказы от первого лица, как, например, в цикле «Записки юного врача», это фрагментарные записи – своеобразный литературный жанр, развитие которого в XX в. происходит на фоне развития монтажных приемов, используемых в кино.

Ключевым местом перехода литературного дискурса в кинематографический является текст киносценария, имеющий, как известно, техническую, режиссерскую и литературную ипостаси. При этом расхождения между литературным источником, выступающим в данном случае претекстом, сценарием и кинофильмом на различных уровнях организации художественного материала неизбежны и продиктованы самими принципами межсемиотического перевода. Киномодификации булгаковской поэтики в сценарии С. Бодрова и картине А. Балабанова «Морфий» (2008) представляют собой несомненный интерес, поскольку авторы кинотекста выбирают нетривиальную стратегию интерпретации литературного источника. Другими словами, при переходе от текста к фильму технические решения на всех уровнях усложняются, поскольку сценарист и режиссер в качестве основы уже имеют дело с приемами литературной кинопоэтики. В этом смысле сценарий выступает пространством двойного перерождения кинофреймов, где первая ступень – это экспликация булгаковского приема, а вторая – указание эквивалентов дискурса, возможных только в языке кино.

Сюжетная канва «Морфия» в сценарии Бодрова вбирает, что не противоречит фрагментарной структуре дневника, сюжеты рассказов цикла, исключая «Звёздную пыль» и «Пропавший глаз», что, судя по оптическим символам, выведенным уже в названиях, следует понимать как минус-прием. Очевидной игрой в этом случае выглядит сцена, полная натуралистических подробностей в «добавленном» сценаристом и режиссером эпизоде случайного визита героя в усадьбу Кузьево, там доктор Поляков прячется в уборной, предпринимая самые неожиданные ухищрения,

вроде задерживания спирта во рту, чтобы позже дезинфицировать шприц для укола морфия.

Знаменательно, что сценарист в обход событий кодирует фрагмент теми самыми *отсутствующими* символическими «звездами» и «глазом» посредством фиксации на образе зеркала.

Поляков заперся в ванной, посмотрел в зеркало, увидел, впервые за несколько месяцев, настоящий унитаз, куда его тут же вырвало. Было плохо. <...>

Побледневший Поляков понял, что сейчас его здесь застанут, и, медленно пятясь, скрылся за зеркалом в углу. Старая амальгама облупилась и с обратной стороны походила на звёздное небо. Одна из звёзд-дырок приходилась напротив его глаза. <...> Таня обстоятельно протёрлась салфеткой, поднялась и, задрав юбки, уставилась прямо на Полякова. <...> На самом деле она, конечно, рассматривала себя, но, когда приблизила лицо вплотную, Поляков невольно отшатнулся (Бодров, 2007, с. 90).

«Зеркальность» введена Бодровым как сопоставление с эффектом пунта рассказа «Пропавший глаз», когда доктор не увидел за нарывом здорового глаза ребенка, здесь на протяжении всего эпизода герой не видит в зеркале себя, сначала вместо своего отражения он видит унитаз, затем сквозь «звёздное небо» наблюдает серию физиологических отправлений.

Демонстративная окказиональная версия новеллистической композиции сценария переходит в киноленту, где каждый новый эпизод отделен от предыдущего кадром с изящно, в старой орфографии выписанным названием («Первый укол», «Первая ампутация», «Пожар», «Углич» и т. д.). Следуя эстетике и концепции балабановского кино, авторы перемежают сцены, выполненные в декадансной стилистике с натуралистическими эпизодами, добавляют в сценарий и фильм детали и целые сцены.

Исследователи, обращающие внимание на серьезные изменения в решении музыкальной темы в фильме по сравнению с повестью-рассказом, говорят о создании музыкальной атмосферы эпохи введением композиций А. Вертинского [Журкова, 2018], лейтмотивом выступает «Кокаинеточка», приезд доктора сопровождает «Снежная колыбельная», также в картине звучит «Танго Магнолия». Отметим, что для кинозрителя начала XXI в. подобные музыкальные вставки неизменно соположены с визуальными ассоциациями и представляют собой стилистически единые сегменты.

Несколько иначе, сложнее решен музыкальный контрапункт в киносценарии. Первые эпизоды сопровождаются визуально-звуковыми наплывами, когда сознание доктора, пребывающего в любовной меланхолии,

вновь и вновь возвращается к бывшей возлюбленной, причем музыкой из «Фауста» и «Аиды» орнаментированы морфинические грёзы доктора и его сны, галлюцинирующий под граммофон Поляков «видит» певицу, сама же музыкальная вставка указывает на границы эпизодов, вернее, демонстрирует их отсутствие, одновременно визуализируя монтажную склейку.

Укол подействовал тут же. Во-первых, боль отпустила, во-вторых, сразу заиграла музыка. <...> Звук через иглу и трубу пролетал над столом с книгами, над Анной, склонившейся с инструментами, над шкафами, куда-то в дальний угол, и медленно опускался на уже засыпающего Полякова...

Молодая певица, исполняющая на той же сцене партию Маргариты, была и похожа, и не похожа на свой портрет. Но пела она действительно прекрасно. В утреннем свете голос распространялся высоко, гораздо выше флигеля и больничного двора с конюшней, и необыкновенно было то, что всё, что с высоты охватывал глаз, включая берег реки, дальнюю усадьбу с парком, даже церковь в Муравишниках, всё было покрыто снегом.

Поляков, немного жмурясь, весело оглядывал двор.

– Это что же, уже десять часов? – спросил он Власа, глянув на часы (Бодров, 2007, с. 84).

Конкурирующей музыкальной темой в сценарии С. Бодрова становится «Besame mucho», «грустная и проникновенная музыка», которую Поляков слышит после укола в усадьбе Муравишниково. Эпизод построен аналогично процитированному: в следующем же фрагменте, без указания на пространственно-временной разрыв, музыка звучит уже в приемной Мурынской больницы, а после, в сцене, между фрагментами, где концентрируются развязки сюжетов «Стального горла» и «Полотенца с петухом»:

Поляков вышел на двор. На противоположной стороне, у забора, лицом к полю стоял Влас... Надрывно и пронзительно он играл на гармошке «Besame mucho» (Бодров, 2007, с. 92).

Наиболее репрезентативно с точки зрения расхождения версий интерпретации булгаковского текста выглядит финал «Морфия» в варианте сценарного и режиссерского воплощения. Рассмотрим его в тройной актуализации. Запись от 11 февраля в дневнике героя (ее третья часть), показательна развертыванием кинематографического потенциала:

Перед тем, как написать Бомгарду, все вспоминал. В особенности всплывал вокзал в Москве, в ноябре, когда я убежал из Москвы. Какой ужасный вечер. Краденый морфий я впрыскивал в уборной... Это мучение.

В двери ломились, голоса гремят, как железные, ругают за то, то я долго занимаю место, и руки прыгают, и прыгает крючок, того и гляди, распахнется дверь... (Булгаков, 1995, с. 447).

Отметим, что в серии перечисляемых событий побега из Москвы воспоминания рассказчика фокусируются на сцене укола морфия, сюжетно-композиционное превалирование подобных сцен в «Морфии» очевидно, в данном случае обращает на себя внимание изменение грамматического времени в пределах одной фразы, где как бы вводится *экранное настоящее*. Эта запись в сценарии Сергея Бодрова разворачивается в серию эпизодов, явно нацеливающих видеоряд на экшн-повествование – с погонями и выстрелами в духе жанрового трюкового кино двадцатых годов, однако сценаристу при этом удается простроить булгаковские метафоры, неочевидные в исходном материале, но отсылающие к ключевым образам писателя. В последней, стадийно, через серию микрособытий разворачивающейся сцене действующим лицом выступает добавленный сценаристом и режиссером герой – фельдшер Горенбург, революционер, спекулирующий морфием. Именно он преследует Полякова и нелепо гибнет, случайно выстрелив себе в голову (в фильме выстрелом из револьвера его убивает Поляков).

– Держать! – взвизгнул Яков Аронович, неумело выставил маузер и бросился вперед. Нога его, проехав по масляной луже, взметнулась вверх, вторая выписала немыслимое па, и он, махнув левой, будто отдавая команду «пли», оглушительным и неожиданным выстрелом снес себе полголовы (Бодров, 2007, с. 99).

Заметим, что эта эффектная кинематографическая сцена неожиданного самоубийства сопряжена с эпизодами разлитого масла, погони и снесенной головы, которые, уже фигурировали в подобной концентрации у Булгакова в «Дьяволиаде» и вновь появятся в «Мастере и Маргарите». Указанные компоненты погони и гибели в ранней повести писателя возникают в главе «Парфорсное кино и бездна», где безумное бегство Короткова заканчивается прыжком с десятиэтажной высоты; сценарист проектирует убыстренный монтаж, строя на эффектах парфорса финал произведения: бегство Полякова из больницы, бегство от Горенбурга, гибель последнего, снова бегство в попытке скрыться от преследователей, наконец, убийство Поляковым дворника-татарина, пытавшегося его остановить. Приведем, значительно сокращая, последовательность действий героя в последнем эпизоде сценария:

Поляков понял, что по нему стреляют / он кинулся вдоль ограды / нырнул в калитку / перемахнул через кирпичную стену, свалился на какие-то мусорные ящики, метнулся в подворотню / упал, но сразу вскочил, бросился в узкий проход / обезьяной влез на другую, боковую стену и, пробежав по крышам деревянных сараев, прыгнул в соседнем дворе на угольную кучу / татарин, весело лопоча, приподнял его над землей и закружил / извернувшись, выстрелил дворнику прямо в набивную фуфайку / выстрелил еще / выстрелил еще... (Бодров, 2007, с. 99–100).

В кинокартине режиссер трансформирует это решение эпизода сценаристом, но и не возвращается к булгаковскому лаконизму. В балабановском варианте фрагмент имеет трехчастную композицию: скрываясь от преследователей, Поляков оказывается в кузнице, в следующем фрагменте герой, дрожа, сидит в пустом храме и делает себе укол морфия¹. Последняя сцена наиболее значима, в ней Поляков оказывается в кинотеатре. Знаменательно, что быстрые проходы героя в нелепом больничном одеянии по городу заканчиваются в «синематографе», где в темном кинозале, на фоне хохота зрителей и собственного смеха Поляков стреляется. Кинематографическая версия А. О. Балабанова, таким образом, предлагает зрителю финальную стадию миграции элементов кинооптики, когда сцена самоубийства в зрительном зале выступает безусловным знаком острания события смерти, перемещением его в пространство вторичной репрезентации. Слившийся в хохоте со зрительным залом Поляков, разумеется, не становится персонажем комической картины, однако режиссер столь выразительным финалом атрибутирует как художественную концепцию литературного источника, где записки доктора передоверяются коллеге Бомгарду, так и разворачивание сценаристом парада трюковых аттракционов.

Список литературы

Журкова Д. А. Музыкальная драматургия фильма «Морфий» Алексея Балабанова // Музыка и экранные искусства конца XX – начала XXI века. 2018. № 4. С. 252–269.

¹ В этой же сцене к Полякову подходит священник, возлагает ему на голову епитрахиль и произносит разрешительную молитву. Комментарий к фрагменту см. [Муратова, Жиличева, 2022].

Кольцова Н. З., Неклюдова О. А. К вопросу о кинематографической технике в творчестве М. Булгакова: от «Дьяволиады» к «Мастеру и Маргарите» // Вестник Бурят. гос. ун-та, 2015. Вып. 10 (1). С. 155–161.

Муратова Н. А., Жиличева Г. А. Дискурсивные практики культуры. Литература и кино в аспектах теоретической и исторической поэтики. Новосибирск: НГПУ, 2022. 187 с.

Неклюдова О. А. Киносеанс черной магии. К вопросу о кинематографических источниках романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. 2017. № 2. С. 229–245.

Петровский М. Мастер и Город (Киевские контексты Михаила Булгакова). СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. 464 с.

Сальникова Е. В. Пространство города и повествования в фильме «Кабинет доктора Калигари» // Наука телевидения. 2020. № 16.2. С. 45–68.

Силина Л. А. Особенности монтажной композиции в романах М. А. Булгакова «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита» // Изв. ВГПУ. Рубрика: Вопросы изучения современной литературы. 2012. № 2 (66). С. 137–140.

Тарасов А. В. Кинематограф М. А. Булгакова. К проблеме кинематографичности художественного мышления писателя: Дис. ... канд. культурологии. Шуя, 2006. 187 с.

Яблоков Е. А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»). Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. 103 с.

Янгиров Р. М. Специфика кинематографического контекста в русской литературе 1910-х –1920-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. 230 с.

Список источников

Бодров С. Морфий // Бодров С. Связной. СПб.: Сеанс: Амфора, 2007. С. 78–100.

Булгаков М. А. Собр. соч.: В 10 т. М.: Голос, 1995. Т. 3. 458, [1] с.

References

Koltsova N. Z., Neklyudova O. A. K voprosu o kinematograficheskoi tekhnike v tvorchestve M. Bulgakova: ot “Diavoliady” k “Masteru i Margarite” [On the Cinematic Technique in Mikhail Bulgakov’s Works: from “The Diaboliad” to “The Master and Margarita”]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Buryat State University], 2015, no. 10 (1), pp. 155–161. (in Russ.)

Muratova N. A., Zhilicheva G. A. Diskursivnye praktiki kultury. Literatura i kino v aspektakh teoreticheskoi i istoricheskoi poetiki [Discursive Practices of Culture: Literature and Cinema in Terms of Theoretical and Historical Poetics]. Novosibirsk, NSPU Press, 2022, 187 p. (in Russ.)

Neklyudova O. A. Kinoseans chernoï magii. K voprosu o kinematograficheskikh istochnikakh romana M. Bulgakova "Master i Margarita" [A Screening of Black Magic: On the Cinematic Sources of Mikhail Bulgakov's Novel "The Master and Margarita"]. *Voprosy literatury* [Questions of Literature], 2017, no. 2, pp. 229–245. (in Russ.)

Petrovsky M. Master i Gorod (Kievskie konteksty Mikhaïla Bulgakova) [The Master and the City (Mikhail Bulgakov's Kiev Contexts)]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2008, 464 p. (in Russ.)

Salnikova E. V. Prostranstvo goroda i povestvovaniya v fil'me "Kabinet doktora Kaligari" [Urban and Narrative Space in the Film "The Cabinet of Dr. Caligari"]. *Nauka televideniya* [Science of Television], 2020, vol. 16.2, pp. 45–68. (in Russ.)

Silina L. A. Osobennosti montazhnoi kompozitsii v romanax M. A. Bulgakova "Belaya gvardiya" i "Master i Margarita" [Features of montage composition in M. A. Bulgakov's novels "The White Guard" and "The Master and Margarita"]. *Izvestiya VGPU. Rubrika: Voprosy izucheniya sovremennij literatury*, 2012, no. 2 (66), pp. 137–140. (in Russ.)

Tarasov A. V. Kinematograf M. A. Bulgakova. K probleme kinematografichnosti khudozhestvennogo myshleniya pisatelya [The Cinematic Imagination of M. A. Bulgakov: On the Problem of Cinematic Thinking in His Artistic Work]. Cand. of Cultural Studies Diss. Shuya, 2006, 187 p. (in Russ.)

Yablokov E. A. Tekst i podtekst v rasskazakh M. Bulgakova ("Zapiski yunogo vracha") [Text and Subtext in Mikhail Bulgakov's Stories ("A Young Doctor's Notebook")]. Tver, TSU Press, 2002, 103 p. (in Russ.)

Yangirov R. M. Spetsifika kinematograficheskogo konteksta v russkoi literature 1910-kh – 1920-kh godov [The Specifics of Cinematic Context in Russian Literature of the 1910s–1920s]. Cand. of Philol. Sci. Diss. Moscow, 2000, 230 p. (in Russ.)

Zhurkova D. A. Muzykal'naya dramaturgiya fil'ma "Morfiï" Aleksey Bala-banova [Musical Dramaturgy of the Film "Morphine" by Aleksei Balabanov]. *Muzyka i ekrannye iskusstva kontsa XX – nachala XXI veka* [Music and Screen Arts of the Late 20th – Early 21st Century], 2018, no. 4, pp. 252–269. (in Russ.)

List of Sources

- Bodrov S. Morfii. [Morphine]. In: Bodrov S. Svyaznoi [The Messenger]. St. Petersburg, Seans, Amphora, 2007, pp. 78–100. (in Russ.)
- Bulgakov M. A. Collected Works. In 10 vols. Moscow, Golos Publ., 1995, vol. 3, 458, [1] p. (in Russ.)

Информация об авторах

Наталья Александровна Муратова, доктор филологических наук
Галина Александровна Жиличева, доктор филологических наук, доцент

Information about the Authors

Natalya A. Muratova, Doctor of Sciences (Philology)
Galina A. Zhilicheva, Doctor of Sciences (Philology), Associate Professor

*Статья поступила в редакцию 20.05.2025;
одобрена после рецензирования 10.06.2025; принята к публикации 10.06.2025
The article was submitted on 20.05.2025;
approved after reviewing on 10.06.2025; accepted for publication on 10.06.2025*