SlavVaria 1/2026. 107–119
DOI: 10.15170/SV.1/2026.107

MOLNÁR ANGELIKA
(Debrecen, Magyarország)

Создание многоплановой наррации в последней экранизации «Мастера и Маргариты»

Абстракт: Экранизация романа «Мастер и Маргарита» режиссером М. Локшиным (2024) сочетает различные нарративные уровни, демонстрируя современный тип нелинейного повествования в кинематографе. Посредством сложной нарратологической организации фильм формирует новые смысловые уровни произведения М. Булгакова. Статья посвящена анализу именно этих аспектов. Особое внимание также уделяется процессу сохранения и передачи рукописи как нарративной стратегии и способу демонстрации выживания текста. Анализ показывает, что экранизация не ограничивается дословным пересказом, а становится самостоятельным поэтическим высказыванием о творчестве, переосмысляющим классический текст, в частности с помощью таких практик, как параллельные и пересекающиеся сюжетные линии, сетевое, непоследовательное представление различных сюжетных вариантов и их интерпретаций, монтажные скачки, метаповествовательные рефлексии, пересечение реального, вымышленного и исторического, а также использование разнородных нарраторских субъектов.

Ключевые слова: Булгаков, «Мастер и Маргарита», новая экранизация, нелинейное повествование, монтажная техника, нарраторские субъекты

Введение

Теоретическая база исследования экранных адаптаций во многом опирается не только на интермедиальные модели, сформировавшиеся во второй половине XX – начале XXI века, но и на нарратологические концепции. Ж. Женетт заложил фундамент для анализа повествовательных структур, инаково разработав понятия фокализации, уровней и субъектов повествования, а также временных сдвигов (GENETTE 1980). Развитие этих идей, в том числе в русле переосмысления понятий «верности» или «ненадежности» рассказчика, было продолжено многими исследователями в сборнике под редакцией В. Нюннинг (NÜNNING 2015).

Б. МакФарлейн рассматривает адаптацию в частности как встречу различных медиа-логик, в рамках которой формируются пересекающиеся, но не совпадающие системы значений (MCFARLANE 1996). Адаптации литературных произведений неизбежно сталкиваются с задачей совмещения соответствия исходному тексту и творческого подхода к мате-

риалу. В этой связи предлагается также более глубокая дифференциация «передаваемых» элементов (сюжетных событий) и «присваиваемых» элементов (нарраторских голосов) (HUTCHEON 2013), а также изучение взаимодействия текста, медиума и культурного контекста (ELLIOTT 2017).

Экранизация при этом понимается не как воспроизведение литературного текста, а как самостоятельная интерпретация, в процессе которой исходная повествовательная структура трансформируется средствами другого медиума. Вслед за русскими формалистами Д. Бордуэлл демонстрирует, что наррация в кино понимается как особая форма организации зрительского восприятия (BORDWELL 1985). Важным дополнением к данной теории становится концепция, рассматривающая на основе положений Мике Бал специфические нарративные функции мизансцены, операторской работы, монтажа, визуальной фокализации, а также звуковой организации фильма (VERSTRATEN 2009).

Данные положения особенно продуктивны для анализа фильма М. Локшина «Мастер и Маргарита» (2024), поскольку определенная часть его повествовательных решений не имеет прямого соответствия в романе М. Булгакова. Например, А. Сапожков (САПОЖКОВ 2024: URL) обращает внимание на стремление создателей фильма усложнить повествовательную структуру, а затем выстроить ее в целостную систему. Публикация В. Сурикова (СУРИКОВ 2024) дополняет эту перспективу, рассматривая триаду Мастер–Маргарита–Воланд как неавтономные сюжетные линии, формирующие квазибиографические нарративы при переходе от текста к тексту.

Изучение этих аспектов представляется особенно значимым в рамках нарратологического анализа: повествовательная структура фильма Локшина рассматривается как самостоятельная система смыслов, складывающаяся отчасти независимо от классического текста. Более детальный анализ позволяет показать, как различные версии одной истории отражают не только само произведение, но и проблематику авторства, памяти и повествования. Кинолента превращает историю создания романа в самостоятельный диегетический уровень, который постоянно отражает и комментирует собственный текст. В раскрытии этого и заключается новизна нашей работы, в которой также показано, что многоуровневая структура булгаковского текста в фильме преобразуется средствами другого медиума. Посредством визуализации смены ракурсов, монтажных параллелизмов и репрезентации советского пространства как дистопического формируются новые связи между диегетическими уровнями, в результате mise en abyme и метанарратив выступают и как собственно кинематографические способы организации повествования.

Анализ

I. Многоуровневое повествование и mise en abyme

Новая экранизация «Мастера и Маргариты» М. Локшиным предстает как многослойное визуальное произведение, органично встроенное и в современную тенденцию к нелинейному повествованию, характерную для творчества таких всемирно известных режиссеров, как К. Тарантино («Криминальное чтиво»), Д. Линч («Шоссе в никуда») и К. Нолан («Начало»). В этих кинематографических текстах можно выявить различные способы раскрытия событий, а также мозаичное и – в последних двух случаях – мистическое или фантастическое построение повествования. Подобные фильмы не рассказывают историю в привычной хронологической последовательности: в них формируется сложная сеть возможностей, в рамках которой события разворачиваются в различных временных и пространственных измерениях. Тем самым создается эффект своеобразной «мультиверсальности», а понимание происходящего возникает постепенно – через столкновение разных точек зрения и перспектив. Такие приемы кинодраматургии позволяют визуализировать многоуровневые формы (пост)модернистской наррации и создают пространство для множественных интерпретаций, активизируя внимание зрителя и вовлекая его в процесс осмысления фильма. В этой актуальной жанровой парадигме экранизация романа М. Булгакова занимает особое место: она соединяет сложную структуру литературного произведения с современным киноязыком, позволяя воспринимать историю как вариативное повествование, обогащенное рядом смыслов.

Ключевым элементом фильма, основанного на произведении Булгакова, становится текст – гетерогенная история рождения «романа в романе», развернутая через несколько плоскостей и субъектов повествования. Можно проследить, как полиуровневость литературного первоисточника перерастает в еще более сложную систему планов в киноадаптации. Тем самым современная экранизация демонстрирует, что она не только переносит мотивы романа Булгакова на экран, но и создает новые формы наррации, формируя возможности соединения параллельных и пересекающихся повествовательных линий, и различные версии одной истории постоянно взаимно отражаются. В фильме эти уровни романного повествования – вымышленные и квазиреальные рассказы о демонических и библейских сюжетах, о любви заглавных героев, о смерти Иешуа/Иисуса и мире Воланда – проявляются через взаимодействие жизни и фантазий (о Мастере) фиктивного автора-Писателя, своего рода альтер эго самого Булгакова, и реальной советской действительности 1930-х годов. Создаваемый текст воздействует на изображаемую реальность, тогда как события реальности, в свою очередь, становятся материалом для текста. Кинолента визуализирует эпизоды, реконструированные создателями на основе отсутствующих или неразвернутых фрагментов романа Булгакова, в том числе вымышленный процесс его создания, сцены писательской

травли, характерной для судьбы любого творца того времени, собрания номенклатуры, отсылающие к мотивам бала мертвых, а также эпизоды допроса тайной полицией и помещения в психиатрическую клинику.

В больнице за обеденным столом «творец» появляется без шапки и наблюдает за своим двойником в круглой шапке во время приема пищи. Данная сцена представляет собой еще один пример зеркальной структуры повествования, последовательно реализуемой в киноленте. Авторский субъект (Писатель) представлен одновременно как создатель и как наблюдатель: он следит за своим персонажем словно шпион (см. Гоголь и «натуральная школа»), подглядывающий за жизнью своего альтер эго (Мастера) и за его творческим процессом. Один пациент-писатель («автор») не только наблюдает, как другой пациент-писатель («Мастер») создает текст, но и как тот входит в камеру своего соседа-заключенного и рассказывает ему о себе и своем романе. Так в этой сцене особенно отчетливо проявляется специфика кинематографической фокализации. Причем каждый субъект оказывается одновременно наблюдателем и объектом наблюдения, а зритель получает доступ сразу к нескольким уровням восприятия.

В данном случае выясняется, что описанные события имеют реальную основу: Иван Бездомный подтверждает произошедшее с ним и Берлиозом. Иван слышит от Мастера и то, что Писатель рассказывает Маргарите. Все это освещается лунным светом, который, как и в романе Булгакова, не дает покоя ни одному персонажу. Фильм тем самым сохраняет булгаковскую символическую основу и трансформирует ее с целью усиления идеи множественности писательских образов/нарраторских субъектов. Каждый персонаж фильма одновременно выступает и как мотиватор, и как участник творческого процесса «автора». К этим образам добавляется фигура фельдшерицы, которая ставит Писателю успокоительный укол, что позволяет ему украсть ключи, пройти к Ивану или подняться на крышу/террасу здания. Правая рука главного врача также утверждает, что в их психиатрической клинике большинство пациентов – поэты и писатели; именно она поощряет Писателя писать, а затем передает его рукопись Маргарите.

Введение фигуры Писателя, расширение биографического и исторического контекста, изменение взаимосвязи между главными образами, а также визуальное оформление процесса создания романа позволяют рассматривать фильм как интерпретационное продолжение литературного текста. В романе Булгакова Мастер пишет собственный роман, посвященный Понтию Пилату. В фильме образ автора удваивается, создавая новый слой фикции: Писатель пишет пьесу о Пилате, а затем роман о Воланде. В образе Писателя фильм, хотя и не претендует на биографическую точность, возвращается и к личной судьбе Булгакова. Картина показывает страдания, которые могли иметь место в жизни любой творческой фигуры того времени, хотя в романе они не

детализованы. Здесь это раскрывается через постановку пьесы драматурга о Пилате. Таким образом, в зеркальном преломлении еще одного вида визуального искусства в фильме представлен роман Мастера в романе Булгакова. Кинематографически, но с ощущением реальности, показаны сцены, разыгрываемые на репетициях пьесы.

Таким образом, фильм конструируется как «фикция в фикции», формирующая, как минимум, двойной контекст творческого акта: новое и созданное, реальное и вымышленное взаимопереплетаются (см. «роман в романе», «театр в театре»). Все эпизоды с Писателем и процессом творческой работы разворачиваются в различных пространствах. При этом события представляются различными нарраторами взаимоотраженно: они пишут, рассказывают, зачитывают, пересказывают или разыгрывают то, что впоследствии раскрывается как основной текст.

II. Зеркальный ракурс

Безусловно, все это относится и к женскому персонажу. «Реальная» Маргарита также становится ключевой фигурой в создании произведения с героиней по имени Маргарита. Сюжетная линия Писателя-Мастера и Маргариты выстраивается также посредством объединения нескольких уровней повествования.

Режиссер фильма переносит эпизод расправы Маргариты над имуществом критика Латунского во времени на начало фильма по сравнению с оригинальным текстом. Этот перенос имеет не только композиционное и визуальное, но и нарративное значение. Героиня предстает более значимой, по-настоящему равноправной с Мастером, и это не только следствие ее главной роли в романе Булгакова. Видимо, таким образом фильм усиливает перспективу Маргариты, добавляя ей дополнительное активное, субъективное измерение: она сама становится источником действия, определяющим дальнейшее развитие повествования, а через ее восприятие и действия зритель получает доступ к еще одному центру создания истории, который органично включается в общую ткань непрерывного диалога между творцом и творением.

Структуру «фикции в фикции» усиливает сцена, где Маргарита рассказывает сказку маленькому ребенку, который ее не видит. Сказка по сути является ее собственной историей: она повествует о том, что когда любовь исчезла из ее жизни, она стала злой. В этот момент мы видим ее в зеркале, которое в фильме представлено как квазипортрет – словно перед зрителем открывается образ прекрасной женщины-«ведьмы» (см. мотивы ранних гоголевских повестей). Зеркальность в фильме одновременно управляет его структурой и выступает как отражение «текста в тексте», поскольку эту сцену комментирует ее «автор» в психиатрической клинике. Поэтому зеркало функционирует здесь как визуальная модель mise en abyme: изображение содержит собственное отражение, подобно тому как фильм содержит внутри себя создаваемый текст.

Женщина приходит к Писателю в его маленькую подвальную квартиру, чтобы читать роман, а затем предаваться любви. Именно во встречах с ней он начинает осознавать, что его пьеса «Пилат» тесно связана с работой над романом о Воланде. При выборе названия нового произведения сначала появляется банальное «Князь Тьмы», затем более литературное «Великий Канцлер», отсылающее как к начальнику психиатрической лечебницы в «Записках сумасшедшего» Гоголя, так и к «Великому Инквизитору» Достоевского в «Братьях Карамазовых». Так добавляются и новые интерпретационные пласты.

На первый взгляд может показаться парадоксальным, однако в данный смысловой ряд включается и сцена, в которой влюбленные обсуждают собственную невидимость: Маргарита утверждает, что она – ведьма и потому невидима, однако они способны видеть друг друга, что, в свою очередь, свидетельствует об их онтологической реальности, тогда как москвичи их не воспринимают. Данный эпизод может быть интерпретирован как указание на фикциональность московского мира и, напротив, на подлинность любви как формы бытия. Мотив невидимости реализуется внутри романа Мастера, при этом фильм открывается именно этой темой, что задает ее концептуальную значимость.

Физическое присутствие влюбленных, их телесное единение, противопоставляется книге как пространству фикции: акт близости сопровождается закрытием книг, тогда как бюст Пилата выступает в роли немого наблюдателя. Герои первоначально предстают обнаженными, однако затем мужчина уводит женщину за ширму, где она надевает одежду. Именно в этот момент Маргарита признается в своем замужестве и в мыслях о самоубийстве, что переводит повествование в плоскость предельно «обнаженной» реальности. В результате такого переплетения вымышленного и реального формируется образ Маргариты в романе Мастера. Сцена совместного переодевания тем самым осуществляет переосмысление соответствующего сюжетного мотива романа Булгакова, смещая акцент к экзистенциальной конкретике. Следует отметить, что в пространстве «нехорошей квартиры» Мастер и Маргарита уже предстают как бы в своей телесной, эмпирической форме, что знаменует завершение их сюжетной линии.

Переходы между реальностью и фикцией в фильме демонстрируются, в частности, и следующим образом. Маргарита признается внезапно появившемуся Алоизию Могарычу в том, что она является музой и любовницей Писателя. В ответ Алоизий задается вопросом, какие романы могут родиться при такой музе, и следующая сцена переносит зрителя к эпизоду распятия Иешуа и распоряжению Пилата скрыть его тело и убить Иуду. Таким образом связываются различные линии романа Булгакова, параллельно с которыми разворачиваются сюжеты фильма.

III. Монтажные параллели

Монтаж в киноленте выполняет функцию установления причинно-смысловой связи между сюжетными линиями. Так, реплика персонажа Алоизия становится своеобразным монтажным «порогом»: сказанное на одном диегетическом уровне получает визуальное продолжение на другом.

Приведем и другие примеры тому, как создатели фильма предвосхищают, соединяют и монтажно связывают события, объединяя элементы, которые на первый взгляд кажутся отдельными или независимыми.

Отметим, что если в романе Булгакова Афраний может рассматриваться как возможное воплощение Воланда, выполняющего приказ убийства Иуды, то в фильме появляется лишь правая рука Пилата – Крысобой, на лице которого заметен след, напоминающий скорее ожог, нежели шрам. Писатель зачитывает данный эпизод Алоизию, который соотносит его с московской действительностью 1930-х годов и при помощи жестов отождествляет фигуру Пилата со Сталиным. Помимо этого, он вербализует события, лишь имплицитно присутствующие в романе Булгакова: люди бесследно пропадают из театра (и издательства).

Благодаря параллельно-монтажной структуре фильма зритель последовательно видит то, что главные герои гуляют по бульвару, пока «автор» продолжает излагать свой роман, указывая на «нехорошую» квартиру, – и в следующем кадре именно отсюда пропадает Лиходеев. В фильме появляется Аннушка – соседка жильцов квартиры в старом мраморном доме на Садовой. Она характеризует элиту, представленную Лиходеевым и Берлиозом, как «вшивую», что отсылает к привычной практике пролетариев того времени, обозначавших богатых и интеллигентов подобными эпитетами в условиях коммунистической системы. Из ее замечания становится понятно то, что в романе лишь угадывается: люди исчезают из старых буржуазных квартир на основании доносов. Так пропала и вдова ювелира из квартиры, которая затем принадлежит директору театра, вскоре исчезнувшему, и председателю Союза писателей, который впоследствии теряет голову из-за действий Аннушки, вылившей масло на трамвайные рельсы.

Пересечением различных пластов в фильме является и эпизод, когда Писателя исключают из Союза писателей, и на выходе из ресторана перед ним появляется иностранный консультант. Фильм при этом не уточняет, насколько эта встреча реальна или является плодом воображения Писателя, а также как она впоследствии трансформируется в сюжет его романа. Однако ясно, что мысли о личном посещении Москвы Сатаной возникают у героя под влиянием гостя. Замечание Воланда при этом отсылает к Чехову: эта идея могла бы стать «неплохим сюжетом для рассказа». Так формируется основная идея романа Писателя (по сути романа Булгакова), центральной фигурой сюжетной линии которого выступает его альтер эго – Мастер. Писатель и Воланд повествуют о себе друг через друга, выстраивая художественную связь, в которой личное и

всеобщее, авторское и геройское переплетаются, что позволяет фильму органично сочетать литературное наследие и новаторские, кинематографические решения.

Функция Воланда выходит за рамки традиционного антагониста: он является не только его фиктивным героем, но и участвует в создании произведения о нем, одновременно выступая зеркалом творческого процесса. Появления и исчезновения фигуры Воланда здесь умножают нарративные слои. Например, метанарративный аспект театрального эпизода проявляется в том, что во время просмотра новой премьеры сезона на сцене возникает варьете-шоу Воланда через фантазию Писателя, который в своем воображении трансформирует увиденное и представляет новые сцены. Таким образом реальность, вымысел и текст Булгакова накладываются друг на друга. Эта взаимосвязь придает фильму дополнительную монтажную структуру: зритель одновременно воспринимает не только сами события, но и их отражение в сознании персонажей.

В киноленте вскоре следует аналогичный вымышленный эпизод в театре, где вместо «Пилата» представлена новая премьера сезона – типичный спектакль советской эпохи, который, однако, превращается в центральный и смыслообразующий эпизод фильма. Воображаемое появление Воланда и его свиты на сцене добавляет еще один уровень к игре реальности и вымысла, монтажно связывая придуманные элементы фильма и роман Булгакова.

В то же время источник вдохновения для написания романа опять смещается от Маргариты к Воланду. Именно он, занимая символическое место Писателя, предлагает завершить роман «балом Сатаны», что в фильме практически и реализуется. Консультант ведет себя так, будто он одновременно является и персонажем романа, и подлинным Сатаной. Это проявляется, в частности, в сцене, в которой Писатель напевает своей возлюбленной популяризированную строку из оперной мелодии – «Сатана там правит бал». В рамках данной реальности Воланд приглашает Писателя к Лиходееву на светское мероприятие, происходящее вечером накануне отъезда на дирижабле – символе их с Маргаритой замысла совместного завершения романа. Вечеринка собирает широкий круг виновников травли против Писателя: от критиков типа Латунского до доносчика барона Майгеля и народных комиссаров. Он комментирует происходящее, называя всех присутствующих «мертвецами», хотя они еще не осознают собственной смерти. Этот мотив напрямую соотносится с воображаемым балом Сатаны.

Фильм демонстрирует смешение фикциональных и реальных пластов и иным способом: на вечере Лиходеева появляется Любовь Орлова (любимая актриса сталинского режима) в образе Бенгальского. Здесь же упоминается и еще один документально подтвержденный факт – прошение Писателя (Булгакова) о разрешении на выезд за границу.

Совокупность этих обстоятельств, а также скандал, во время которого он, находясь в состоянии опьянения, разбивает бокалы, в конечном счете приводит к его обыску. Когда в квартиру приходит тайная полиция, Воланд подсказывает, что их интересует рукопись Писателя, и жестом указывает на печь, словно обозначая место, куда ее следует бросить.

IV. Дистопическое пространство

Пространственная организация фильма постепенно формирует оппозицию между пространствами социального контроля и пространством индивидуального творческого акта. В этой связи знаменательным является следующая сцена. После знакомства, когда Писатель провожает «реальную» Маргариту домой, он садится рядом с рабочим, читающим газету о строительстве «нового мира», и по ее просьбе начинает создавать свой новый роман. И во всех эпизодах киноленты фоном выступает процесс строительства «Новой Москвы». Подобно тому, как рождается произведение, формируется и новый советский мир. Пространство Москвы в фильме выполняет не только функцию хронотопа, но и функцию визуальной модели дистопической системы.

Писатель оказывается арестантом и подвергается допросам и пыткам. Данный эпизод вновь репрезентирует советскую реальность в фильме, поскольку в романе Булгакова подобные детали не находят прямого отражения. При этом следователь осведомлен о содержании романа Писателя. Таким образом, речь идет не о сожжении рукописи, а, напротив, о ее своеобразном сохранении – истории, зафиксированной и воспроизводимой через систему устных доносов (см. также поступок Алоизия). В этом контексте также актуализируется проблема «истины». Смешение реальности и воображения, а также предъявляемые тайной полицией «улики», указывают на то, что фигура Воланда и связанные с ним события могли возникнуть лишь в воображении Писателя как элементы художественного вымысла, формирующегося в процессе работы над романом. Вместе с тем Воланд появляется и в тюремной камере Писателя. В этой ситуации герой вновь пытается осмыслить природу чужака, задаваясь вопросом о том, существует ли он объективно или исключительно в пространстве фикции.

Зритель, однако, продолжает воспринимать Воланда как персонажа, обладающего реальностью в пределах фильма. Тем самым осуществляется дальнейшее наложение творческой фантазии и повседневной действительности, причем последняя, со своей дистопической структурой, разрушается и трансформируется иным образом, нежели в романе Булгакова. Так, игра света и тени, а также хорошо известный эпиграф (цитата из «Фауста» Гете) в фильме произносится бароном Майгелем, который входит в тюремную камеру и упоминает статью 58, предусматривавшую в Советском Союзе высшую меру наказания. Барон Майгель предпринимает попытку вербовки Писателя. Данная сцена

соотносится с мотивом предательства, поскольку фильм здесь будто воспроизводит сцену, в которой Каифа пытается склонить Иуду на свою сторону посредством подкупа. Идею «бала Сатаны» Писатель теперь переживает как ключевой эпизод собственного романа – в функциональном и символическом отношении аналогичный «Вальпургиевой ночи» у Гете –, однако теперь адресованный фигуре барона Майгеля. По этой причине представители режима добиваются помещения Писателя в психиатрическую лечебницу под предлогом «обоснованного безумия». Напомним, что в романе Булгакова Мастер сам соглашается на госпитализацию, полагая, что утратил рассудок в результате перенесенных испытаний.

Особенно значимым становится мотив решетки и креста. Через решетчатые окна Писатель наблюдает за Мастером и Иваном. Еще из окна «Лубянки» Писателю видны три креста во дворе, на которых распяты Иешуа/Иисус и два преступника. Этот образ отсылает не только к страданиям Мастера, показанным в фильме на основе романа, – проводя параллель между актом писательства, двухтысячелетней историей и христианским мотивом искупления –, но и визуализирует историческую реальность 1930-х годов: казни, заключения и уничтожение невинных. Религиозные мотивы и сцены распятия таким образом переплетаются с советской символикой, формируя особую поэтическую систему кодирования. В визуальной композиции фильма кресты выступают символами не только жертвы, но и пересекающихся – «скрещивающихся» – повествовательных и семантических уровней киноленты.

В фильме вновь возникает дистопическое пространство психиатрической клиники, в архитектуре которой подчеркнуто крестообразное расположение окон. Подобные переходы представляют собой новаторские дополнения фильма, направленные на актуализацию исторического фона романа. Тем самым визуализируются ключевые смысловые открытия булгаковского текста, прежде всего сталинский террор, репрезентированный в форме фиктивной реальности («московский план»). Здесь показано решение доктора Стравинского подвергнуть Писателя электрошоковой терапии с целью «лечения». Осознание предстоящей утраты способности к ясному мышлению усиливает у последнего импульс к акту письма. В то же время именно это событие запускает трагический процесс, ведущий к его самоубийству.

V. «Истина» как метанарративная проблема

Взаимодействие повествовательных уровней в фильме определяется не только вопросом о том, кто рассказывает этот текст, но и вопросом о достоверности рассказываемого.

В сцене, в которой Иешуа Га-Ноцри приводится на допрос к Пилату, фильм, как и роман, подчеркивает, что Иешуа неправильно понимается другими: Матвей постоянно делает заметки, но фиксирует неверные

события. Подобно замечанию Берлиоза о том, что рассказ Воланда не соответствует текстам Евангелия, в сцене допроса всегда присутствует кто-то, кто записывает происходящее, но делает это неправильно. Писарь, возможно, искажает смысл, в том числе потому, что не осмеливается фиксировать «дерзкие» слова Иешуа, подбадривающие Пилата, страдающего головной болью. При этом «автор» (и у Булгакова, и в фильме) достоверно добавляет недостающие и правдивые слова, поступки и детали, дополняя текст подлинными элементами и исправляя ошибки сакральных источников.

Центральный же вопрос как романа, так и фильма заключается в том, что есть «истина». В конкретном эпизоде истина проявляется прозаично: у Пилата болит голова, а Иешуа облегчает боль. В романе Булгакова «истинное» – это события времен Пилата и Иешуа, т.е. «реальность», а понимая это на более абстрактном уровне – божественная истина (Иисуса) как единственная подлинная истина. Так повторяющийся мотив неверной фиксации событий противопоставляется источнику текста.

Фразы, произнесенные Мастером, повторяются как в романе Булгакова, так и в «реальности» фильма; например, когда Писатель-Мастер утверждает Маргарите, что «легко и приятно говорить правду». С одной стороны, это противопоставляется логике показательных процессов в советскую эпоху, когда все искажается и неправильно интерпретируется. С другой стороны, кинолента одновременно развивает и умножает параллелизмы романа, соединяя различные эпизоды и уровни, включая собственно созданные элементы, отличающиеся от первоисточника, и усложняя его структуру.

Писатель сохраняет свой роман не только в письменной форме, но и в устном пересказе: история передается через цепочку посредников, благодаря чему читатель получает доступ к подлинно «историческим» событиям двухтысячелетней давности – к той «истине», о которой в романе Булгакова писал Мастер как «историк», превращая художественную фикцию в единственно возможную реальность. В результате проблема повествования оказывается непосредственно связана с проблемой свидетельства: рассказ может искажать событие, но одновременно именно рассказ оказывается единственной формой его сохранения.

Напомним, в фильме именно Воланд побуждает Писателя сжечь рукопись, а впоследствии произносит знаменитую формулу «рукописи не горят». Идея авторского искупления за сожженный текст в данном контексте проявляется в утверждении несгораемости поэтического текста, который мыслится как носитель «истины». Финальная сцена фильма, в которой Воланд начинает читать этот «инфернальный», горящий роман о себе, сопровождаемый закадровым текстом – повторением эпиграфа – опирается не только на мотивно-символический строй первоисточника, но и радикально переосмысляет его в перспективе биографии Писателя.

Таким образом многоплановое повествование выступает одновременно как способ передачи и выживания истории-рукописи-текста, и как форма фикционализации, особая нарратологическая стратегия, поэтическая вербализация (дискурсивность), которая вместе с тем транслирует «истину», т.е. отражает подлинную реальность.

Заключение

Основным результатом проведенного анализа является вывод о том, что фильм Локшина «Мастер и Маргарита» наглядно демонстрирует способы расширения вербального текста за счет монтажной знаковости повествования, сформированного из пересекающихся эпизодов, нелинейных сюжетных ходов и множественных перспектив нарраторских субъектов. Подобная структура размывает границы между реальностью, фикцией и памятью. Приведенные примеры из киноленты показывают, что введение новых плоскостей и вновь созданных авторских мотивов формирует нарративную ткань, еще более многоплановую, чем в романе Булгакова. Тем самым экранизация выявляет потенциал кино не только передавать литературный источник, но и усложнять его.

Исследование представляет фильм Локшина как новую кинематографическую конструкцию, организованную посредством принципа зеркального взаимоотражения и структуры mise en abyme, а также специфических средств визуальной презентации, включая различные формы фокализации. В работе также отчасти раскрывается дистопическая пространственная модель советской действительности. Важным результатом анализа является также демонстрация метанарративной функции мотива истины и сохранения текста, который в процессе повествования постоянно переходит из одного медиального состояния в другое.

В итоге фильм утверждается как художественная интерпретация, отражающая сложность творческого сознания и побуждающее зрителя к активной реконструкции смыслов как оригинала, так и его переосмысления.

Литература

САПОЖКОВ 2024 = САПОЖКОВ А. «„Булгаков вертится в гробу?“ Рецензия журналиста NN.RU на скандальный фильм „Мастер и Маргарита“». https://www.nn.ru/text/culture/2024/01/31/73176770/

СУРИКОВ 2024 = СУРИКОВ В. «„Мастер и Маргарита“: писатель, его муза и его дьявол» // Монокль, 2024. № 5. 48–49.

BORDWELL 1985 = BORDWELL D. Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

ELLIOTT 2017 = ELLIOTT K. „Adaptation Theory and Adaptation Scholarship“ // The Oxford Handbook of Adaptation Studies. Oxford: Oxford University Press, 2017. 679–697. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.39

GENETTE 1980 = GENETTE G. Narrative Discourse: An Essay in Method. Ithaca, Cornell University Press, 1980.
HUTCHEON 2013 = HUTCHEON L. A Theory of Adaptation. 2nd ed. New York: Routledge, 2013. DOI: 10.4324/9780203095010
MCFARLANE 1996 = MCFARLANE B. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford, Clarendon Press, 1996.
NÜNNING 2015 = NÜNNING V. (ed.) Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives. Berlin, Boston: de Gruyter, coll. «Narratologia», 2015. DOI: 10.1515/9783110408263
VERSTRATEN 2009 = VERSTRATEN P. Film Narratology. Toronto: University of Toronto Press, 2009. DOI: 10.3138/9781442665576

The Creation of a Multi-Layered Narrative in the Latest Screen Adaptation of *The Master and Margarita.* The screen adaptation of *The Master and Margarita*, directed by M. Lokshin (2024), combines multiple narrative levels, exemplifying a contemporary mode of nonlinear storytelling in cinema. Through its complex narratological organization, the film generates new layers of meaning within M. Bulgakov's work. This article is devoted to the analysis of these very aspects. Particular attention is also paid to the process of preserving and transmitting the manuscript as a narrative strategy and as a means of demonstrating the survival of the text. The analysis shows that the adaptation does not confine itself to a literal retelling but becomes an autonomous poetic statement about creativity, reinterpreting the classical text, in particular through such practices as parallel and intersecting plotlines, networked and non-sequential presentation of different plot variants and their interpretations, montage jumps, metanarrative reflections, the intersection of the real, the fictional, and the historical, as well as the use of heterogeneous narratorial subjects.

Keywords: Adaptation, Bulgakov, *The Master and Margarita*, non-linear narrative, montage techniques, narratorical subjects

Molnár Angelika, DE BTK Szlavisztikai Intézet. Debrecen
E-mail: mandzsi@gmail.com