

УДК 821.161.1.0

doi: 10.18101/1994-0866-2016-5-165-173

**БУЛГАКОВ КАК «СЛОВЕСНЫЙ КИНО-МАСТЕР»
(к вопросу о кинематографическом прочтении романа
«Мастер и Маргарита»)**

© *Кольцова Наталья Зиновьевна*

кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Россия, 119991, г. Москва, ул. Ленинские горы, 1/51

E-mail: koltsovaru@rambler.ru

В статье рассматривается роман М. А. Булгакова с точки зрения его кинематографической природы. Внимание уделяется не столько типологическим переключкам или генетическим связям между произведением Булгакова и фильмами, которые демонстрировались в кинотеатрах 1920-х гг., сколько кинематографической «предыстории» произведения: исследуется «кинематографическое мышление» писателя, определяющее особенности композиции, принципы введения персонажей в текст, способы создания образа мира. Высказывается предположение, что кино для писателя явилось как источником мотивов и образов, так и образцом построения художественного текста на уровне соотношения пространственно-временных планов изображения, способов создания образов персонажей. Подчеркивается, что особое значение в булгаковском тексте обретает ритм — прежде всего визуальный.

Ключевые слова: монтаж, ритм, кинематограф, кино, кинематографичность.

Несмотря на то, что первая треть XX в. — эпоха самых смелых открытий в кинематографе (экспериментов С. Эйзенштейна, Л. Кулешова, ФЭКС-ов), а также время теоретического осмысления языка нового искусства, которое воспринимается и как инструмент познания литературы (работы В. Шкловского и Ю. Тынянова), кино для многих писателей и поэтов по-прежнему остается принадлежностью массовой, низовой культуры и ассоциируется именно с миром «зрелищ» в той же степени, что и эстрада, и варьете, с которыми к тому же часто мирно соседствует, уживаясь в одной программе. Так, Е. С. Булгакова вспоминает, что поход на просмотр фильма в американское посольство подразумевал и собственно прием («бал») со «всякими вкусами» [2, с. 85–86].

Воспоминания Е. С. Булгаковой дают представления о фильмах, которые смотрел писатель: «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». Среди упоминаемых Е. С. Булгаковой фильмов есть и «Бенвенуто Челлини» (16 февраля 1936 г.) [2, с. 106]. Как видим, среди фильмов преобладают иностранные

киноленты — различные в жанровом плане и при этом в художественном отношении не самые изысканные.

Тем не менее у Булгакова вызывает интерес и такое «несерьезное», развлекательное кино, о чем свидетельствуют как воспоминания его друзей и близких (прежде всего жен), так и собственно произведения писателя, в которых присутствуют кинематографические аллюзии — это и ранние повести и рассказы, некоторые из которых («Дьяволиада») могут быть полностью построены на параллели между литературой и кино, тогда как в других кинематографическое начало может быть не столь очевидно — как в романе «Мастере и Маргарите», уже самым эпиграфом отсылающем к традициям высокой литературы: «При этом, — подчеркивает И. А. Мартыанова, — в его оригинальной прозе очень мало собственно лексических сигналов кинематографичности» [6, с. 12].

И все же некоторые эпизоды романа «не скрывают» своей связи с кино, пародируя и уже вполне оформившиеся жанры (боевика, комедии, мелодрамы) и приемы, очевидно, уже успевшие стать штампами: «отстреливающийся» от преследователей кот на люстре оказывается неуязвимым, как настоящий киногерой, а погони оставляют ощущение мелькающей, скачущей киноленты. И если бегущий с нечеловеческой скоростью Воланд, как представитель «иной» реальности, «имеет право» так действовать и в литературном мире, то столь же нечеловечески выносливый Бездомный, способный преодолевать огромные расстояния (пусть он это и делает в состоянии аффекта), в таком ритме может существовать именно в кино (и у зрителя подобное «поведение» героя не вызывает раздражения, поскольку оправдано первичной условностью — условностью самого искусства). «Кинематографичным» является у Булгакова и образ зеркала, являющегося некой дверью в иной мир: наиболее ярким подтверждением этого предположения служит сцена появления Азазелло из трюмо в квартире Степы Лиходеева.

Несомненно, образ зеркала издревле существует в мировой культуре как символ некоего пограничного пространства между мирами, однако несомненно и другое: именно кинематограф, особенно в первые годы своего существования и времени первых попыток понимания природы «нового искусства», часто ассоциируется с зеркалом: «Поскольку кинематограф сам по себе имеет много общего с зеркалом, кинематографическая образность включает в себя так много зеркал, и зеркала так часто становятся средоточием перекрестков высказываний в кино» [7, с. 29–31].

В том же «кинематографическом» регистре существуют сцены с «постановкой» драк, дебошей — в Торгсине, в Грибоедове и других общественных местах, кажется, самым кинематографом предназначенных для проведения «кулинарных поединков». Думается, и многие персонажи обнаруживают кинематографическое происхождение: так, «гаденькая» фигура Коровьева-трикстера (как, впрочем, и образы многих персонажей-«современников» булгаковского героя — в частности, образ инженера Гарина в романе А. Н. Толстого) восходит не только к литературной и театральной традиции (эстраде, варьете), но и к фильмам 1920–1930-х гг., в ко-

торых появляются подобные «опереточные» злодеи («Процесс о трех миллионах» Я. Протазанова, 1926 г.).

Безусловно, интермедийность романа не исчерпывается исключительно диалогом литературы и кино: не менее важную роль в тексте играют музыкальные аллюзии, а также параллели с оперным искусством, которые сказываются на разных уровнях поэтики произведения – от названия, которое к XX в. ассоциировалось уже не столько с литературой, сколько именно с оперой или даже опереттой (в название опер и оперетт часто выносятся имена героев), до способов обрисовки персонажей, которые имеют ярко выраженные голосовые, а точнее — тембральные характеристики (бас, тенор, контральто и пр.), заставляя вспомнить прежде всего оперу [3]. По мнению А. Эткинда, работа Булгакова над текстом романа может восприниматься и как движение от «оперных» впечатлений к более полному, объемному восприятию героев и замысла: «Как раз в этой (третьей) редакции прежний оперный дьявол стал центральным героем, воспроизводя характерное для Буллиты сочетание демонизма, иронии и большого стиля. Дьявол приобрел человеческие качества, которые восходят, как представляется, к личности американского посла в ее восприятии Булгаковым» [10, с. 123]. Кроме того, для понимания специфики произведения интерес представляют и параллели с эстрадным искусством (варьете), и с драматическим театром, и с живописью — и здесь прежде всего обращают на себя внимание картины, «нарисованные» писателем в последних эпизодах романа — с явным преобладанием «врубелевских» цветов.

И все же сам синкретизм булгаковского романа заставляет вспомнить именно о кино — не только о том или ином фильме, но о киносеансе как таковом и даже о той «*атмосфере кино*», которая сопутствует походу в кинематограф, — с особым «наэлектризованностью» воздуха, с ожиданием чудес, с предвкушением опасности, приключений, с обостренным восприятием страшного, прекрасного и безобразного. Интерес представляют не столько типологические переключки или генетические связи между романом Булгакова и теми фильмами, которые демонстрировались в кинотеатрах 1920-х гг., сколько кинематографическая «подоплека» романа в целом — «кинематографическое мышление» писателя, определяющее особенности композиции, принципы введения персонажей в текст, способы создания образа мира.

Выявление кинематографических корней «Мастера» проливает свет и на вопрос о совмещении русского и «иностранного» в пространстве булгаковского романа, в частности на вопрос о причинах странного облика и не менее странного имени «консультанта» (как, впрочем, и представителей его свиты). С одной стороны, имя Воланд может восприниматься как указание на принадлежность героя к миру театра (как заведомо условное, сценическое имя). С другой стороны, в тексте постоянно подчеркивается именно «заграничный шик» в облике и поведении Воланда, с которым в романе связаны и сцены осмеяния сугубо «советских» представлений о «загранице» как о потустороннем мире (подчеркнем, что для Булгакова, страдающего от

невозможности выехать за границу, в этой насмешке над «невыездными» — как их позже окрестят в Советском Союзе — содержится не меньше горечи, чем веселья). Воланд принадлежит чарующему, но опасному миру, в котором есть и аромат духов, и модные наряды, но есть и разврат, и опасность — словом, все то, что ассоциируется с порочной (демонически-притягательной) буржуазной культурой Запада. Конечно, мир булгаковской Москвы дан в двух временных измерениях, и Москва конца 1920-х еще «помнит» о временах нэпа, но сцена в Варьете не оставляет сомнений в том, что магия даров Воланда кроется именно в их «иноземном» происхождении. И если в конце 1920-х гг. связи с Европой еще не были оборваны, то в 1930-е гг. ситуация коренным образом изменилась, и, думается, именно кино для булгаковских современников было основным «окном в Европу». Западные фильмы оставались в советском кинопрокате, и долгое время именно они, а не модные журналы (Элочка Людоедка осталась в 1920-х), формировали представления советских людей о недоступном, а потому особенно притягательном мире массовой культуры Запада. Думается, булгаковская ориентация на западный кинематограф ощущается не только в самой установке на «развлекательность» романа (отечественный кинематограф в этом плане едва ли уступал западному), но и в том соединении развлекательности со значимым отсутствием дидактизма, которое не могло не ощущаться отечественным зрителем как имморализм, чуждый традициям отечественной культуры. Иными словами, Булгакову удается перенести в роман сам «дух» европейского кино.

В то же время возможна и связь романа с отечественным кинематографом, в котором именно в это время закладываются традиции таких жанров, как музыкальная кинокомедия (или кинооперетта — своеобразный аналог западного мюзикла, ревю), которая в значительной мере отличается от западных аналогов тем вниманием, которое уделяется «массовому искусству» — вспомним, что хоровое пение является важнейшей составляющей булгаковского романа. И если И. Ильф и Е. Петров работают над созданием музыкальных жанров непосредственно в кинематографе («Цирк», 1936), то Булгаков осваивает (и, возможно, пародирует) искусство кино, как и столь близкое к кинематографу тех лет искусство оперы, именно в литературе («роман» Булгакова с оперным искусством в Большом театре был еще более коротким, чем с драматическим театром в МХТ, а сотрудничество с кинорежиссером И. Пырьевым для писателя обернулось жестоким разочарованием).

Можно предположить, что кино для Булгакова – это не столько набор сюжетов или тем, сколько искусство, родственное приему остранения, поскольку оно предлагает «другой взгляд» на мир и на литературу, в частности. Так, о прозе своего друга Ю. Слезкина М. Булгаков пишет: «Обильные происшествия не лезут друг на друга, увязая в болотной тине русского словоизвержения, а стройной чередой бегут, меняясь и искрсясь. Лента кино. Складная лента» [1, с. 126]. Из сказанного следует, что кино воспринимается Булгаковым как искусство, способное преодолеть те недостатки русской прозы, о которых писал и

Е. Замятин, упрекая ту в «сюжетной анемии»: «Традиционной болезнью русских беллетристов стала какая-то пешеходность фантазии, сюжетная анемия, все ушло в живопись» [5, с. 400]. Для Булгакова, как и для Замятина, важным представляется противопоставление кино и живописи, кино для Булгакова — это именно преобладание движения над изображением. И булгаковские похвалы в адрес Ю. Слезкина связаны именно с быстрым чередованием картин в прозе: «Где так быстро летят картины? Где они вспыхивают и точас же гаснут, уступая свое место другим? На экране кино Ю. Слезкин — словесный кино-мастер, стремительный и скупой» [1, с. 50]. Следует подчеркнуть, однако, что «стремительность» для Булгакова отнюдь не всегда связана со «скупостью»: в его собственных произведениях сюжетная динамика, высокий темп повествования или смены картин не отменяют «пышной», подчас доходящей до чрезмерности, орнаментальности.

О том, что кинолента для Булгакова — это прежде всего скорость, позволяет судить и характер работы писателя над сценарием «Мертвых душ» — работы, которая велась именно в период создания «Мастера и Маргариты». По словам И. А. Мартыановой, «сопоставление результатов его работы над “Мертвыми душами” для театра и кино... убеждает в том, что Булгаков глубоко чувствовал законы театральной и киносценарной интерпретации» [6, с. 12]. Значительная часть изменений гоголевского сюжета связана с «уплотнением» действия — и дело не только в сугубо сюжетной занимательности, к которой, безусловно, стремится Булгаков — автор «кинопоэмы», но и в необходимости продуманного чередования сцен и эпизодов или той развлекательности, которая имманентна именно кино как искусству движущихся картин. «Мертвые души» в булгаковском «исполнении» оказываются очень кинематографичными: зритель едва успевает следить за приключениями Чичикова, Ноздрева и даже Собакевича (который в кинопоэме оказывается гораздо менее «неповоротливым», чем в поэме), а также за перемещениями тех персонажей, которые в первоисточнике были не более, чем «статистами» (как некто длинный с перевязанной рукой), являлись безмолвными носителями экзотического имени (как Макдональд Карлович), а то и вовсе пребывали «вне сцены» или «за кадром» (как великие русские полководцы или Наполеон). Выявляя «родство» произведений основателя русской гофманианы с искусством кино, Булгаков обнаруживает знание выигрышных кинематографических «ходов», и дело здесь, очевидно, не в том, что писатель «вдохновлялся» определенным киносюжетом, но в том, что хлестаковская или ноздревская «легкость в мыслях необыкновенная» в XX в. воспринимается как неотъемлемая черта именно кинематографа. И это «хлестаковское» свойство нового искусства одновременно эксплуатируется и пародируется в произведениях писателя.

Изучение киносценария «Мертвых душ» (особенно первой, собственно булгаковской, редакции) позволяет предположить, что писатель имел представление и о секретах операторской и режиссерской работы: в «кинопоэме» учитываются такие приемы, как «наплыв», «затемнение», «параллельный монтаж», тщательно продумывается логика монтажных переходов. Здесь необхо-

димо подчеркнуть разницу в толковании термина «монтаж» по отношению к литературе и кино: если в литературоведении представления о монтажной композиции сводятся в основном к указанию на прием перебивки планов и лежат в одной плоскости с таким явлением, как коллаж, то для кино монтаж — чрезвычайно важное и емкое понятие, едва ли не синонимичное самому понятию кинематографа. Как это ни парадоксально, но литературное произведение (и особенно произведение с монтажным принципом композиции — как, допустим, «Война и мир» Л. Н. Толстого) вполне допускает немотивированные переходы от одного пространственно-временного или сюжетного плана к другому, в то время как для кинематографа важным оказывается как раз сам принцип соединения, техника склеивания кадров — при том, что зритель, как правило, даже не фиксирует эти моменты перехода.

В известном смысле технику монтажной склейки можно уподобить процедуре создания тропа — метафоры или сравнения, поскольку кадры могут соотноситься друг с другом по принципу контраста или подобия, важными могут представляться как «содержание», так и композиция кадра, за основу соединения (как и за основу сравнения) могут быть взяты и цвет, и свет, и звук — по сути, «любое смысловое пятно», если пользоваться определением лейтмотива Б. Гаспарова [4, с. 30–31]. Конечно, некоторые «связующие элементы», или «коммуникативные швы» текста, о которых пишет ученый, можно отнести и к лейтмотивам, однако очевидно, что в романе «Мастер и Маргарита» особую группу подобных повторяющихся «смысловых пятен» составляют те, которые отвечают именно за моменты перехода от ершалаимских к московским главам (а не за «наложение» или взаимную проекцию двух планов повествования). И здесь Булгаков демонстрирует поистине кинематографическую чуткость к самому принципу «склейки»: мотивы головной боли (болит голова у Понтия Пилата и Степы Лиходеева), грозы, света и тьмы, безусловно, относятся к тем составляющим литературного текста, которые могли бы наглядно и эффектно существовать как некие «регуляторы переключения» кадров в кинокартине. Как отмечает И. А. Мартянова, «давно отмечено, что Булгаков откровенно монтирует «Мастера и Маргариту», на стыках глав (1 и 2, 2 и 3, 16, 24 и 25) происходят сюжетные и модальные сдвиги текстовой ткани. Повторы синтаксисом и синтагм, актуализирующие монтажные швы, осложняются сменой речевого плана» [6, с. 15]. Думается, идиостиль Булгакова не в последнюю очередь определяется именно характером «склеек», или коммуникативных швов (как правило, помимо неких универсальных способов межкадрового перехода, режиссер обладает своим вполне узнаваемым набором приемов, которые в значительной степени определяют стиль и ритм фильма).

Как уже отмечалось, ритм Булгаков считает определяющим свойством хорошего произведения — как в литературе, так и в кино (вспомним: обильные приключения в произведении Слезкина бегут «*стройной чередой*»). И секрет обаяния булгаковской прозы в значительной степени скрывается в таком ее качестве, как ярко выраженный ритм, который ощущается и на небольшом отрезке текста, где он поддерживается прежде всего синтаксически-

ми, интонационными или звуковыми средствами («За мной, мой читатель...»), и на уровне соотношения эпизодов, глав, картин. И здесь визуальный ритм играет не менее важную роль. Собственно, само чередование света и тьмы, организуемое пространство романа и проясняющее замысел произведения в целом, является органичным свойством именно кино. Так, Е. Яблоков подчеркивает: «"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"» [11, с. 192]. И следует отметить, что чередование света и тьмы является не только философской основой романа, но остается, как и в ранней прозе, способом визуального и композиционного оформления многих сцен как московского, так и ершалаимского планов (это и сцена пробежки Ивана Бездомного, и сцена беседы Пилата и Афрания). Создается ощущение, что Булгаков активно пользуется нехитрым кинематографическим приемом *затемнения*, приспособливая его к сугубо литературным нуждам, остроумно обыгрывая и находя ему различные «литературные» обоснования.

Безусловно, понятие *ритма* приложимо и к другим сторонам произведения, поскольку и смена повествовательной стратегии, и взаимодействие хронотопов — все в романе подчинено внутреннему ритму, который Булгаков ощущает как подлинный мастер формы. Но если смену повествовательного ракурса еще можно соотнести с кинематографическим приемом субъективной камеры (хотя, думается, смена ракурса — в равной степени свойство литературы и кино), то прием перебивки пространственно-временных планов отсылает к театральному опыту Булгакова, освоившего законы как оперного, так и драматического театра. Не случайно Е. Яблоков связывает прием взаимопроникновения хронотопов именно с традициями театра: «Одним из проявлений "театрализации" романного пространства оказывается "встраивание" одного хронотопа в другой — аналог драматургического приема "театр в театре"» [11, с. 189].

Однако существует другая — и, заметим, не менее убедительная — версия предпосылок двухпланового построения хронотопа в булгаковском романе. Так, М. Петровский замечает: «Видел Булгаков — или по крайней мере знал — великий фильм Гриффита "Нетерпимость"... параллельное рассмотрение мистерии Христа с современными историями невинных мучеников типологически чрезвычайно близко, если не целиком совпадает с "параллельными монтажами" Булгакова в "Мастере и Маргарите"» [9, с. 188]. Исследователь подчеркивает, однако, что отечественной цензурой (сначала дореволюционной, а после и советской) библейский план из фильма Гриффита был вырезан. В то же время исследователь полагает, что Булгаков мог видеть фильм полностью в 1918–1919 гг., если тот «проскочил» на киевскую сцену [9, с. 189].

Безусловно, многоплановое построение хронотопа известно и в литературе: убедительным представляется и выявление менниппейной традиции в романе, и соотнесение структуры романа с композицией «Фауста». Театральная, кинематографическая и литературная версии объяснения предпосылок «палimpseстной» конструкции романа не исключают, а дополняют друг друга: в любом случае очевидна ориентация на драматургический, сценический способ

структурирования эпического материала. Еще раз повторим: кинематографическое начало текста никоим образом не отменяет связи романа с другими видами искусств.

Булгаков, как и многие его современники, проявляет интерес к различным видам искусств не только как художник, откликающийся на все прекрасное, но и как подлинный «мастер», стремящийся учиться у художников «смежных профессий» и переносить все свои знания и умения в литературное произведение. Так, З. Г. Минц рассматривает творческий путь А. Блока как освоение художником всемирного культурного опыта: «...индивидуальный творческий путь сознательно мыслился Блоком как овладение *всем* художественным опытом человечества, а поэзия — как изоморфная искусству в его синтетическом единстве» [8, с. 117]. «Закатный» роман Булгакова можно воспринимать как произведение, в котором художник обобщил *свой* художественный опыт — опыт литератора, актера, автора оперных либретто и даже одной оперной арии, опыт драматурга и сценариста, и кино здесь играет не единственную и далеко не последнюю роль.

Литература

1. Булгаков М. А. Юрий Слезкин // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 8 т. М.: АСТ; Астрель, 2009. Т. 3.
2. Булгакова Е. С. Дневник. 1933–1940 // Воспоминания о Михаиле Булгакове: Е. С. Булгакова, Т. Н. Лаппа, Л. Е. Белозерская. М.: АСТ; Астрель, 2006. С. 13–294.
3. Вавулина А. В., Кольцова Н. З. «Мастер и Маргарита»: роман или опера? (к вопросу о музыкальной природе булгаковского романа) // Язык, культура: актуальные проблемы изучения и преподавания. 2013. № 9. С. 235–255.
4. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX в. М.: Наука, Восточная литература, 1994. 304 с.
5. Замятин Е. Новая русская проза // Замятин Е. И. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5: Трудное мастерство. М.: Республика, 2011. 559 с.
6. Мартыанова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности: монография. СПб.: Сага, 2001. 224 с.
7. Метц К. Зеркала в кино // Киноведческие записки. 1992. № 3.
8. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство – СПб, 2004. 480 с.
9. Петровский М. Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. 464 с.
10. Эткинд А. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 496 с.
11. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001. 424 с. (Studia philologica).

MIKHAIL A. BULGAKOV AS A "VERBAL MOVIE MASTER" (about cinematic reading of "The Master and Margarita" novel)

Natalya Z. Kol'tsova

PhD, A/Professor, Department of the History of Modern Russian Literature and Modern Literary Processes, Lomonosov Moscow State University
1/51 Leninskie Gory St., Moscow 119991, Russia

The article discusses Mikhail A. Bulgakov's novel in terms of its cinematic nature. Attention is given not so much to typological interaction or genetic relationship between the work of Bulgakov and the films of the 1920s, as to the cinematic "history" of the work. We investigate the "cinematic thinking" of the writer, defining the features of composition, the principles of introducing characters in the text, methods to create image of the world. It is suggested that the movie have been acted as a source of motifs and imagery for the writer, a sample of artistic text at the level of space-time correlation, and way to create images of characters. It is emphasized that visual rhythm takes on special importance in Bulgakov's text.

Keywords: installation, rhythm, cinema, movies, cinematography.

References

1. Bulgakov M. A. Yurii Slezkin. *Bulgakov M. A. Sobranie sochinenii — Collected Articles*. In 8 v. Moscow: AST; Astrel' Publ., 2009. V. 3.
2. Bulgakova E. S. Dnevnik. 1933–1940 [The Diary. 1933–1940]. *Vospominaniya o Mikhailе Bulgakove: E. S. Bulgakova, T. N. Lappa, L. E. Belozerskaya — Memories of Mikhail Bulgakov: E. S. Bulgakov, T. N. Lappa, L. E. Belozerskaya*. Moscow: AST; Astrel' Publ., 2006. Pp. 13–294.
3. Vavulina A. V., Kol'tsova N. Z. «Master i Margarita»: roman ili opera? (k voprosu o muzykal'noi prirode bulgakovskogo romana) [“The Master and Margarita”: a Novel or an Opera? (about musical nature of Bulgakov's novel)]. *Yazyk, kul'tura: aktual'nye problemy izucheniya i prepodavaniya — Language, Culture: Actual Problems of Studying and Teaching*. Moscow: Lomonosov Moscow State University Publ., 2013. No. 9. Pp. 235–255.
4. Gasparov B. M. *Literaturnye leitmotivy. Ocherki russkoi literatury XX v.* [Literary Motifs. Essays on Russian Literature of the 20th Century]. Moscow: Nauka, Vostochnaya literatura Publ., 1994. 304 p.
5. Zamyatin E. Novaya russkaya proza. T. 5. Trudnoe masterstvo [New Russian Prose. V. 5. Hard Mastery]. Zamyatin E. I. *Sobranie sochineniy — Collected Works*. In 5 v. Moscow: Respublika Publ., 2011. 559 p.
6. Mart'yanova I. A. *Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoi kinematografichnosti* [The Century of Russian Text in Cinema: the Paradox of Cinematic Literature]. St Petersburg: Saga Publ., 2001. 224 p.
7. Metts K. Zerkala v kino [Mirrors in Cinema]. *Kinovedcheskie zapiski — Notes on Film Studies*. 1992. No. 3.
8. Mints Z. G. *Poetika russkogo simbolizma* [Poetics of Russian Symbolism]. St Petersburg: Iskusstvo–SPB Publ., 2004. 480 p.
9. Petrovskii M. *Master i gorod. Kievskie konteksty Mikhailа Bulgakova* [Master and the City. Kiev Contexts of Mikhail Bulgakov]. 2nd ed., rev. and ext. St Petersburg: Ivan Limbakh Publ., 2008. 464 p.
10. Etkind A. *Tolkovanie putestestvii. Rossiya i Amerika v travelogakh i intertekstakh* [Interpretation of Travel. Russia and America in Travelogues and Intertexts]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2001. 496 p.
11. Yablokov E. A. *Khudozhestvennyi mir Mikhailа Bulgakova* [The Artistic World of Mikhail Bulgakov]. Moscow: Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2001. 424 p. (Studia philologica).