

«Белая гвардия» М. А. Булгакова как роман-симфония

В статье рассматривается один из аспектов «музыкальности» романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» — ее реализация на композиционном уровне. Последовательно сопоставляя композиционные части булгаковского текста и симфонического произведения, автор приходит к выводу, что Булгаков, увлекавшийся классической музыкой и предпочитавший симфонические сочинения композиторов-романтиков, заимствует их стратегии, строя текст как симфоническую форму.

The article covers one of the “musical” aspects of the novel “The white guard” by Mikhail Bulgakov. It focuses on the compositional level of it. The conclusion is based on gradual comparison of compositional parts of Bulgakov’s text and symphonic music. The author concludes that Bulgakov, being fascinated with classical music and romantic composers, tends to borrow some of their strategies, building his text as a symphony.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: М. А. Булгаков, «Белая гвардия», симфония, композиция, лейтмотив.

KEY WORDS AND PHRASES: M. Bulgakov, “The White Guard”, symphony, composition, leitmotiv.

Тему музыкальных образов и реминисценций в творчестве М. Булгакова затрагивали в своих трудах известнейшие литературоведы и музыковеды: И. Бэлза, Я. Платек, М. Чудакова, М. Черкашина-Губаренко, Н. Шафер и др. К сожалению, в сферу их изучения практически не был включен «киевский роман» писателя — «Белая гвардия». В свою очередь, и работы, непосредственно посвященные поэтике романа, музыкальную тему затрагивали в основном фрагментарно.

Настоящая статья рассматривает один из аспектов музыкальности романа — ее реализацию на уровне композиции

повествования. О возможности сравнения текста романа с музыкальным произведением (именно всего текста, а не отдельных его элементов) однозначно высказался, в частности, Е. А. Яблоков:

Богатство музыкального интертекста романа «Белая гвардия» подтверждает вывод о том, что Булгаков по существу поступает, как композитор, — сочетая заимствованные темы, варьирует их, строит собственное произведение, оставляя источники узнаваемыми. В подтексте романа выстраивается нечто вроде сюиты или симфонии, которая служит своеобразным «аккомпанементом» событий¹.

О важности подобного ракурса рассмотрения, предлагая собственное решение вопроса, заявляет и М. Каганская²:

...трагедийно-тяжелые темы Булгаков решает с легкостью эстрадной, почти канканной. В необыкновенном писателе все необыкновенно, даже банальный музыкальный вкус. Страстная привязанность Булгакова к «Фаусту» Гуно и «Аиде» Верди превращает «Белую гвардию» в роман-оперу. <...> по стилю, одновременно изысканному, блестящему и доступному («мелодичному»), по композиции и оркестровке более всего близка «Белая гвардия» именно «Фаусту» с его феерическими сменами декораций (кабинет Фауста — загородное гулянье — кабачок — Брокен — тюрьма — ангелы поют) — с ариями, массовками (т. е. массовыми сценами — театральный сленг) и хорами... Так оперно поставлен в романе гениальный эпизод прохода, как через сцену, петлюровских войск в сопровождении хора мужских, женских, детских, высоких и низких, восторженных и негодующих, украинских и русских голосов, доносящихся из толпы статистов. Есть в романе и совершенно оперный Мефистофель — таинственный вредитель и оболстительный провокатор Михаил Семенович Шполянский (на его театральное, хоть и из другой оперы, происхождение указывает сам Булгаков, подчеркивая, что у Шполянского «руки в перчатках с раструбами, как у Марсея в «Гугенотах»).

Нельзя не согласиться с автором в «страстной привязанности» писателя к любимым операм. «Фауст» и «Аида» звучат во многих булгаковских произведениях. Но, кроме них, в «киевском романе» упоминается еще ряд опер, в том числе любимая опера М. Булгакова «Пиковая дама» П. Чайковского

(о прямых и косвенных ссылках в «Белой гвардии» на эту оперу писала в своей статье К. Питоева³). Исследователи отмечали актуальность для романа оперетты Ш. Лекока «Дочь мадам Анго»⁴, оперетки «невсамделишного царства» гетмана Скоропадского «Орфей в аду» и «Прекрасная Елена»⁵.

На наш взгляд, наложение «Фауста» на «киевский роман» интересно, но не совсем точно, и в данной работе мы ставим целью, проанализировав композицию романа, определить принцип ее музыкального построения, позволяющий уточнить связи романа с отразившимися в нем музыкальными произведениями.

Роман «Белая гвардия», на наш взгляд, написан по принципу построения симфонического произведения, причему построения, характерного для композиторов-романтиков, чью музыку М. А. Булгаков предпочитал. Именно романтики, особенно немецкие, «взорвали» классическую форму симфонии, усложнили ее, сделали более гибкой и непредсказуемой.

Предшествующая эпохе романтизма классицистическая⁶ симфония, или симфония периода классицизма (в частности, у Й. Гайдна и В. А. Моцарта), отличалась очень четкой структурой, которая в XVIII в. не подвергалась изменениям.

Структура классицистической симфонии была следующей: быстрая первая часть, которая создавалась в сонатной форме (еще одно название — сонатное аллегро⁷); по содержанию — это изложение «философии в музыке», поскольку в первой части экспонируются главные темы, которые потом противостоят друг другу в разработке, а в репризе⁸ они приходят к единству (единством в классицистической симфонии было проведение всех тем в одной тональности).

За первой частью следовала медленная вторая часть (анданте⁹ или адажио¹⁰) — «лирическое отступление», или лирический центр симфонии, и создавалась эта часть в разных формах — могли быть и вариации на одну или иногда две темы (как в симфониях № 94 и № 103 Й. Гайдна), либо же вторая часть имела трехчастную структуру (где есть первый экспозиционный раздел, в котором излагается основная тема части, контрастный средний раздел и реприза, повторяющая материал первого раздела (яркий пример — 2-я часть симфонии № 104 Й. Гайдна), либо же второй части могла придаваться сонатная форма (как в симфонии № 40 соль минор В. А. Моцарта).

Третья часть — менуэт, пришедший в симфонию из барочной танцевальной сюиты и ставший тем разделом, где концентрировались народные мотивы (что характерно для многих симфоний Й. Гайдна, например, симфоний № 103 и 104); а иногда в музыкальную ткань менуэта могли проникать и драматические интонации (как в симфонии № 40 В. А. Моцарта). Менуэт состоял из трехчастной формы, с контрастным средним эпизодом — так называемое трио (в самых ранних симфониях этот эпизод создавался для трех музыкальных инструментов).

Четвертая часть — финал, который создавался сначала в форме рондо¹¹, а чуть позже — либо в форме рондо-сонаты, либо в чистой сонатной форме (яркие примеры — финал симфонии № 40 В. А. Моцарта или финал симфонии № 104 Й. Гайдна). По содержанию финал всегда был итогом, апогеем всей симфонии.

Уже Л. Бетховен отошел от схемы классицистической симфонии: он ввел скерцо¹² вместо менуэта, поменял местами вторую и третью части (в его Девятой симфонии второй частью стало скерцо, а третьей — адажио). Он разнообразил формы финала. Например, в Третьей «Героической» симфонии — вариации, в Восьмой — «двойная» сонатная форма, где после экспозиции, разработки и репризы идет еще одна разработка с новой репризой, и финал симфонии завершается большой кодой¹³. В Девятой симфонии — синтетическая форма с чертами рондо, вариаций и сонатной формы. Наконец, Л. Бетховен впервые ввел в симфонию хор (финал Девятой симфонии на слова «Оды к радости» Ф. Шиллера). Кроме того, именно Л. Бетховен первым отошел от четырехчастной схемы классицистической симфонии. Он написал «Пасторальную симфонию» (шестую по счету), которая состоит не из четырех частей, а из пяти. Помимо этого, «Пасторальная» — первая программная симфония, то есть, симфония с ярко выраженным сюжетом, что отражается в названиях частей (например, «Пробуждение радостных чувств по прибытии в деревню», «Веселое сборище поселян» и т. д.). В дальнейшем подобную схему использовал Г. Берлиоз в своей «Фантастической симфонии», столь любимой М. Булгаковым.

Помимо всего перечисленного, именно композиторы-романтики, начиная с Л. Бетховена, ввели в симфоническое произведение принцип *лейтмотива*¹⁴ — одного или нескольких. Лейтмотив впервые появился в Пятой симфонии

Л. Бетховена (это — тема судьбы, звучащая во всех 4 частях симфонии). В дальнейшем принцип лейтмотива нашел свое продолжение в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза (тема возлюбленной главного героя) и чуть позже в симфонических поэмах Ф. Листа: «Прелюдах», «Мазепе», «Прометее», «Орфее» и др.

Отметим, что в «Белой гвардии» — три основных лейтмотива, чье взаимоотношение определяет «драматургию» произведения. Это лейтмотивы *дома Турбиных*, *истории* и *Бога* — темы столкновения личного существования и значительных исторических событий в контексте вечности¹⁵. Все три лейтмотива заявлены уже в эпиграфах романа, пронизывают весь текст произведения и озвучены в финале.

Итак, рассмотрим роман «Белая гвардия» как симфоническую форму.

I. Аллегро, сонатная форма. В качестве музыкальных примеров, созданных в этой форме, можно привести 1-ю часть 4-й симфонии П. Чайковского или 1-ю часть «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза.

Вступление

Первое изложение трех лейтмотивов: *истории*, *дома Турбиных* и *Бога* (Вечности).

Тема *истории*, *крушения* мира «беспечального» поколения:

Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй¹⁶.

Далее следует тема *дома*, *ковчега*, *пристани* — № 13 по Алексеевскому спуску, «с пышущей жаром» изразцовой печью, с настольными бронзовыми часами, играющими гавот, и часами другими — настенными, черными, бьющими башенным боем, символизирующими *дом*-«крепость».

В ткань романа вплетается побочная партия — тема *смерти* — отпевание мамы, «светлой королевы»:

...белый гроб с телом матери снесли по крутому Алексеевскому спуску на Подол, в маленькую церковь Николая Доброго, что на Взвозе [179].

Тема *смерти* перекликается с лейтмотивом *Бога*:

— Что сделаешь, что сделаешь, конфузливо забормотал священник. (Он всегда конфузился, если приходилось беседовать с людьми.) — Воля божья. <...> — «Третий ангел вылил чашу свою в реки и источники вод; и сделалась кровь [182].

Экспозиция¹⁷ (более подробное изложение основных тем), начинается со 2-го раздела 1-й части романа.

Главная партия¹⁸ — развитие лейтмотива *дома* и лейтмотива *истории*.

Двухэтажный дом «постройки изумительной, <...> что лепился под крутейшей горой» [182], с надписями на печке, которые были полны «самого глубокого смысла и значения» [182]:

Если тебе скажут, что союзники спешат к нам на выручку, — не верь. Союзники — сволочи. <...>
Слухи грозные, ужасные,
Наступают банды красные! [183].

Тема *дома* развивается с появлением нового персонажа — поручика Виктора Мышлаевского:

— Здравствуйте, — пропела фигура хриплым тенором и закочевшими пальцами ухватила за башлык [189].

Елена Турбина, как Лиза из «Пиковой дамы»¹⁹, ожидает появления своего Германна — Тальберга. Далее следует мизансцена с Сергеем Ивановичем Тальбергом:

...тоненький звоночек затрепетал, наполнил всю квартиру. <...> Тальберг очень озяб, но улыбается всем благосклонно. И в благосклонности тоже сказалась тревога [194].

Бегство Тальберга — последний эпизод главной партии *дома*:

Никогда не сдергивайте абажур с лампы! Абажур священен. Никогда не убегайте крысьей побегой на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте — пусть воев вьюга, — ждите, пока к вам придут.
Тальберг же бежал [196].

Связующая партия²⁰ — развитие лейтмотива *дома*.

«Нижний ярус» — царство домохозяина Василисы.
Пространство турбинской квартиры — «верхний ярус» —

пополняется новыми персонажами — поручиком Леонидом Юрьевичем Шервинским и подпоручиком артиллерии Федором Николаевичем Степановым (Карасем).

Заявляется *сквозная тема*²¹ романа — тема личности Алексея Турбина («alter ego» автора), созвучная трем основным лейтмотивам романа.

Начиная с 4-го раздела 1-й части подключается *побочная партия*²² — тема *Города* на фоне лейтмотива *истории*:

И было садов в Городе так много, как ни в одном городе мира [218];

И вот, в зиму 1918 года, Город жил странною, неестественной жизнью, которая, очень возможно, уже не повторится в двадцатом столетии [219].

Разработка²³. Состоит из эпизодов.

Побочная партия предыдущего раздела плавно перетекает в **1-й эпизод** — развитие лейтмотива *истории*:

Гетман воцарился, и прекрасно. Лишь бы только на рынках было мясо и хлеб, а на улицах не было стрельбы, и чтобы, ради самого господина, не было большевиков, и чтобы простой народ не грабил [223];

...тут немцы, а там, за далеким кордоном, где сизые леса, большевики. Только две силы. <...> Так вот-с, неожиданно-негаданно появилась третья сила на громадной шахматной доске [224].

В лейтмотив *истории* вплетаются *сквозная тема* Алексея Турбина, лейтмотив *дома* (сцены с Алексеем, с Василисой и молочницей Явдохой) и лейтмотив *Бога* («Райское» видение главного героя: «Вещий сон гремит, катится к постели Алексея Турбина» [229]). К звучанию трех основных лейтмотивов подключается *побочная партия* — тема *смерти* (похороны прапорщиков).

2-й эпизод. Лейтмотив *истории* сплетается со *сквозной темой* судьбы и личности Алексея Турбина. Сцена в Цейхгаузе Александровской гимназии.

3-й эпизод. Начинается с 7-го раздела романа, с разработки *побочной партии* — темы *ночного Города*:

Глубокою ночью угольная тьма залегла на террасах лучшего в мире места — Владимирской горки [266].

Реприза²⁴

Главная партия — лейтмотив *истории* (карнавальное бегство гетмана).

Ее сопровождает сокращенная *побочная партия* — тема *Города* (начиная с 8-й главы), которая завершается «чистым» звучанием лейтмотива *истории* (появление нового персонажа — полковника Козыря, его судьба, поход войска Симона Петлюры на Киев).

Кода:²⁵ лейтмотив *истории* (вторжение полковника Болботуна в Город). С лейтмотивом *истории* сливается *побочная партия* — тема *смерти* (казнь Фельдмана).

II. Скерцо. Музыкальные параллели — скерцо 4-й симфонии П. Чайковского или 4-я часть и финал «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза.

Вступление

Звучит лейтмотив *истории* (войска Болботуна на Печерске).

1-й эпизод — трехчастная форма с кодой:

- Заявлена тема *Шполянского*:

...в броневой дивизион гетмана, состоящий из четырех превосходных машин, попал в качестве командира второй машины не кто иной, как знаменитый прапорщик, лично получивший в мае 1917 года из рук Александра Федоровича Керенского Георгиевский крест, Михаил Семенович Шполянский [288].

- С партией Шполянского переплетается и в то же время контрастирует тема *сына библиотекаря* — Русакова (мотив *противостояния добра и зла*); она сопровождается лейтмотивом *Бога*:

Господи, прости меня и помилуй... <...> Укрепи мои силы, избавь меня от кокаина, избавь от слабости духа и избавь меня от Михаила Семеновича Шполянского!.. [291–292].

- Реприза, повторение темы *Шполянского*. К репризе подключается *побочная партия* — тема *Юлии Рейсс*:

Михаил же Семенович Шполянский провел остаток ночи на Малой Провальной улице в большой комнате с низким потолком и старым портретом, на котором тускло глядели, тронутые временем, эполеты сороковых годов [292].

Кода: тема *Шполянского* сплетается с лейтмотивом *истории*: «Тут-то и начались катастрофы» [294].

2-й эпизод — начинается с главы 10 и имеет трехчастную форму:

- лейтмотив *истории*:

Странные перетасовки, переброски, то стихийно боевые, то связанные с приездом ординарцев и писком штабных ящиков, трое суток водили часть полковника Най-Турса по снежным сугробам и завалам под Городом, на протяжении от Красного Трактира до Серебрянки на юге и до Поста-Волынского на юго-западе [295];

- звучит лейтмотив *Турбиных* как контрапункт к лейтмотиву *истории* (Алексей — в магазине мадам Анжу; Николка — с отрядом полковника Най-Турса);

- реприза (гл. 11) — тема *смерти* (гибель полковника Най-Турса), звучащая контрапунктом с лейтмотивом *Николки Турбина*.

3-й эпизод — трехчастная форма:

- лейтмотив *Турбиных* (сцена Николки и дворника, охарактеризованного в тексте как «курносый, в бараньей шапке, Нерон» [314]);

- лейтмотив *истории* (поход войска С. Петлюры на Киев);

- реприза — повторение лейтмотива *Турбиных* (бегство Николки по Городу «на спасительный Подол» [317]).

4-й эпизод:

- лейтмотив *дома Турбиных* переплетается с темой *Города*.

5-й эпизод:

- лейтмотив *дома* сопровождается лейтмотивом *истории* (появление в доме № 13 кузена Лариосика; возвращение раненого Алексея Турбина).

Кода — в «музыкальную ткань» *дома* «вплетается» тема *смерти*.

III. Адажио. Музыкальная параллель — 3-я часть «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза.

Третья часть состоит из восьми неделимых эпизодов, в которых лейтмотив *дома Турбиных* получает дальнейшее развитие.

1-й эпизод — квартет: Алексей, Елена, Николка, Лариосик.

2-й эпизод — трансформированная тема *смерти* (угасание жизни Алексея):

...он лежал с холодным серым мешком на голове, и в мешке таял и плавился мелкий лед. Лицо его порозовело, а глаза стали блестящими и очень похорошели. <...> Жар сменялся холодом. Жгучая свечка в груди порою превращалась в ледяной ножичек, сверлящий где-то в легком [336].

3-й эпизод — Николка Турбин устраивает тайник — коробку, скрытую в ущелье между домами:

Стена дома № 13 подходила к стене соседнего 11-го номера почти вплотную — оставалось не более аршинного расстояния. <...> Представьте себе великолепное ущелье в аршин, темное и невидное даже с улицы и не доступное со двора ни для кого, кроме разве случайных мальчишек. <...> Коробка прекрасно повисла на двухаршинном шпагате [342].

4-й эпизод — развитие темы *смерти*: «В полном тумане лежал Турбин» [343]. Эта тема переплетается с лейтмотивом *истории* и лирической темой *Юлии Рейсс*.

5-й эпизод — продолжение лирической темы (Мышляевский и Анюта), которая прерывается темой *смерти* (болезнь Алексея).

6-й эпизод — параллельно звучат лейтмотив *истории* и лейтмотив *дома Турбиных* (игра в карты).

7-й эпизод — сцена с ограблением Василия Лисовича:

Василиса был ужасен... Волосы с просвечивающей розовой лысинкой торчали вбок. Галстух висел на боку, и полы пиджака мотались, как дверцы взломанного шкафа. Глаза Василисы были безумны и мутны, как у отравленного [364–365].

8-й эпизод — продолжение лейтмотива *дома*.

Атака²⁶ — 3-я часть плавно перетекает в 4-ю, без паузы — *ферматы*. («Многая лета!», возникшие из «мягкой пелены», окутывающей голову Карася, переходят в мощное звучание хора Толмашевского в соборе Св. Софии).

IV. Открытый финал. Он имеет сложную трехчастную форму, состоящую из эпизодов, и коду. Подобную струк-

туру имеют финал 4-й и финал 6-й «Патетической» симфонии П. Чайковского. Как пример открытого финала можно вспомнить «Неоконченную симфонию» Ф. Шуберта²⁷.

1-й раздел — кульминация, начинается с крещендо — переход от тихого звучания *piano* третьей части к громкоголосу *fortissimo* музыки *Города*:

1-й эпизод — лейтмотив *истории* (крестный ход и парад войска С. Петлюры на Софийской площади);

2-й эпизод — лейтмотив *Турбиных* (посещение Николой семьи Най-Турса), его сопровождает побочная партия — тема *смерти* (сцена в анатомическом театре).

2-й раздел:

3-й эпизод — глава 18, лейтмотив *дома Турбиных* и тема *смерти* (умирающий Алексей), которые переходят в лейтмотив *Бога* (молитва *Елены* и *чудо* воскрешения Алексея);

4-й эпизод — начиная с главы 19, лейтмотив *дома Турбиных*, образ воскресшего Алексея:

Второго февраля по турбинской квартире прошла черная фигура с обритой головой, прикрытой черной шелковой шапочкой. Это был сам воскресший Турбин [413].

Параллельно звучат лейтмотив *истории* и лейтмотив *Бога* (прием Русакова)²⁸.

5-й эпизод — лейтмотив *Турбиных* (Алексей у Юлии Рейсс, возвращение Николки от Най-Турсов) плавно перетекает в лейтмотив *дома*.

3-й раздел — реприза, начиная с главы 20-й:

6-й эпизод — лейтмотив *истории* (убийство еврея);

7-й эпизод — лейтмотив *дома Турбиных*:

Дом на Алексеевском спуске, дом, накрытый шапкой белого генерала, спал давно и спал тепло [422].

Кода — тема ночного Города на фоне лейтмотива *истории*, лейтмотив *дома Турбиных* (сновидения в доме № 13), сплетающийся с лейтмотивом *Бога* (Русаков читает Апокалипсис; и финальный аккорд — выход в вечность: звездное небо — «занавес Бога, облекающий мир» [427]).

Таким образом, данное сопоставление может демонстрировать реализацию на композиционном уровне «Белой

гвардии» структуры романтической симфонии, что расширяет наше представление о возможных музыкальных подтекстах первого романа М. Булгакова.

Примечания

- 1 Яблоков Е. А. Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». М.: Языки русской культуры, 1997. С. 84.
- 2 Каганская М. Апология жанра. Белое и красное. М.: Текст, 2014. С. 276.
- 3 Питоева К. Н. Дом // Collegium. 1995. № 1–2.
- 4 Популярная в конце XIX — начале XX в. оперетта «Дочь мадам Анго» французского композитора Шарля Лекока. Действие оперетты происходит в Париже, во времена Директории 1795–1799 гг. — свержения власти Наполеона III и становления Третьей республики. Премьера оперетты состоялась 4 декабря 1872 г. в Брюсселе. Тема оперетты «Дочь мадам Анго» поднимается и в работах М. Каганской и Е. Яблокова. Однако М. Каганская ошибочно называет оперетту как «Мадам Анжу».
- 5 С нашей точки зрения, реминисценции из этих буффонадных опер следует искать не в «Белой гвардии», а в других произведениях М. А. Булгакова, например в «Дьяволиаде» или «Мастере и Маргарите».
- 6 Современные музыковеды отличают понятия *классическая* и *классицистическая* симфонии, вводя последнее для обозначения музыки периода классицизма, так как «классической» может быть любая симфония — от эпохи классицизма до периода XXI в. (*classicus (лат.)* — «образцовый»).
- 7 Allegro (*ит.*) — «скоро».
- 8 Репри́за (*reprise (фр.)*) — «возобновление», «повторение») — часть (раздел), содержащая повторение музыкального материала после его развития или изложения нового.
- 9 Andante (*ит.*) — букв. «идя шагом».
- 10 Adagio (*ит.*) — «медленно».
- 11 Rondo (*ит.*) (или Rondeau (*фр.*)) — «круг».
- 12 Scherzo (*ит.*) — «шутка». В романтических симфониях, начиная с Л. Бетховена, скерцо заняло место менуэта (остался трехдольный размер — как правило, $\frac{3}{4}$, реже $\frac{3}{8}$), отличаясь от него быстрым темпом и контрастной сменой образов, как правило, шуточных или народных (как в скерцо 4-й симфонии П. Чайковского). Часто в скерцо можно встретить и саркастические, и гротескные образы (как в 4-й части и финале «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза).

- 13 Кода — заключительное построение музыкального произведения или его части.
- 14 Лейтмотив (Leitmotiv (нем.) букв. — «ведущий мотив») — главная тема музыкального произведения. В опере развитие принципа лейтмотива начинается в период музыкального романтизма и связано прежде всего с немецкой романтической оперой (Э. Т. А. Гофман, К. М. Вебер, Г. Маршнер, Р. Вагнер).
- 15 Эти мотивы связывают «Белую гвардию» с повестью А. С. Пушкина «Капитанская дочка» и романом Л. Н. Толстого «Война и мир».
- 16 Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. М.: Худож. лит., 1989–1991. Т. 1. С. 179. Здесь и далее текст романа «Белая гвардия» цитируется по данному источнику с указанием номера страницы в квадратных скобках.
- 17 Экспозиция — изложение и первоначальное развитие основных тем.
- 18 Главная партия — ведущая музыкальная мысль в основной тональности.
- 19 Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама».
- 20 Связующая партия — продолжение развития главной партии и переход в другую тональность.
- 21 Сквозная тема сходна с лейтмотивами, один из стержней музыкального произведения.
- 22 Побочная партия — тема, как правило, лирического характера, дополняющая один из основных лейтмотивов.
- 23 Разработка — раздел сонатной формы, в котором развиваются музыкальные темы, изложенные в экспозиции.
- 24 Реприза — повторение тем, изложенных в экспозиции.
- 25 Кода — заключительное построение музыкального произведения или его части.
- 26 Одно из значений музыкального термина *атака* (ит. *Attacca*) — указание в конце какой-либо части, предписывающее начинать следующую часть без перерыва.
- 27 Ф. Шуберт — один из любимейших композиторов М. А. Булгакова. Музыка Шуберта будет звучать в «вечном приюте» Мастера, героя романа «Мастер и Маргарита».
- 28 В этом эпизоде в третий (и последний) раз звучат одновременно все три лейтмотива: истории, дома Турбиных и Бога.