

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТАМБОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Иванова

ИВАНОВА ЕВГЕНИЯ СЕРГЕЕВНА

ГОГОЛЕВСКОЕ «СЛОВО» В ТВОРЧЕСТВЕ М.А. БУЛГАКОВА

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:

Попова Ирина Михайловна

доктор филологических наук, профессор

Тамбов – 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМЫ ГОГОЛЕВСКОГО «СЛОВА» В ТВОРЧЕСТВЕ М.А. БУЛГАКОВА.....	14
1.1 «Чужое слово» как литературоведческая проблема. Определение терминов.....	14
1.2 Специфика гоголевского «слова» в творчестве М.А. Булгакова. Состояние изученности проблемы.....	32
ГЛАВА 2 ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ РАЗВИТИЯ ГОГОЛЕВСКИХ СЮЖЕТОВ И МОТИВОВ В ПРОЗЕ М.А. БУЛГАКОВА. КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО.....	40
2.1 Варьирование сюжетов повести «Нос» и комедии «Ревизор» в прозе М.А. Булгакова.....	40
2.2 Гоголевское «заколдованное место» в булгаковском творчестве....	57
2.3 Реализация гоголевских онирических мотивов в прозе М.А. Булгакова.....	71
2.4 Гоголевский мотив сумасшествия как поэтическая доминанта в творчестве М.А. Булгакова.....	88
ГЛАВА 3 ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ГОГОЛЕВСКИХ ИНТЕРТЕКСТЕМ В ПРОЗЕ М.А. БУЛГАКОВА.....	100
3.1 Значимость гоголевских цитат в произведениях М.А. Булгакова.....	100
3.2 Символизация имени и художественного образа писателя Н.В. Гоголя в произведениях М.А. Булгакова.....	112
3.3 Гоголевские персонажные маски как характеризующее средство в прозе М.А. Булгакова.....	124

3.4 Функция выражения авторского сознания через гоголевское «слово» в прозе М.А. Булгакова	136
3.5 Функция метафоризации действительности. Образ нечистой силы у Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова.....	154
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	175
ПРИМЕЧАНИЯ	183
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	206

ВВЕДЕНИЕ

Творчество русского писателя Михаила Афанасьевича Булгакова (1891-1940) – яркое и оригинальное явление в истории русской литературы XX века, в котором наблюдаются плодотворные эстетические контакты с классической русской литературой.

Современные исследователи (последних 15 лет) обнаруживают следы воздействия на произведения писателя: романтических баллад В.А. Жуковского (А.С. Янушкевич [1]), поэзии А.С. Пушкина (В.А. Жданова [2], Н.Е. Титкова [3]), прозы Н.В. Гоголя (М.Г. Васильева [4], Е.А. Иваньшина [5-8], Ю.В. Кондакова [9]), сатиры М.Е. Салтыкова-Щедрина (Л.В. Борисова [10], Е.Ф. Джос [11]), художественных идей Ф.М. Достоевского (Г.М. Ребель [12], Е.В. Романычева [13]), повествовательных приемов прозы Н.С. Лескова (А.А. Шелаева [14]), образной системы А.П. Чехова (О.А. Долматова [15], В.В. Химич [16]). Интересным представляется исследование Н.С. Степанова [17], в котором автор обнаруживает сходство булгаковской сатиры с комедиями А.С. Грибоедова, А.В. Сухово-Кобылина, К. Пруткива, а также выявляет творческие параллели с М. Горьким, В. Маяковским, Л.М. Леоновым и др.

Обращение М.А. Булгакова к текстам литературных предшественников объясняется не столько близостью мировоззренческих позиций, творческих установок и художественных идей, сколько художественной восприимчивостью писателя, его стремлением расширить эстетические возможности текста и углубить философско-поэтические смыслы своих произведений.

Интерес к функционированию «слова» Н.В. Гоголя в прозе М.А. Булгакова возрастает среди исследователей-булгаковедов, поскольку «сверхтекстовые связи» являются важнейшим компонентом поэтической системы художника.

Актуальность диссертации связана с общим исследовательским интересом к проблеме интертекстовых связей в современном литературоведении,

явной потребностью булгаковедения в определении новых научных подходов, которые опирались бы на новейшую теоретико-методологическую основу; обострением внимания ко всему творческому наследию писателя как к некоей художественной целостности, в которой отражается не только авторская самобытность Булгакова, но и его ориентация, с одной стороны, на обращение к традициям классической литературы, в частности гоголевской, а с другой – интерес к сатирическому, ироническому, «игровому» отношению к «слову» Гоголя.

Известно, что именно личность Н.В. Гоголя стала ключевой в жизни и творчестве М.А. Булгакова. Об этом свидетельствуют сохранившиеся письма М.А. Булгакова, воспоминания его родственников, коллег, друзей [18]. Создаются исследовательские работы, основанные на выявлении поразительных «совпадений» в судьбах писателей, их «мистической связи» (Ю.В. Кондакова [9]), творческом диалоге (Е.А. Иваньшина [6-7], М.О. Чудакова [19-20]), психологической общности творческого метода (М.Г. Васильева [4]).

Безусловно, художественное осмысление Булгаковым в его ранней прозе хрестоматийных гоголевских произведений, многофункциональное использование цитат, аллюзий, реминисценций на знаковые гоголевские типы персонажей и мотивы, пародирование и сюжетное варьирование художественных тестов предшественника способствовало созданию собственного оригинального авторского стиля и в целом расширяло творческие возможности русского писателя XX века.

Литературные отсылки к творчеству Н.В. Гоголя в булгаковской прозе так или иначе отмечались в работах О.И. Акатовой [21], П.А. Горохова [22-23], В.В. Зимняковой [24], А.В. Казориной [25], Л.Б. Менглиновой [26], Е.А. Савиной [27], В.В. Спесивцевой [28], Е.Р. Южаниновой [23, 29] и др. Тем не менее, неисследованных аспектов творчества, связанных с гоголевским «присутствием» в произведениях М.А. Булгакова, культурным (литературным) диалогом писателя, ведущимся со своим предшественником, остается немало. **Степень**

разработанности проблемы будет подробно рассмотрена нами в первой главе диссертационного исследования.

Наше обращение к творческому наследию М.А. Булгакова является не только попыткой обобщить все ранее сказанное в науке по этой актуальной проблеме, но и по-новому взглянуть на художественные и художественно-публицистические произведения писателя, оставшиеся ранее за пределами изучения, осмыслив, какую роль сыграло гоголевское «слово» в его художественном мире.

Материалом диссертационного исследования стало творческое наследие Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова.

Объектом изучения являются фельетонные рассказы 1920-х гг. («Заколдованное место», «№13. – Дом Эльпитрабкоммуна», «Самогонное озеро», «“Ревизор”» с вышибанием), «Двуликий Чемс», «Бубновая история», «Лестница в рай», «Звуки польки неземной», «Повесили его или нет?», «Как, истребляя пьянство, председатель транспортников истребил», «Золотые корреспонденции Ферапонта Ферапонтовича Капорцева» «Как Бутон женился», «Удачные и неудачные роды», «Кондуктор и член императорской фамилии»); поэма в X пунктах «Похождения Чичикова»; очерки «Киев-город», «Столица в блокноте»; повести из циклов «Записки на манжетах» и «Записки юного врача» с примыкающей к нему повестью «Морфий», повесть «Тайному другу», сатирические повести («Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце»); рассказы («Красная корона», «Китайская история», «Сапоги-невидимки», «Серия 06 №0660243», «Богема», «Воспоминание»); пьеса «Бег»; романы «Белая гвардия», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита».

Предметом исследования является рецепция гоголевского творчества в творчестве М.А. Булгакова в аспекте развития традиции (тем, идей, образов, мотивов), реализация прецедентных феноменов и других видов интертекста в философско-поэтическом содержании произведений М.А. Булгакова.

Цель диссертации: исследовать феномен гоголевского «слова» в прозе М.А. Булгакова в аспекте его поэтической (в частности, онирической) и содержательной функциональности. Для достижения поставленной цели были определены следующие **основные задачи**:

1. Дать теоретическое обоснование поставленной в диссертации проблеме гоголевского «слова» в творчестве М.А. Булгакова, определить параметры его воплощения в художественном мире писателя. Выявить и уточнить, что относится к понятию «слово» классика, к развитию традиции, новаторству, а что к интертекстуальности («игровому» перекодированию); определить, как прецедентные феномены соотносятся с другими видами интертекстуальности, взятыми из гоголевского наследия, в произведениях Булгакова.

2. Рассмотреть особенности литературных отсылок и динамику их развития в контексте всего творчества М.А. Булгакова.

3. Обозначить логику выбора некоторых аспектов творчества классика русской литературы и определить их значимость для художественного мира М.А. Булгакова. Определить параметры гоголевского «слова» в художественном наследии Булгакова, прежде всего в его неизученных произведениях: повестях, очерках, рассказах, фельетонах.

4. Выявить функциональные возможности интертекстуальных художественных средств сатирических произведений М.А. Булгакова, созданных на основе гоголевских претекстов, и установить смыслы их использования писателем.

Научная новизна диссертационной работы заключается в выборе ракурса исследования литературных связей Булгакова, обнаружении и анализе гоголевских «следов» в «малых» жанрах прозы М.А. Булгакова (ранних повестях, фельетонных рассказах, пьесах, очерках) с целью выявления их функций, раскрытия идейно-художественной значимости гоголевского «слова» в художественных и художественно-публицистических произведениях писателя, что позволяет расширить представление о развитии традиционных тем и образов

русской классики, а также о сатирических интенциях Булгакова, специфике его подхода к миру и человеку, выраженном сквозь призму гоголевского «слова».

Теоретическая значимость состоит в выявлении оригинальных способов текстопостроения и сюжетосложения посредством использования различных видов гоголевского «слова» в прозаических жанрах. Диссертационное исследование способствует более глубокому пониманию художественно-философских аспектов прозы М.А. Булгакова; позволяет выявить специфику его творчества как оригинального художественно-эстетического явления, включающего «слово» Гоголя для построения новых художественных смыслов с опорой на литературный авторитет великого русского сатирика.

Кроме того, в диссертации уточняются некоторые поэтико-теоретические установки писателя, обосновываются теоретические аспекты традиции, интертекстуальности, определяются отличительные особенности прецедентных феноменов, адаптированных к новому художественному контексту и ориентированных на современную Булгакову действительность.

Практическая значимость заключается в возможности использования материалов исследования в процессе дальнейшего научного изучения творчества М.А. Булгакова; в курсах лекций и при проведении практических занятий по русской литературе в высших учебных заведениях, а также школьных уроков по литературе в старших классах; при издании и комментировании художественных текстов Булгакова.

Теоретико-методологической базой исследования стали положения, выдвинутые в трудах:

– теоретиков и историков литературы Б.В. Томашевского [30], Ю.И. Тынянова [31], А.Н. Веселовского [32], М.М. Бахтина [33-36], В.Б. Шкловского [37-38], В.В. Виноградова [39], Ю.М. Лотмана [40-43], М.П. Алексеева [44-45], И.П. Смирнова [46], Н. Пьеге-Гро [47] и др.;

– русских мыслителей и зарубежных философов Н.А. Бердяева [48], А.Ф. Лосева [49], А.И. Розова [50], Л.И. Шестова [51], З. Фрейда [52] и др.;

– языковедов И.А. Арнольд [53], Ю.Н. Караулова [54], Е.А. Козицкой [55], К.Б. Свойкина [56], Л.И. Гришаевой [57], Н.А. Фатеевой [58], Н.С. Аксеновой [59] и др. по вопросам интерпретации художественного произведения в рамках разделения понятий традиционного и интертекстуального.

В процессе работы учтен опыт исследований булгаковедов Н.В. Головенкиной [60], В.В. Зимняковой [24], Е.А. Иваньшиной [8], Н.С. Кадыровой [61], А.В. Казориной [25], М.Н. Капрусовой [62-63], Ю.В. Кондаковой [9], Т.Ю. Малковой [64], Л.Б. Менглиновой [26], О.Ю. Осьмухиной [65], Н.С. Поярковой [66], Б.В. Соколова [67-69], И.С. Урюпина [70], О.В. Федуниной [71] и др., чьи труды посвящены изучению различных аспектов творческого наследия писателя и, в частности, касающихся осмысления проблемы гоголевской традиции в прозе М.А. Булгакова.

Также нами учтены научные концепции гоголеведов: Е.И. Анненковой [72-76], Ю.Я. Барабаш [77], И.А. Виноградова [78], Г.А. Гуковского [79], И.П. Золотусского [80], Ю.В. Манна [81-82] и др.

Учтена многолетняя творческая деятельность кафедры русской филологии Тамбовского государственного технического университета и кафедры русской и зарубежной литературы Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина в области гоголе- и булгаковедения.

В основу **методики** исследования положен системный подход с элементами историко-функционального, историко-сравнительного, герменевтического и сравнительно-текстологического методов изучения произведений литературы.

Положения, выносимые на защиту:

1. Гоголевское «слово», воссозданное в философско-поэтическом содержании прозы М.А. Булгакова, включает не только продолжение и развитие классической традиции русской литературы, реализованной Гоголем-сатириком, но и введение художественных приемов «игрового», перекодированного «слова» (интертекстем), в том числе прецедентных феноменов из творчества Н.В.Гоголя с художественными целями, предполагающими сатирическую вариативность

смысла в соответствии с новой исторической реальностью, отображенной писателем XX века («Белая гвардия», «Записки на манжетах», «Записки юного врача», «Дьяволиада», «Собачье сердце», «Роковые яйца», «Мастер и Маргарита», «Театральный роман», «Бег», «Мастер и Маргарита, рассказы, фельетоны и очерки 1920-х гг.).

2. Образ Гоголя-сатирика, возникающий в прозе М.А. Булгакова на протяжении всего его творческого пути, выступает как индикатор духовного состояния России в начале 1920-х гг., в эпоху НЭПа, когда, по мнению М.А. Булгакова, уровень нравственности и духовности резко снизился (сатирические художественно-публицистические фельетоны, «Киев-город», «Белая гвардия», «Записки на манжетах», «Тайному другу», «Похождения Чичикова»). Обращение в сатирических малых формах к Гоголю происходит у Булгакова прежде всего как апелляция к высшему литературному авторитету, способному своим художественным «словом» направить русское общество на путь традиционных ценностей, то есть на стезю правды, честности и веры, и тем самым сохранить национальное культурное наследие.

3. Посредством прямого и варьированного осмысления традиционных хрестоматийных образов гоголевских персонажей, тематики гоголевских произведений, проблематики, мотивов и сюжетов происходит углубление философско-поэтического смысла содержания булгаковской прозы с позиций катастрофических изменений в общественном устройстве послереволюционной России и сопоставление их через «слово» Гоголя с эпохой 1840-х годов (фельетоны и рассказы 1920-х гг., сатирические повести, «Белая гвардия», «Записки юного врача», «Бег», «Мастер и Маргарита»).

4. Традиционные гоголевские темы, типы героев, сюжеты и мотивы (тема «маленького человека», «разлада мечты и действительности», сюжет «заколдованного места», мотив «носатости», феномены «чичиковщины», «хлестаковщины», «ноздревщины» и др.) в контексте булгаковской эпохи предстали как маркеры еще большего духовного падения и даже

«обесчеловечивания человека» в произведениях «Белая гвардия», «Бег», «Мастер и Маргарита», повестях, рассказах и фельетонах 1920-х гг., выступили как свидетельства искажения некоторых черт национального русского характера в кризисную послереволюционную эпоху.

5. Интертекстуальные средства выразительности и изобразительности помогают М.А. Булгакову предельно обнажить порочность нового общества, четко и неприкрыто выразить авторскую позицию, насытить художественный текст яркими сатирическими метафорическими образами, показав усиление деградации совести и чести в сравнении с гоголевскими гротескными типами, такими, как плюшкины, чичиковы, шпоньки и др. (фельетоны и рассказы 1920-х гг., «Белая гвардия»).

6. Гоголевское «слово» служит духовной опорой для Булгакова, выполняя множество художественных функций в творчестве писателя: утверждает непреложные идеи о приоритете духовного над материальным; напоминает о Богоподобии человека; высмеивает мелкую сиюминутность; иронизирует над порочностью и злом; определяет исконные основы русского национального характера и фиксирует, высмеивая его искажения, то есть выполняет функции проявления авторской позиции, характеристики героев, инвективности, обличительности. При этом основополагающей у Гоголя и Булгакова является также онирическая функция, выражающая абсурдность реальности в катастрофическом историческом времени («Китайская история», «Морфий», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита»).

Апробация работы. Основные положения диссертации апробированы в рамках научно-методологического семинара, посвященного творчеству М.А. Булгакова в Институте филологии Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина (Тамбов, 2012), на семинарах кафедры «Русская филология» в Тамбовском государственном техническом университете (на протяжении всего периода обучения в аспирантуре), на II научно-практической конференции «Язык и культура» (Новосибирск, 2012), на XIV Международной

научно-практической конференции «Современные проблемы гуманитарных и естественных наук» (Москва, 2013), на XVIII «Державинских чтениях» в Институте филологии Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина (Тамбов, 2013), на XXIX и XLVIII международных научно-практических конференциях «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (Новосибирск, 2013, 2015), на Международном конгрессе литературоведов «Первые русско-украинские чтения. Диалог славянских культур» (Тамбов, 2014), на III Международной научно-практической конференции «Научные исследования в сфере общественных наук: вызовы нового времени» (Екатеринбург, 2014), на XIII Международной научно-практической конференции «Достижения современной науки» (Москва, 2016); на IV Международной научно-практической конференции «Проблемы современной филологии» (Тамбов, 2016).

Структура работы обоснована раскрытием заявленной темы в рамках поставленных целей и задач. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, примечаний и списка использованной литературы, включающего 203 источника. Общий объем исследования – 225 страниц.

Первая глава «Теоретический аспект проблемы гоголевского «слова» в творчестве М.А. Булгакова» посвящена определению и уточнению используемых в диссертации терминов филологического интертекстуального анализа, таких как «слово» классика, «чужое слово» (М.М. Бахтин), интертекстуальность (Ю. Кристева), «прецедентные феномены» (Ю.Н. Караулов), цитата, мотив. Устанавливаются сходства и различия между понятиями «традиция» и «новаторство», «интертекстуальность» и ее формы, «прецедентный феномен» и «интертекстема». Уточняется понятие художественного «мотива», используемое в тексте данной работы, рассматривается феномен художественных снов, определяется их теоретический характер.

Во второй главе «Художественный смысл развития гоголевских сюжетов и мотивов в прозе М.А. Булгакова. Классическая традиция и новаторство»

рассматривается соотношение традиционного и новаторского в реализации гоголевского «слова», помещенного в произведения Булгакова, анализируется специфика варьирования известных гоголевских сюжетов («Бубновая история», «“Ревизор” с вышибанием», «Двуликий Чемс»), тема «маленького человека» («Сапоги-невидимки», «Серия 06 №0660243», «Кондуктор и член императорской фамилии»), онирический мотив разлада мечты и действительности («Морфий», «Китайская история», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита»), мотив «заколдованного места» («Киев-город», «Белая гвардия», «Заколдованное место»), безумия («Красная корона», «Бег»).

Третья глава «Функциональность гоголевских интертекстов в прозе М.А. Булгакова» посвящена изучению функций прецедентных феноменов, цитат, реминисценций, аллюзий, сюжетов, образов из произведений Н.В. Гоголя, которые предстали в творчестве Булгакова в разных функциональных позициях в несколько измененном, перекодированном, ироническом или травестированном планах.

В «Заключении» делаются выводы по всему исследованию.

ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМЫ ГОГОЛЕВСКОГО «СЛОВА» В ТВОРЧЕСТВЕ М.А. БУЛГАКОВА

1.1 «Чужое слово» как литературоведческая проблема.

Определение терминов

Термины «традиция» и «новаторство», а также «интертекстуальность», «прецедентные феномены» широко используются в современном литературоведении. Исследователи, изучающие эти вопросы художественного мира писателя, по-разному трактуют приведенные выше понятия. Это происходит потому, что универсальные определения традиции и интертекстуальности, как отмечено Н.А. Фатеевой, не всегда имеют четкое теоретическое обоснование [1, с.16]

Л.В. Полякова в статье «Современное состояние отечественного литературоведения: уроки плюрализма» верно отмечала, что термины «интертекстуальность» и «интертекст» часто нечетко понимаются учеными, что даже в современных учебниках по теории литературы (автор приводит в пример учебник Е.В. Хализева, 2002), справочных изданиях («Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины; энциклопедический справочник И.П. Ильина; «Литературная энциклопедия терминов и понятий» под редакцией А.Н. Николюкина) «совершенно не проясняется ни содержание понятия, ни параметры возможного его использования в анализах произведений разной художественной ориентации» [2, с.5].

В данной диссертации используется термин «традиция» в соответствии с определением, данным Ю.Б. Боровым в энциклопедическом словаре терминов «Эстетика. Теория литературы»: «Традиция - это то наследие, которое живо

сегодня, то прошлое, которое важно для наших современников. Традиция – это присутствие прошлого в настоящем. Традиция и новаторство – между этими полюсами в поле их взаимодействия расположено искусство каждой эпохи» [3, с.481].

Традиция предполагает избирательную память: «Культура всегда помнит лишь то, что нужно современности, и в том виде, в котором оно актуально» [3, с.481]. Она может быть только плодотворной, созидательной, преемственной.

Понятие гоголевской традиции в творчестве М.А. Булгакова включает в себя, на наш взгляд, преемственность только тех сатирических тем, мотивов, образов, художественных приемов классика русской литературы, которые способствуют развитию художественных концепций, расширению и приращению смысла, углублению очищающего (катарсисного) воздействия на читателя, а также обновлению жанровых форм.

Например, очень важна для М.А. Булгакова была гоголевская манера изображения «человечьих кусочков» как символов «загубленных душевных возможностей», как знаков искажения человеческого образа и подобия Божьего, превращения в нелюдей с «харями» вместо «лик» [4, с.24].

У Гоголя, как правило, одна сквозная деталь портрета символизирует весь характер персонажа, большинство сатирических героев уподоблены «вещному миру по методу аналогий – перенесения в художественную среду подходящих закономерностей, найденных в соседней. Многие персонажи изображаются уподобленными животным (Собакевич – медведь), предметам (Коробочка) или отдельным частям тела человека (герой повести «Нос»))» [4, с.24].

«Нос» человека становится заменой всей его сущности, так как позволяет «держаться по ветру», крутиться в обществе, делая удачную карьеру.

Известно, что Ю.Н. Тынянов несколько дискредитировал понятие «традиция», отнеся его к «понятиям старой литературы» [5, с.272]. Исследователь считал, что «традиция как преемственность» тормозит развитие литературной эволюции, мешает ей: «говорить о преемственности приходится только при

явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой борьба и смена» [5, с.258]. Но этому же ученому принадлежит мысль, что только на основе традиционного можно создать новаторское, что «традиция» и «новаторство» - понятия неразделимые [5, с.419].

Под «новаторством» следует понимать «плодотворное развитие традиции, содействующее расширению выразительных средств и углублению художественной концепции», то есть возникновение «инноваций в развитии художественной мысли» для решения тех или иных задач произведения [6, с.16].

В понятие гоголевское «слово» в булгаковской прозе в данной работе мы не включаем типологические схождения (то есть определяемую жанрами специфику изображения, совпадающую у писателей, работающих в одном жанре), а изучаем только такие разновидности «слова» классика, как точная или варьированная цитата, аллюзия, реминисценция, варьирование сюжета претекста, пародирование и т.д. Стоит также оговорить, что за пределами нашего исследования остались комедия М.А. Булгакова «Мертвые души» и его киносценарий «Необычайное происшествие, или Ревизор», поскольку данные жанры предполагают специфическое, театральное оформление «чужого» произведения с конкретной целью эмоционального воздействия *на зрителя*.

Проблема присутствия в художественном тексте других текстов возникла в 1920-е гг., когда Б.В. Томашевским было введено понятие межтекстовых «схождений» [Цит. по: 8, с.167]. В это время литературоведов, прежде всего, интересовали случаи заимствования и творческого влияния одних авторов на других [7, с.167-223; 8, с.2].

Формирование лингвистической теории интертекстуальности началось в рамках постструктурализма с введения термина интертекстуальность в работе Ю. Кристевой «Бахтин, слово, диалог и роман» (1967) [Цит. по: 9, с.2].

Рассматривая проблему гоголевского «слова» нельзя не обратиться к теоретическим трудам М.М. Бахтина [10-14], который ввел в науку понятие «чужого слова» и определил «мир чужих слов» как «первичный факт

человеческого сознания и человеческой жизни», практически не осознававшийся в «своем огромном принципиальном значении» [14, с.367].

Под «чужим словом» Бахтин понимал «всякое слово всякого другого человека, сказанное или написанное на своем (то есть на моем родном) или любом другом языке, то есть всякое не мое слово» [14, с.367]. Развивая мысль, он продолжал: «Все слова (высказывания, речевые и литературные произведения), кроме моих собственных слов, являются чужим словом. Я живу в мире чужих слов. И вся моя жизнь является ориентацией в этом мире, реакцией на чужие слова (бесконечно разнообразной реакцией), начиная от их освоения (в процессе первоначального овладения речью) и кончая освоением богатств человеческой культуры (выраженных в слове или в других знаковых материалах)» [14, с.367]. Сказанное следует понимать как то, что «смысловый и стилистический облик любого слова (в том числе и литературного произведения) на протяжении всей человеческой истории формируется под влиянием “чужого слова”» [15, с.9].

М.М. Бахтин связывает «чужое слово» с понятием диалога. В его работах «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» и «Проблемы поэтики Достоевского» находит воплощение идея о диалоге текстов, что играет важнейшую роль в генезисе понятия интертекстуальности [13; 9].

В последней работе «К методологии литературоведения» М.М. Бахтин затронул проблему «контекстов понимания», обозначив оппозицию «близкий контекст» понимания и «далекий контекст» [10].

Согласно определению Ю. Кристевой, основанного на теории «чужого слова» М.М. Бахтина, интертекстуальность понималась как текстовая открытость, что, безусловно, связывается не с художественным толкованием термина, а с лингвистическим. Однако, Н.С. Аксенова верно обращает внимание на то, что постструктуралисты воспринимали текст не столько как феномен лингвистический, сколько как мировоззренческий. В литературоведении появились идеи о едином текстовом пространстве (центон), о тотальной

открытости текста, об интертексте как неизбежной составляющей любого текста [8].

Французским исследователем Р. Бартом интертекстуальность рассматривалась как «цитата без кавычек», причем не всегда поддающаяся выявлению, распознаванию [Цит. по: 9, с.53]. Довольно спорным является утверждение Р. Барта о не всегда возможном установлении происхождения элементов претекста (исходного текста, элементы которого заимствуются писателем при написании собственного текста). Заимствование определенных элементов (цитата, аллюзия, переделка, пародия, стилизация и др.), означает, что нам или известен претекст, или он угадывается, но иногда автор использует интертекстемы (цитаты или словесные формулы) подсознательно.

В отечественном литературоведении большой вклад в разработку проблемы интертекстуальности как перекодированию «чужого» слова в новом контексте внесли также М.П. Алексеев [1-17], А.Н. Веселовский [18], В.В. Виноградов [19-20], Б.М. Гаспаров [21], В.А. Жирмунский [22], Ю.М. Лотман [23-24], К.Б. Свойкин [25], И.П. Смирнов [26] и др.

Интертекстуальный анализ в качестве исходной установки, по мнению И.П. Смирнова, подразумевает, что «смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе» [26, с.11].

Анализируя теории Ю. Кристевой, Р. Барта, М.М. Бахтина, автор «Введения в теорию интертекстуальности» Н. Пьеге-Гро приходит к выводу о сути интертекстуальности как «следа, оставляемого историей литературы», что близко к пониманию традиции [9, с.70].

Справедливо мнение Н.Л. Потаниной о том, что интертекстуальность как появление «следов» «другого» текста в конкретном произведении, должна быть узнаваема читателем и интерпретирована им, ведь интертекстуальность – феномен, призванный активизировать память и запас знаний читателя, будь он

профессионалом в изучении литературы, филологом или непосвященным в литературные тонкости читателем. Кроме того, явление интертекстуальности должно провоцировать соучастие читателя в творческом процессе выработки смысла художественного текста [26, с.197].

Ю.П. Зотов призывал не рассматривать явление интертекстуальности как простое включение окказиональной референции в другой текст, ведь текстовые включения привносятся в произведение по определенной причине: «Мотивированную природу этого интертекстуального отношения можно объяснить с точки зрения таких понятий, как текстуальная функция, или коммуникативная цель» [Цит. по: 25, с.23-24]. Согласимся со К.Б. Свойкиным, отметившим, опираясь на опыт Зотова, что, с одной стороны, совместимость понятий «цель», «мотив» и применение «чужого слова» в собственной текстуальной ткани является одним из важных маркеров произведения, а с другой стороны, одной из функций «диалогичности текста, представляющей собой не только модель социально-речевого взаимодействия, но и систему текстопостроительных ходов и стереотипов» [25, с.24].

Чтобы понять смысловую функцию «диалога» текстов, исследовать феномен «чужого слова», следует, как верно отмечено Н.В. Ткачевой, обратиться к различным видам межтекстовых взаимодействий, таким как «традиция», «влияние», «схождение», «литературные взаимосвязи», «типологические аналогии», а также формам интертекста: «цитация», «аллюзия», «реминисценция», «заимствование», «пародия» и многим другим [27, с.52].

В отличие от понятия традиция, интертекстуальность – это не простое «следование» за какими-либо актуальными для писателя типами героев, тем, проблем, мотивов, сюжетов, не только их развитие, но и разработка, изменение, перекодирование первоначального смысла в тех или иных художественных целях [27, с.193].

Удачной попыткой в заполнении некоторых «пробелов» в теории интертекстуальности, уточнении самого понятия стало, по нашему мнению,

обзорно-аналитическое исследование Н. Пьеге-Гро «Введение в теорию интертекстуальности» [9].

Кроме взглядов Н. Пьеге-Гро, нам близко разграничение понятий традиция как развитие определенных тем, идей, образов и интертекстуальность как «игровое отношение к чужому тексту» с изменением его первоначального смысла для осуществления или построения новых образцов смыслов, интерпретаций», предложенное И.М. Поповой. Последняя призывает исследователей интертекстуальности в литературе обратить внимание на «отталкивания и сближения исследуемого текста с претекстами, поскольку “чужой” текст в тексте реципиента обязательно углубляет представления о замысле писателя, позволяет правильно выявить авторскую мысль...» [28, с.6].

И.М. Попова дала четкое определение «интертекстуальности» в работе «Интертекстуальность художественного творчества», подчеркивая, что под данным понятием следует понимать «использование чужого слова в своем тексте с перекодированием его смысла» [4, с.14].

В основе интертекстуальности как текстоформирующего фактора феномена лежит творческое отношение нового автора к тексту предшественника, который ученые определяют термином претекст. В таком случае, интертекст – это своеобразная «писательская» интерпретация претекста, содержащая попутно и его критическую оценку, которая почти всегда положительная. А интертекстема является отдельным элементом интертекста, как это понятие определяется большинством ученых (И.М. Поповой [4; 28], К.П. Сидоренко [29], Е.А. Нахимовой [30], Е.Ю. Поповой [31] и др.).

Отсылка к претексту может специально, сознательно программироваться автором текста, а может иметь неосознанный характер. Часто в произведении присутствуют обе эти разновидности «чужого слова» одновременно. Как верно отмечает И.М. Попова, определить, был ли введенный интертекстуальный элемент результатом сознательного авторского намерения или «плодом интуитивного ассоциативного процесса», помогают биографические и историко-

культурные материалы, свидетельства современников, публицистические высказывания художников слова [4, с.11].

Конечно, автор не способен предусмотреть и продумать до конца все возможные смысловые наложения тем, мотивов, символов, вызывающих процесс индукции смыслов. В каждое произведение заложено бесконечное множество возможностей выявления новых ассоциативных компонентов, которые создают новые смысловые сплавы, что обуславливает новаторство литературы, способствует не только преемственности, но и развитию [4, с.11].

Интертекст предстает как факт присутствия в тексте элементов другого текста с творческими целями, но не для «искажений», а для усиления творческих потенций во вновь создаваемом тексте.

Понятие интертекстуальности как факта присутствия «чужого», становящегося «своим», представляется более узким понятием, чем термин «традиция», так как первое связано в основном с поэтикой произведения, а второе – по преимуществу с типологией образов, мотивами, тематикой и проблематикой, работающими на философско-художественное содержание в целом. Но между этими понятиями есть и точки соприкосновения, ведь в талантливом произведении и интертекстуальные вставки бывают традиционными.

Что касается проблемы функционирования интертекста, то наиболее удачной нам представляется классификация стилистических функций интертекста, предложенная Ю.А. Башкатовой: текстопорождающая, референтивная, экспрессивная, поэтическая, функция выдвижения: обманутое ожидание, контраст, повтор, ирония, пародия и т. д. [32, с.29-33]. Данную классификацию можно дополнить функцией создания культурного (литературного) диалога, что отмечается в работах И.В. Арнольд [33, с.433].

Можно говорить о том, что в науке (литературоведении и лингвистике) продолжается попытка разработать целостную, четко выстроенную теорию интертекстуальности.

Термин «слово» писателя-классика, используемый нами в диссертации, по нашему убеждению, значительно шире понятия интертекстуальность. Под «словом» Н.В.Гоголя в нашем диссертационном исследовании понимается сумма всех сверхтекстовых связей произведений: 1) **традиция** как следование важнейшим для писателя, избранным им и актуальным для новой исторической эпохи тематике, проблематике и типологии героев; 2) **интертекстуальность** как взаимодействие «своего» и «чужого» в художественном тексте, направленное на углубление художественного смысла, которое означает одновременно новаторское развитие темы реципиента и декодирование (изменение) смысла для осуществления и построения новых интерпретаций цитируемого с целью более глубокого выявления авторского замысла; 3) **прецедентные феномены** как система интертекстуальных средств образительности, максимально характерных для данной национальной культуры художественных интертекстем, одобряемых всем народом и многократно используемых в разные эпохи (пословицы, поговорки, афоризмы и др.).

Развитие традиции не требует обязательного цитирования и других форм воплощения «чужого» текста, интертекстуальных включений, поскольку предполагает развитие актуальных для писателей тем, идей, образов, мотивов, востребованных новыми эпохами. Но у Булгакова зачастую традиционное гоголевское начало подчеркивается упоминаниями имени Гоголя или указанием на его типы героев; а также созданием новых интерпретаций гоголевских известных хрестоматийных сюжетов или образов, идей (без перекодирования); введением прецедентных феноменов, несущих черты русской ментальности.

Присутствует в творчестве писателя XX века и «игровое отношение» к слову Н.В. Гоголя (интертекстуальные приемы), такие, как пародирование, инсценирование, травестирирование содержания гоголевских произведений в целях усиления их инвективности.

Все разнообразие «включений» из творчества классика XIX века мы определили предложенным М.М. Бахтиным термином «чужое слово», имея ввиду

гоголевское «слово», ставшее для Булгакова прецедентным феноменом, то есть «своим» в его творчестве.

Прецедентные феномены, по верному определению Л.И. Гришаевой, – это «культурные скрепы, сцепляющие отдельные культурные тексты и исторические эпохи в единую систему в синхронии и в диахронии» [34 с.13].

Впервые теория прецедентности была поставлена в книге Ю.Н. Караулова «Русский язык и языковая личность» [35].

Ю.Н. Караулов подчеркивал, что прецедентный феномен как особый знак должен удовлетворять следующим критериям:

1) быть значимым для личности в познавательном или эмоциональном отношении;

2) иметь сверхличностный характер, то есть быть хорошо известным широкому кругу носителей языка – как предшествующим поколениям, так и современникам;

3) неоднократно повторяться в дискурсе данной языковой личности [35, с.216].

Все три признака присутствуют в прозе М.А. Булгакова по отношению к гоголевскому «слову», так же как и то, что прецедентные феномены относятся к «жестко кодифицирующим восприятие и допускающим однозначное понимание» прецедентного феномена [35, с.136].

Исследователи различают прецедентные тексты, прецедентные ситуации (например, приезд ревизора, потеря носа, сон о двух крысах и т.д.), прецедентные имена (Чичиков, Плюшкин, Гоголь и т.д.). Они часто совпадают в одном феномене из творчества Гоголя, например, в выражении «Какой русский не любит быстрой езды».

Использование в тексте имени и/ или фамилии известного персонажа, т.е. прецедентного имени, вызывает у читателя воспоминание, по верному замечанию А.А. Кожина, «характерного для литературного героя свойства, какой-либо яркой, запоминающейся черты. Это делает возможным создание на основе

символической стороны литературного имени понятных читателю аналогий, что заметно обогащает образную структуру произведения» [36, с.15]. И, кроме того, «упоминанием известного литературного персонажа, а также связанной с ним сцены писатель может охарактеризовать собственного героя» [36, с.16]. С этими целями, например, Булгаков использует имя гоголевского Аммоса Федоровича Ляпкина-Тяпкина («Ревизор»), нарекая своего персонажа Амосом Федоровичем («Как, истребляя пьянство, председатель транспортников истребил!»). Писатель не меняет, но трансформирует известное имя, поскольку созданный Н.В. Гоголем образ, «давно живущий в искусстве, не заменим никаким нововыдуманным, ибо «намотал» на протяжении своей жизни уникальные смысловые наслоения, включен во многочисленные ассоциативные связи» [37, с.247].

Включение в свои произведения прецедентных имен, в том числе и имени самого Николая Васильевича, Булгакову было важно и потому, что «культурологическая насыщенность имени литературного героя становится связующим звеном между социальными, нравственными и этическими сторонами жизни» [36, с.24].

Получается, «прецедентный феномен – это культурный знак особого рода, репрезентированный в культуре разными способами» [34, с.27].

Не каждый культурный факт, далеко не каждая интертекстема, неоднократно используемые в определенную эпоху, могут быть причислены к прецедентным феноменам, а только те, в которых отражается дух народа в разные эпохи для данной культуры и которые *имеют устойчивую связь с ценностной картиной мира* и ясно осознаются представителями данной культуры.

Поэтому гоголевское «слово», репрезентируемое посредством использования в художественных произведениях М.А. Булгакова прецедентных феноменов, определяет личностную идентичность, то есть «существенное, постоянное Я человека, внутреннее, субъективное понятие о себе как об индивидууме» становится выражением «национального характера» [38, с.294].

Прецедентные феномены, известные всем, лежат в основе национальной культуры на протяжении тысячелетий и остаются «равными самим себе», потому что такая составляющая русской культуры, как литература, «не может жить иначе, нежели постоянно воспроизводя себя самое, то есть опираясь на достигнутое в прошлом, повторяя нечто, что было некогда найдено кем-то, трансформируя уже однажды апробированные образцы <...> в духовной области, адаптируя их к актуальным условиям, в которых действуют в тот или иной период» ее носители [34, с.23].

Функции гоголевских прецедентных феноменов, согласно классификации Л.И. Гришаевой, следующие:

- 1) быть выразительным средством особого характера:
 - представлять эпоху и характеризовать ее;
 - экспрессивно и образно представлять какой-либо персонаж;
 - быть составной частью речевого портрета персонажа литературного произведения;
 - служить иллюстрацией национально-культурной специфики, схватывать сущность этой специфики;
 - маркировать интенции адресанта (автора художественного произведения);
 - маркировать кульминацию литературного произведения;
 - в цельном художественном произведении служить символом, замещающим тот или иной персонаж;
 - способствовать разрушению/ укоренению стереотипов и предубеждений при межкультурном и внутрикультурном общении;
- 2) быть маркером:
 - «своего» при адекватном владении прецедентным феноменом в «своей» культуре;
 - «чужого» при неадекватной интерпретации прецедентного феномена в «своей» культуре;

– определенных номинативных и дискурсивных стратегий при внутрикультурном общении;

– определенного типа дискурса и др. [34, с.34-35].

Н.Л. Потанина в статье «О людической функции прецедентных феноменов в художественном тексте» подчеркивала, что «чужое слово», обладающее высокой ценностной значимостью для Ч. Диккенса, то есть прецедентное, часто выполняет игровую функцию, которая является не развлекательной, а новаторской: «Прецедентные феномены провоцируют игровые потенции художественного текста. При этом людическая функция прецедентных феноменов проявляет себя на разных уровнях художественного мира и оказывается соотнесенной с другими функциями этого рода: так, в названиях и жанровых дефинициях художественных произведений она сочетается с номинативной; при характеристике персонажей – с номинативной, парольной и персуазивной функциями прецедентов. Вместе с тем игра элементами прецедентных жанров может быть связана с осмыслением существенных перемен, происходящих в социальной жизни и искусстве, с творческим освоением литературной традиции и выработкой новых эстетических принципов» [26, с.197].

Использование цитат из текстов Н.В. Гоголя для М.А. Булгакова было особенно важным, потому что гоголевское «слово» очень афористично, наполнено житейской мудростью.

Термин «цитата» тоже требует точного определения.

В широком смысле, как верно отмечает Е.А. Козицкая, опираясь на теорию М.М. Бахтина, цитата становится «способом осуществления разнонаправленного диалога, являющегося условием бытия текста» и, согласно Ю.М. Лотману, «одним из кодов художественной системы, без овладения которым невозможно адекватное восприятие художественного текста читателем» [39].

Более ёмкое определение цитате в общем смысле дает И.В. Фоменко: цитата – это «любой элемент чужого текста, включенного в авторский «свой» текст». А в узком смысле исследователь предлагает под цитатой понимать «точное

воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста» [Цит. по: 40, с.15]. Частными разновидностями цитаты Фоменко называет собственно точную и варьируемую цитаты, аллюзию («намек на историческое событие, бытовой или литературный фон, предположительно известный читателю») и реминисценцию («небуквальное воспроизведение, невольное или намеренное, чужих структур, слов, которое наводит на воспоминание о другом произведении») и другие интертекстемы (игра именем, варьирование сюжета известного произведения, пародирование, инсценировка) [40, с.15].

Цитата применяется для подкрепления излагаемой мысли ссылкой на авторитетное высказывание или используется как наиболее четкая формулировка мысли, как ценный иллюстративно-фактический материал. Цитата «как бы замещает или концентрирует сложный образ, воплощенный в художественном произведении» [28].

«Цитату можно интерпретировать как подведение под художественную модель новой ситуации при сохранении общего смысла исходной модели действительности, которой является произведение, откуда взята цитата» [28, с.32]. То есть цитата, как правило, видоизмененная, попадая в новый контекст, или углубляет смысл «чужого текста», или изменяет свое семантическое содержание, вступая в конфликт с новым фоном. В последнем случае цитата становится пародирующим элементом [28, с.18].

Иногда цитата (духовная скрепа) выполняет роль замещения целого произведения из контекста предшествующей культуры, создавая «диалог культур», что особенно было характерным для эпохи русской литературы конца XIX – начала XX века [28, с.18].

Е.А. Козицкая справедливо считает, что «для определения содержания объема и границ понятия «цитата» наиболее существенным является ее функциональность, то есть способность модифицировать, обогащать смысл авторского текста за счет содержательных ассоциаций, связанных с ее прежним контекстом [37]. Этому мнению придерживается И.В. Фоменко: «Важна не сама

цитата, а ее функция, та роль, которую она играет, пробуждая читательские ассоциации» [Цит. по: 40, с.13]. Действительно, смыслоформирующая функция и есть основная функция включенной в текст цитаты. Именно цитата дает толчок к возникновению и развитию новых читательских ассоциаций, порождающих дополнительные смыслы авторского текста.

В связи с обозначением ключевой функции цитаты, Козицкая строит классификацию по функциональности:

- 1) смыслообразование как подключение к авторскому тексту;
- 2) смыслообразование с элементами полемики;
- 3) смыслообразование, включающее в себя подчеркнутое отношение к цитируемому тексту как авторитетному в сознании автора;
- 4) ретроспективная функция.

Данная классификация в пунктах 1 и 2 применима к цитате в широком смысле, соотносимом с понятием продолжения традиции. Это, по нашему мнению, остается важным, поскольку, используя данную классификацию при исследовании функциональности цитаты в том или ином тексте, мы можем говорить о характере культурного «диалога». Пункты 3 и 4 могут выполнять роль игрового подхода к тексту: иронического, пародирующего или травестирующего.

В классификацию цитат по их функции, предложенную Т.А. Смирновой, входят: 1) предсказание; 2) выражение индивидуально-авторского видения проблемы; 3) создание образа автора, героя; 4) экспрессивная функция, отражающая характер бытования «чужого слова» как важной части «своего» в произведении [41, с.15]. Синонимом определения «цитата» в широком смысле является термин «интертекстема», поскольку и цитата, и интертекстема – это единицы претекста для нового автора.

Особый интерес для нашего исследования представляет также статья «Гоголевские цитаты у М.А. Булгакова» О.С. Дергилевой [42], которая исследует гоголевские цитаты в широком смысле данного понятия в булгаковском художественном и художественно-публицистическом тексте. Согласно

исследованию О.С. Дергилевой, можно выделить следующие функции гоголевской цитаты у Булгакова:

- 1) создание комической ситуации (языковая игра);
- 2) смена смыслов;
- 3) адаптация к новому контексту (продолжение мысли претекста);
- 4) определение темы, основной мысли текста. Сюда же можно отнести рассмотрение цитаты как материала для развертывания фабульной ситуации;
- 5) распространение цитаты (то есть ее дополнение «своим» высказыванием автора) [42].

В данной классификации не обозначено место цитаты по отношению к тексту-реципиенту, но очевидным становится, что определение темы и основной мысли, по Дергилевой, сохраняется не только за цитацией Гоголя в эпиграфе к тексту Булгакова, но проявляется и в булгаковской языковой игре внутри произведения, строящейся на основе каламбура, как, например, в фельетонах «Удачные и неудачные роды», «Золотые корреспонденции Ферапонта Ферапонтовича Карпонцева».

Так, под цитатой в широком смысле следует понимать любой элемент чужого текста, включённый в авторский «свой» текст (И.В. Фоменко), а в узком смысле – узнаваемое (точное или неточное) воспроизведение какого-либо фрагмента «чужого» текста (интертекстема).

Основной функцией цитаты («чужого слова») становится преобразование авторского текста, придание ему дополнительных смысловых оттенков.

В качестве классификации цитат по их функциональности, взятой за основу в нашем исследовании, выступают совмещенные классификации:

- 1) цитаты-подключения (поэтическая функция, языковая игра с «чужим словом»);
- 2) цитата-полемика (отталкивания «своего» и «чужого», смена смысла);
- 3) цитата-апелляция к авторитету другого писателя (продолжение мысли претекста, распространение цитаты);

- 4) цитата-ретроспекция (обращение к информации из претекста);
- 5) основа для развертывания фабульной ситуации;
- 6) определение темы, основной мысли.

Данная классификация будет использоваться нами как ориентир, но это не значит, то все гоголевские цитаты будут обязательно соответствовать выделенным пунктам.

Отдельно стоит определить понятие «мотив», которое будет использоваться в настоящей диссертации (онирический мотив, мотив сделки с дьяволом, мотив крушения мечты под тяжестью грубой реальности и др.).

В современной исследовательской практике термин «мотив» не обладает четкой теоретической определенностью [43, с.175]. Одним из новых подходов к пониманию мотива является интертекстуальный подход, представленный работами Б.М. Гаспарова [44], А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова [45].

Согласно теории интертекста, «мотив становится случайным явлением, формирующимся в рамках того или иного текста», то есть «сливается с понятием лейтмотива», но при этом сохраняет основные характеристики мотива: повторяемость, устойчивость, вариативность [43, с.176].

Б.М. Гаспаров отмечал, что, возникнув раз, мотив «повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во всех новых сочетаниях с другими мотивами», то есть реализуется в различных вариантах в разных текстах, принадлежащих разным авторам [44, с.98].

Мотив является одним из элементов литературной традиции.

Под «мотивом» в данной работе понимается устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста, который может быть выделен как в пределах одного или нескольких произведений писателя, так и в контексте всего его творчества, а также какого-либо литературного направления или литературы всей эпохи [43, с.176].

Итак, в современной науке широко используются термины «традиция», «новаторство», «чужое слово», «интертекстуальность», «прецедентные феномены», «мотив», но данные понятия не всегда имеют четкое теоретическое обоснование.

В настоящем диссертационном исследовании в понятие гоголевского «слова» включаются: традиция (избирательное следование актуальным для писателя тематике, проблематике, типологии героев, мотивам), интертекстуальность (новаторское развитие темы реципиента и перекодировка смысла претекста с целью углубления художественного смысла произведения и осуществления и построения новых интерпретаций цитируемого), прецедентные феномены (многократно используемые в разные эпохи культурные знаки, одобряемые всем народом и отражающие его ментальность).

Основными способами включения гоголевского «слова» являются точные или варьированные цитаты, упоминание имени автора и/ или его персонажей, аллюзия, реминисценция, пародия, языковая игра с сюжетом претекста, пародирование и т.д., что становится важнейшим способом художественного обобщения и способствует созданию образных параллелей.

Выявление гоголевского начала в творчестве М.А. Булгакова позволяет определить, какие функции выполняют претексты произведений Н.В. Гоголя в художественном мире писателя XX века, дает возможность акцентировать важнейшие детали и глубже понять творческую интенцию, увидеть новаторскую самобытность обоих писателей.

1.2 специфика гоголевского «слова» в творчестве м.а. булгакова.

Состояние изученности проблемы

Не удивительно, что гоголевское творчество стало одним из главных источников булгаковского вдохновения. Как отмечает украинский ученый-литературовед П.В. Михед, интерес к Н.В. Гоголю был и будет всегда: «Его [Гоголя] творчество столь многогранно, что в различные эпохи актуализировались отдельные грани гоголевского наследия. Для литературы второй половины XIX века – он писатель-реалист, для начала XX века – метафизик, мистик, символист, для советской эпохи – сатирик, а в постмодернизме – он парадоксалист и даже один из персонажей» [45].

Развивая и продолжая идеи Гоголя, Булгаков переосмысливает с позиций своего времени его пьесу «Ревизор (новая постановка «“Ревизора” с вышибанием)», «Двуликий Чемс»); пишет сценарий «Мертвых душ»; символизирует в своих произведениях гоголевские названия и сюжеты («Заколдованное место», «Бубновая история» и др.), цитирует Гоголя в своих художественных и художественно-публицистических произведениях. Нередко гоголевские герои становятся персонажами произведений Михаила Афанасьевича («Похождения Чичикова», «“Ревизор” с вышибанием»), да и сам классик русской литературы становится участником булгаковских сюжетов («Киев-город», «Лестница в рай», «Похождения Чичикова», «Белая гвардия»). И это далеко не полный перечень «присутствия» образа Гоголя и гоголевского «слова» в творчестве М.А. Булгакова.

Современное булгаковедение, ориентированное на поиск и выявление гоголевских интертекстуальных связей очень разнообразно.

Исследователей 2000-х годов интересовало прежде всего мистическое начало в булгаковском творчестве, которое, безусловно, генетически восходит к традиции Н.В. Гоголя. Так, в частности, П.А. Горохов писал: «Булгаков часто

становился на ту тропу, которую проложил в русской литературе автор «Страшной мести» и «Вия». Вряд ли найдется еще какой-нибудь русский прозаик в двадцатом столетии, который так много и часто описывал явления нечистой силы и не уставал намекать своим читателям, что без дьявольского вмешательства ничего на этой земле не происходит» [46, с.5].

П.А. Горохов уверен, что обращение к гоголевской традиции было у Булгакова неслучайным. Гоголевское «слово» помогало писателю Булгакову более глубоко раскрыть в своих произведениях важнейшие онтологические вопросы исторического процесса, такие как «смысл и назначение истории, специфика исторического процесса, соотношение истории и природы, свободы и необходимости в историческом творчестве, роль личности в истории» [46, с.9]. Хочется отметить, что из названных исследователем «исторических» проблем в творчестве М.А. Булгакова, в двух – проблеме специфики исторического процесса, роли личности в истории – наиболее ярко звучат отголоски гоголевских идей, что рассматривается нами в диссертационном исследовании на примере конкретных художественных текстов, содержащих отсылки к гоголевскому творчеству.

В статье П.А. Горохова и Ю.Р. Южаниновой «Философия инфернального в творчестве Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова» подчеркивается особое значение Гоголя-мыслителя для литературного творчества писателя XX века. Исследователи отмечают, особенность демонологии Гоголя, которую «наследует» Булгаков, «это не столько образы нечистой силы, сколько описание дьявола внутри самого человека» [47, с.20]. И это, действительно, так. М.А. Булгакову важно показать человека как потенциального носителя зла и только потом уже изобразить его как игрушку в руках судьбы. Это, по нашему мнению, наиболее ярко отразилось в фельетонных героях Булгакова.

Исследователь В.В. Спесивцева уделяет значительное внимание проблеме трансформации макрокомпозиции комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» в киносценарии М.А. Булгакова («Переработка макрокомпозиции гоголевского

текста в киносценарии М.А. Булгакова «Необычайное происшествие...»», (2008)), исследуя вопрос в интерпретативном, трансформационном, композиционно-синтаксическом направлениях. Ценным остается наблюдение В.В. Спесивцевой о сохранении и развитии основных гоголевских идей, заложенных в «Ревизоре», а также актуализация Булгаковым-интерпретатором «основных черт идиостиля Гоголя» [48, с.285].

Л.Б. Менглинова [49-52] в статьях «Апокалиптический конфликт в романе М.А. Булгакова “Белая гвардия”» (2009), «Сатира в романе М.А. Булгакова “Мастер и Маргарита”» (2008), «Социально-философская сатира в повести М.А. Булгакова “Роковые яйца”» (2006), обращая внимание на гротеск как на главный принцип художественного обобщения, пишет о переосмыслении романтической традиции гротеска, о трансформации традиционных для романтического гротеска ситуаций (основные элементы которой испытание и соответствующее возмездие), фигур и мотивировок, которым Булгаков придает иные, реалистические функции [49, с.67-68; 51, с.30].

Кроме того, Л.Б. Менглинова справедливо видит проявление гоголевского начала в булгаковском творчестве. Так, на примере романа «Мастер и Маргарита» исследователь обращается к художественному образу писателя Н.В. Гоголя, чье имя звучит в ряду других национальных гениев: Грибоедова, Пушкина, Толстого, Достоевского, – считая их символами духовных традиций русского народа, с которыми современное общество порывает [52].

Дополняя мысль Менглиновой, отметим, что образ Гоголя в романе появляется не только как образ-знак, но как своеобразная путеводная звезда, указующая путь к спасению человеческой души. Это представляется релевантным, поскольку исследовательница подчеркивает: «Булгаков с помощью своего героя Воланда «разоблачает невежество людей», которые «не знают ни великую Библию, ни народные легенды, ни шедевры мирового искусства» [51, с.70].

Булгаковское острое ощущение отхождения русского человека от христианских заповедей (недаром писатель ставит на первое место по важности знания каждым человеком Библии) было свойственно и Н.В. Гоголю, который утверждал, что спасение русская нация найдет лишь в исполнении Евангелиевских заветов: «Один только исход общества из нынешнего положения – Евангелие» [53, с.226.].

Важным вкладом, по нашему убеждению, в исследование гоголевской темы в творчестве Булгакова стала диссертация Ю.В. Кондаковой «Гоголь и Булгаков: поэтика и онтология имени», в которой утверждается, что имена в прозе обоих писателей представляют собой важнейший элемент в системе художественно-образительных средств, во многом определяющий смысловую и эстетическую целостность произведения [54].

Д.В. Мельник также отмечает, что булгаковская антономасия (игра именами) – «одна из ярчайших акцентированных черт поэтики» писателя, в чем, безусловно, заметно, прежде всего, влияние гоголевской традиции [55, с.47].

Е.А. Савина в своем диссертационном исследовании, которое представляет собой обобщение более ранних работ, подчеркивает не только единую «мистическую природу» писателей, близость их художественных миров, но и «родство» персонажей, в частности, относящихся к inferнальному миру (черти, ведьмы и др.) [56, с.34].

М.Г. Васильева достаточно глубоко рассматривает вопрос развития диалога Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова, определяя его как динамичную творческую систему. И это, на наш взгляд, наиболее ценно в работе исследователя, так как Васильева говорит об интертекстуальности как «форме писательского диалога, в рамках которого, с одной стороны, развивается художественное мышление интерпретатора, и, с другой стороны, раскрываются новые смысловые грани “воздействующего феномена”» [57, с.6].

Литературоведческий анализ гоголевского «слова» в художественных текстах М.А. Булгакова имеет свою историю и значительный объем написанной

научной литературы, хотя целостного обобщающего исследования этой проблемы пока нет.

Так, например, не изучены до сих пор литературные сны, являющиеся важной составляющей художественного мира писателя XIX века и ставшие творческой доминантой как в творчестве Н.В. Гоголя, так и М.А. Булгакова.

Чаще исследователи рассматривают сны «вскользь» в рамках какой-либо другой темы, бегло оговаривают, либо не упоминают совсем этой важнейшей составляющей творческого наследия М.А. Булгакова. Как правило, рассмотрение художественных снов в булгаковских произведениях происходит в объеме научной статьи или небольшой главы монографии (Г.Н. Бахматова [58-59], Дж. Спендель де Варда [60], Е.А. Иваньшина [61], С.В. Никольский [62], И.С. Урюпин [63], А.Ф. Петренко [64], Е.А. Яблоков [65] и др.).

Литературный сон связан не только с содержательно-смысловой сферой, когнитивно-понятийной, но и со своеобразной формой авторского мышления (мифомышления), миропонимания и мировосприятия. Традиционно сны используются авторами для выявления внутреннего состояния и определения психологических характеристик героев, объяснения их концептуальных высказываний и поступков, проникновения в глубинные причины их поведения. Это становится возможным потому, что именно во сне получает свободу наше подсознание. Французский ученый А. Мори говорил: «Во сне человек проявляется полностью во всей своей оголенности и природном нищенстве. Как только он перестает применять свою волю, он становится игрушкой всех страстей, от которых в состоянии бодрствования его защищает совесть, чувство чести и страх» [Цит. по: 66, с.78].

В работах «Художественное познание сновидений» и «Психология сновидений» И.В. Страхов анализирует сюжетные сны в творчестве отдельных писателей. По мнению исследователя, «литературные сны являются одним из вспомогательных средств художественного изображения характеров» [67, с.123]. Стоит заметить, что автор истолковывает сны литературных героев в

психоаналитическом аспекте, уделяя особое внимание психологическим деталям, которые помогают раскрытию содержания образов, но при этом исследователь не делает акцента на художественных функциях литературного сна, а ведь речь идет о литературных снах.

В творчестве Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова сны «искусственные», как их называет З. Фрейд, «созданные поэтической фантазией» [66, с.100].

По мнению основоположника психоанализа, такие сны предназначены для символического толкования и призваны передавать «мысли поэта в замаскированном виде» [66, с.100]. Но важны также сопутствующие психологические детали, которые способны дополнить художественную характеристику персонажа, а также расширить рамки художественного «миропредставления».

В настоящее время процесс заполнения пробелов в названной проблеме происходит менее активно. Появляются отдельные научные статьи, в которых уделяется внимание и своеобразию булгаковской онейросферы, и анализу поэтики его художественных сновидений, и рассмотрению функциональности снов в различных по жанру произведениях и на разных этапах творческого пути М.А. Булгакова. Но еще не существует специальной работы по данному вопросу, где исследовались бы «следы» именно гоголевских сновидений и была бы проанализирована их роль и определена функциональность в булгаковском тексте.

Исследуя онирическое начало в произведениях Булгакова 1920-х годов, О.И. Акатова касается также вопроса специфического изображения городской действительности. По мнению автора, традиция изображения действительности Города как онирического пространства (главным образом петербургской действительности) унаследована Булгаковым от Достоевского [68]. В нашей работе мы не отрицаем факта влияния Ф.М. Достоевского на художественное мышление М.А. Булгакова, но считаем, что «петербургскую» традицию, как ее

называет Акатова, Булгаков все же переосмысливает и представляет по-гоголевски.

В диссертации В.В. Зимняковой «Роль онейросферы в художественной системе М.А. Булгакова» (2007) проводится исследование специфики литературных сновидений с позиции их функционирования в произведениях разных родов и жанров в творчестве М.А. Булгакова. Автором анализируются несколько групп сновидений: сны, описанные в ранних повестях, рассказах и фельетонах Булгакова; сны в драматических произведениях; сны в романном творчестве писателя [69].

Важным для нашего исследования стало замечание В.В. Зимняковой об особенностях композиции художественного сна в булгаковской «Дьяволиаде», что, безусловно, отсылает исследователя к творчеству Н.В. Гоголя. Автор пишет: «В «Дьяволиаде» дублирование границ сна до бесконечности не только прием для нагнетания и абсурдизации условно-реального мира произведения, но и своеобразная рефлексия автора над формой сна. Подобный прием нередко использовался в предшествующей литературе (например, сон *Чарткова* из повести Н.В. Гоголя «*Портрет*» (курсив наш – Е. И.), кошмар Свидригайлова из романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», сон сенатора Аблеухова из «Петербурга» А. Белого)» [69, с.48].

Диссертация Н.В. Головенкиной [70] посвящена когнитивному исследованию концептуальной метафоры в реалистических произведениях М.А. Булгакова, написанных в 1910-1920 гг. При очевидной сложности и объемности темы автор все же обращается к литературным снам в творчестве М.А. Булгакова, но это обращение можно назвать лишь «касательным».

Анализирует литературные сны в творчестве Булгакова и А.В. Казорина [71] в диссертационном исследовании «Концепция творческой личности в прозе М.А. Булгакова» (2009) в рамках проблемы творца (в широком смысле) в произведениях писателя. Герои-интеллигенты Булгакова (в частности, герои-

литераторы), остро ощущают разлад мечты с действительностью, что часто становится причиной их ухода в другой контекст – в собственные сновидения.

В результате обзора современной булгаковедческой научной литературы можно прийти к следующему выводу. Всеми исследователями, обращавшимися к творчеству М.А. Булгакова, подтверждается факт «наследования» писателем традиций творчества Н.В. Гоголя и обнаруживаются некоторые виды традиционных мотивов и интертекстуальных приемов во многих булгаковских произведениях.

Для решения этой важнейшей проблемы творчества М.А. Булгакова по-прежнему не хватает специального целостного прочтения и комплексного анализа литературных знаков, носящих как отпечаток литературной гоголевской традиции, так и интертекстуального начала. К настоящему времени в полной мере еще не осмыслен мотивный потенциал творчества М.А. Булгакова, содержащий отсылки к творчеству его литературного предшественника.

Выявление и анализ гоголевского «слова» в творчестве М.А. Булгакова позволяет более глубоко проникнуть в художественные замыслы писателя и понять специфику его ставшей «хрестоматийной» прозы в контексте развития русской литературы первой трети XX века в целом.

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ РАЗВИТИЯ ГОГОЛЕВСКИХ СЮЖЕТОВ И МОТИВОВ В ПРОЗЕ М.А. БУЛГАКОВА. КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО

2.1 Варьирование сюжетов повести «Нос» и комедии «Ревизор» в прозе М.А. Булгакова

Повесть Н.В. Гоголя «Нос» оказала значительное влияние на творчество М.А. Булгакова. Писателя XX века привлекала не только оригинальная гоголевская идея показа части человека как целого, что создавало эффект символизации образа, но и оригинальность фантастического сюжета, в котором удивительным образом «сливаются» в единое художественное целое вымысел и реальность.

В 1926 году Михаил Афанасьевич Булгаков пишет фельетон «Бубновая история», героем которого становится госслужащий Мохриков, занимающий должность инкассатора. Булгаковский персонаж – обычный человек, не обладающий яркой запоминающейся внешностью и выдающимися способностями. Лишенный исключительности, герой необходим писателю для создания эффекта «знакомости», «близости» читателю.

Кроме введения узнаваемого героя, автор использует «знакомую» ситуацию из претекста. История Мохрикова начинается с описания причудливого сна: «громadнейший бубновый туз на ножках и с лентами на груди, на которых написаны отвратительные лозунги: «Кончил дело – гуляй смело!» и «Туберкулезные, не глотайте мокроту!» [1, с.1057]. Аллюзия на советскую действительность очевидна: публичность (обращение к массам), всеохватность (контроль над всеми сферами жизни), авторитарность являются важнейшими характеристиками актуального писателю исторического времени.

Нелепые сновидческие образы: фантастический бубновый туз и лозунги-«обрывки» из новой постреволюционной реальности, их смешение – призваны подчеркнуть абсурдность эпохи 1920-х годов XX века.

Герой, часто предающийся «сладостным и преступным мечтаниям», не придает значения своему неотвязному сновидению, ему оно кажется нелепым и смешным. Выходит Мохриков из сна как из состояния некоего помутнения: «молвил и очнулся» [1, с. 1057]. Сочетание приемов описания фантастического сна и противоположной ему реальной действительности, констатации быстрого пробуждения героя как ни в чем не бывало является реминисценцией на пробуждение гоголевских цирюльника Ивана Яковлевича и майора Ковалева («Нос»). У Н.В. Гоголя читаем: «...цирюльник Иван Яковлевич проснулся довольно рано и услышал запах горячего хлеба»; «Коллежский ассессор Ковалев проснулся довольно рано и сделал губами: “брр...”» [2, с. 40, 43].

Прием фиксации раннего пробуждения героев используется обоими писателями для устранения эффекта неправдоподобности: доказательства, что фантастические события происходят в реальности, а не во сне. Чтобы подчеркнуть это, как Гоголю, так и Булгакову необходимо четкое разделение сна и яви. Но, кроме эффекта убеждения читателей в истинности рассказываемой истории, писатель ставит цель, чтобы в правдоподобии снов не усомнились и центральные герои произведения: для этого гоголевский Ковалев при каждой возможности смотрится в зеркало, а булгаковский Мохриков внимательно рассматривает свое отражение в витринах магазинов.

Введение в сюжет фельетонного рассказа «Бубновая история», как и в повести «Нос», символического образа зеркала способствует дополнительному раскрытию характера персонажа: булгаковский Мохриков, глядя на свое отражение, дает неправдоподобно высокую оценку своему внешнему виду, который он оценивает как достойный статуса уважаемого человека. С позиций своего ограниченного мировидения он характеризует окружающий мир искаженно, видя только материальные ценности: «... в витринах сверкало,

переливалось, лоснилось, и сам Мохриков отражался в них на ходу с портфелем то прямо, то кверху ногами» [1, с.1057].

Не только намек на правдоподобность описываемого происшествия и констатация пробуждения объединяет начало повести Н.В. Гоголя и фельетонного рассказа М.А. Булгакова, но и сюжет сумбурного, абсурдного сна. При очевидном отсутствии четких границ сновидения в гоголевском «Носе» сновидческие события описаны все же достаточно четко и подробно и составляют полностью сюжетную фабулу невероятной повести, что подчеркнуто в замаскированном заглавии повести «Нос», то есть «сон» (при прочтении слова наоборот).

Главным героем сновидения в повести Гоголя становится оживший Нос асессора Ковалева: «Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника» [2, с.45]. Ковалев бежит за Носом, чтобы вернуть его на свое место – к себе на лицо, ведь без носа он не сможет показаться в высшем обществе и претендовать на достойное место в иерархии социального престижа: «Мне ходить без носа, согласитесь, это неприлично. Какой-нибудь торговке... можно сидеть без носа; но, имея в виду получить губернаторское место,... притом будучи во многих домах знаком с дамами...» [2, с.46]. Нос, таким образом, выступает знаком статуса достойного гражданина. Наличие носа определяет возможности его обладателя: он может претендовать на высокое общественное положение, он может стать богатым и признанным в обществе. Но с потерей носа Ковалев теряет всякую возможность изменить свое социальное положение. Потеря перспективы продвижения вверх по социальной лестнице, а также шаткое положение его общественной позиции оказывается для героя страшнее, чем утрата человеческого обличия. Ведь, по словам автора, его герой властолюбивый: «Ковалев был чрезвычайно обидчивый человек. Он мог простить все, что ни говорили о нем самом, но никак не извинял, если это относилось к чину или званию» [2, с.53].

В булгаковском сне явлен бубновый туз на ножках (своеобразная трансформация гоголевского Носа), представляющий собой фантастического (поскольку возник из сновидения) двойника главного героя. Мохриков же, которому не свойственен азарт и стремление к риску и кутежу, превращается у Булгакова в символическую игральную карту. Увешанный лентами туз не просто alter ego инкассатора Мохрикова, но символ эпохи НЭПа, когда «ничтожество» могло оказаться на самом верху не только делового круга, но и властной структуры. Надписи на лентах символизируют социальные лозунги, которыми «пестрела» советская Россия. Тематическая разнородность и нелепость лозунгов ассоциируется с характером политики советской власти: тотальный контроль над всеми сферами жизни человека-гражданина СССР, доведенный до абсурда.

В «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля в качестве одного из определений «туза» дается следующее: «богач, вельможа, знатный и богатый человек» [3, с.441]. Булгаковым употребляется «туз» с противоположной семантикой: Мохриков – мнимый туз. Возможно, именно этим объясняется появление бубнового туза во сне героя. Как двойник и антагонист сновидца, туз не существует в реальности и своим характером и поведением, по логике фактов, он должен быть противопоставлен Мохрикову, но вслед за Гоголем Булгаков воплощает в этом образе «внутреннего» Мохрикова, то есть двойника героя.

Внешне кажется, что нос – противник Ковалева, а туз – противник Мохрикова. Нос в повести Гоголя утверждает: «... между нами [ним и Ковалевым] не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству» [2, с.46]. Булгаковский Мохриков даже и мысли не допускает о соотнесении себя с увиденным во сне образом. Но все оказывается совсем не так, как думал персонаж. Если нос копирует, повторяет слова, движения и привычки «хозяина» (например, его оценка человека по внешним данным) и, как ассессор, придает себе деловой вид, исполнен напыщенной важности («... чтобы более придать себе благородства и веса, он [Ковалев] никогда не называл себя коллежским ассессором, но всегда

майором»), то и туз ведет себя нескромно, завышая свои возможности до невероятных размеров [2, с.44].

По замечанию О.Г. Дилакторской, наречение себя гоголевским героем не ассессором, а майором объясняется тем, что, «во-первых, по понятиям времени это престижно, так как поднимает героя в общественном мнении, во-вторых, комически деуалирует характер Ковалева» [4, с.154]. Думается, то же происходит и в ситуации с булгаковским Мохриковым.

«Туз на ножках» является двойником инкассатора-сновидца. Это – метафора, характеризующая героя: герой мнит себя значительным лицом, хотя основания для такого самомнения ничтожно малы, потому и стоит он на тонких слабеньких «ножках».

Желая произвести положительное впечатление на даму, перечисляя свои «достоинства», Мохриков говорит о себе: «Я – инкассатор...Я из литовских дворян... Я даже в гимназии учился... Деньги получаю в банках...Облечен доверием» [1, с.1058-1059].

Введение в сюжет «Носа» и «Бубновой истории» женского образа, перед которым герои «млеют», позволяет и Гоголю, и Булгакову дать дополнительную характеристику персонажам. При виде «цветочных» дам персонажи забываются: Ковалев на время забыл о пропавшем носе, а Мохриков – об исполнении служебных обязанностей. С одной стороны, Ковалеву и Мохрикову не чужды простые человеческие страсти, но, с другой стороны, подобная «интрижка» необходима им лишь для поднятия самооценки и для «удовлетворения самолюбия».

М.А. Булгаков варьирует поэтический «легкий» женский образ, представленный у Гоголя, и подчеркивает в «даме» «советские» черты. Так, у Гоголя: «...тоненькая, в белом платье, очень мило рисовавшемся на ее стройной талии, в палевой шляпке, легкой, как пирожное»; «[легонькая дама] как весенний цветочек, слегка наклонялась и подносила ко лбу свою беленькую ручку с полупрозрачными пальцами... [Ковалев увидел из-под шляпки] ее кругленький,

яркой белизны подбородок и часть щеки, осененной цветом первой весенней розы» [2, с.47]. У Булгакова несколько иной облик дамы, но суть женских персонажей одина: «Юбка до колен, клетчатая. Ножки – стройности совершенно неслыханной, в кремовых чулках и лакированных туфельках. На голове сидела шапочка, похожая на цветок колокольчик. Глазки – понятное дело. А рот был малиновый и пылал, как пожар» [1, с.1058]. Легкая, почти воздушная гоголевская девушка, так и оставшаяся загадкой и недостижимой целью для Ковалева, перевоплощается в прозе Булгакова в даму, разукрашенную в яркие, броские цвета («кричащий» цвет помады), «колыхающую клетчатými бедрами» [1, с.1058]. Но и эта особа, несмотря на кажущуюся глупость и легкомысленность, также остается неразгаданной тайной для героя. Если гоголевская девушка молчит, сохраняя свою непорочную чистоту, то в «Бубновой истории» дама заигрывает с Мохриковым, мгновенно меняя женскую неприступность на отношения по расчету, при этом не скрывая своего меркантильного интереса: «Скажите, пожалуйста: деньги? Это интересно!» [1, с.1059].

Нельзя не обратить внимание на символический рисунок, изображенный на шляпке дамы, где вышиты карты: тройка, семерка, туз. Названная комбинация содержит аллюзию на роман А.С. Пушкина «Пиковая дама», в котором данная карточная комбинация становится для героя роковой. Использование «чужого» образа позволяет писателю изменить ход мохриковской истории, обозначить в ней ключевой переломный момент.

После встречи с загадочной дамой, на шляпке которой красовались три карты, Мохриков сам превращается в разменную карту, которой играет женщина.

С момента получения Мохриковым в госбанке денег происходит чудесное преображение героя. Булгаков говорит: «Человек, получивший деньги, хотя бы и казенные, чувствует себя совершенно особенным образом. Мохрикову показалось, что он стал выше ростом на Кузнецком мосту» [1, с.1057]. Наличие денег придает герою уверенность в себе, силу, ощущение, что он все может и все в его власти, как и появившееся чувство превосходства над окружающими у

майора Ковалева, вернувшего собственный нос. С помощью денег персонаж может совершить необыкновенное превращение: потратив деньги на дорогой костюм, парфюм, прическу, из невзрачного служащего превратиться в привлекательного мужчину, производящего благоприятное впечатление на даму. Возникает мотив обмана, часто связанный с мотивом денег в гоголевском и булгаковском творчестве.

Деньги дают возможность Мохрикову стать «другим», и он меняется: «Я похож на артиста императорских театров...», – думает персонаж [1, с.1059]. Знаковое «преображение» «обличенного доверием» инкассатора из Ростова-на-Дону во франта, «пахнущего ландышем», демонстрирует авторскую идею о человеческой лживости, притворстве. Вживаясь в роль артиста, Мохриков играет на сцене жизни роль мота, транжира, вполне логично оказавшегося за игральным столом.

Наличие денег влияло и на образ мыслей Ковалева: он решил, что мог бы поступиться своим холостым положением, «когда за невестой случится двести тысяч капиталу» [1, с.44].

Создание «нового» человека из Мохрикова продолжается и на внутреннем уровне. Если теперь он стал тем, кем не был раньше, то, значит, он может начать делать то, чего раньше не делал. Герой тратит казенные деньги, думая, что сможет их вернуть вовремя, но, ослепленный финансовой свободой, он отправляется в казино и «машинально» садится за игровой стол.

Стоит отметить, что тексты Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова написаны в разных литературных жанрах: «Нос» – повесть, «Бубновая история» – рассказ-фельетон, что позволяет говорить об игровом отношении Булгакова к претексту, так как его варьирование сюжета, с одной стороны, все время напоминает о гоголевском, с другой стороны, обращение к гоголевским образам, трансформированным в условиях нового социокультурного контекста иного времени, происходит в резко сатирическом ключе, потому что по идеологическим причинам не совместимо с обликом советского человека. Это способствует

углублению смысла булгаковского произведения, расширению его художественных возможностей, а также акцентировке внимания на злободневных проблемах современности.

Булгаков использует прием сюжетного варьирования гоголевской повести «Нос», но при этом бережно сохраняет некоторые детали. Так, вторая встреча Мохрикова и таинственной дамы должна произойти на Сухаревской-Садовой, №201 в Москве, а гоголевский Ковалев приглашал женщин к себе домой на Садовую (Петербург). В намеренном повторении адреса ощущается стремление писателя к типизации, изображению обобщенного образа действительности, проникновению в глубину социальных явлений.

Обнаруживается и другое далеко не случайное «совпадение»: асессор Ковалев «имеет обыкновение каждый день прохаживаться по Невскому проспекту», где всегда предстает в образе франта, щеголя, модника [2, с.24]. Подобным образом происходит саморепрезентация и булгаковского героя в обществе. По мнению Е.С. Мякининой, «гоголевский Невский проспект – это яркий красочный фасад, но фасад фальшивый, представляющий не настоящую жизнь, а ту, которой многие гоголевские герои хотят жить. Почти каждый персонаж на Невском проспекте стремится казаться не тем, кто он есть на самом деле: все желают выдумать себе более яркую, заметную внешность, показать свою индивидуальность именно броской необычной деталью внешнего облика, а не внутренним миром» [5, с.15].

Булгаковский герой для той же цели – самопрезентации – выбирает Кузнецкий мост в Москве, центр модных лавок и «святилище роскоши» [6, с.92]. Булгаков переносит свойства «театрального» Невского проспекта в Петербурге на московский Кузнецкий мост, где тоже все является зрителю не тем, что представляет собой на самом деле. Здесь главный герой «Бубновой истории» словно «вырастает»: «Мохрикову показалось, что он стал выше ростом на Кузнецком мосту.

– Не толкайтесь, гражданин, – сурово и вежливо сказал Мохриков и даже хотел прибавить: – У меня девять тысяч в портфеле, – но потом раздумал» [1, с.1057].

Оказавшись в местах человеческого «преображения» – на Невском проспекте и Кузнецком мосту, – герои чувствуют, что время словно замедляется: они оказываются внутри виртуального, «снотворимого», быстро движущегося и меняющегося мира, не замечая роковых или значимых событий в своей жизни. Окружающий мир существует в бешеном ритме. Вот как воспринимает его герой Гоголя: «...карет неслось такое множество взад и вперед и с такою быстротою, что трудно было даже приметить; но если бы и приметил он какую-нибудь из них, то не имел бы никаких средств остановить... На Невском народу была тьма; дам целый цветочный водопад сыпался по всему тротуару...» [2, с.47]. Таким же видит мир и булгаковский персонаж: «А на Кузнецком кипело, как в чайнике. Ежесекундно пролетали мягкие машины...» [1, с.1057]

Путем «варьирования» гоголевских образов Булгаков воплощает свое видение мира: социальная система 1920-х годов рождает определенный тип человека, в сознании которого происходят сдвиги, искажаются представления о морали, нравственности, происходит подмена истинных человеческих ценностей мнимыми.

В гоголевском Петербурге преобладают вещи (то есть властвует вещизм), а не люди: это усы, фраки, шляпки. Н.А. Бердяевым в статье «Духи революции» отмечалось, что гоголевскому взгляду художника, чьи воззрения превосходили взгляды эпохи XIX в. и поэтому остались непонятны, свойственно абсолютно новое видение форм в человеческой природе: «Гоголь подверг аналитическому расчленению органически-цельный образ человека. У Гоголя нет человеческих образов, а есть лишь морды и рожи, лишь чудовища, подобные складным чудовищам кубизма... Гоголевские образы — ключья людей, а не люди, гримасы людей» [7]. Этим же приемом пользуется М.А. Булгаков, описывая, например, крупье в казино: «Человек в шоколадном костюме и ослепительном белье, с

перстнем на пальце и татуированным якорем на кисти...» [1, с.1060]. Стирание лиц и преобладание элементов материального мира свидетельствует о пошлости жизни, в которой оценка происходит исключительно по внешним признакам. Люди-куклы: красивые снаружи и пустые внутри – преобладают в мире гоголевского Петербурга и булгаковской Москвы. Особенно актуальным образ людей-кукол становится в современной Булгакову эпохе, когда новая политика страны была нацелена на всеобщее уравнивание людей и идентификацию.

Апелляция к авторитету Гоголя, ранее затронувшего проблему духовной деградации человека, необходима писателю для более четкой и убедительной демонстрации собственной позиции. Трансформированные гротескные образы в публицистическом тексте Булгакова выступают показателем духовного состояния России. В начале XX века, в эпоху НЭПа, по мнению М.А. Булгакова, духовность оказывается на нуле.

«Выворачивание» сюжета гоголевской «невероятной истории» позволяет писателю выявить противоречия, алогизмы действительности и подчеркнуть ее абсурдный характер. Так, начало повести Н.В. Гоголя «Нос»: «...случилось в Петербурге необыкновенно-странное происшествие...» [2, с.40] – Булгаковым отнесено в «конец» Мохриковской истории: «Случилось чрезвычайно важное происшествие... такое происшествие, прямо неопишное» [1, с.1061]. Если у Гоголя это изначально фантастическая история, то у Булгакова – это вполне реальное событие, которое по прошествии оценивается героем как удивительное, необыкновенное, необъяснимое.

Стиль «Носа» находит отражение в композиционном построении «Бубновой истории». Текст членится автором на своеобразные фрагменты со своим внутренним отличающимся сюжетом. Но сюжет каждого такого фрагмента оказывается неоконченным: автор сознательно в кульминационный момент «обрывает» повествование. Так, риторическим вопросом обрывается первая часть: «Что бы я сделал прежде всего?..»; знаковым образом трех карт – вторая; поездкой в неизвестном направлении – третья («И... э... ну, вот, что ты? Как тебя

зовут?.. Поезжай) и т.д. [1, с.1058, 1060]. Значение такой фрагментации текста кроется в отражении характера условной действительности, похожей на сон (череду сновидений), галлюцинацию, помутнение.

Нельзя не заметить влияние гоголевской традиции и в «именовании» персонажей. Как правило, гоголевские герои обладают «говорящими» именами, фамилиями, похожими на прозвища: Коробочка, Собакевич, Плюшкин. Булгаков дает герою своего рассказа фамилию Мохриков, что ассоциируется с «махрами» – частью бахромы, шнурком. Сравнение инкассатора со шнурком, «клоком» строится на прямом соотнесении: Мохриков ведомый тип, слабовольный человек.

Если обратиться к «Толковому словарю живого великорусского языка» В.И. Даля, то можно обнаружить следующее. «Мохряками» называли «оборванцев» [8, с.352]. Казалось бы, к булгаковскому герою это определение едва ли применимо, ведь он занимает приличную должность, и, соответственно, старается хорошо выглядеть. Тем более, своему внешнему виду уделяет особое внимание при подготовке к встрече с дамой. Но стоит обратить внимание, что ни занимаемое положение в социальной структуре, ни «дорогая» внешность не спасают героя от роковой ошибки, в результате которой он и становится банкротом и оборванцем: «...на ногах у него были лакированные ботинки, в руках портфель, на голове пух, а под глазами – зеленоватые гнилые тени, вследствие чего курносый нос Мохрикова был похож на нос покойника» [1, с.1061].

Согласно толкованию слова «махрятник», среди прочих значений находим «коробочник, офеня, разносчик», что раскрывает суть профессиональной деятельности героя. Автор словаря указывает, «махрятничать, промышлять разноской в народе мелочных товаров по деревням» [8, с.309]. Так, ориентируясь на современную Булгакову эпоху, его герой «промышляет разноской» денег в банк.

Еще одним хрестоматийным произведением, оказавшим огромное влияние на прозу М.А. Булгакова, стала комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» (1835), сюжет

которой (как и сюжет знаменитой повести «Нос») многократно варьируется писателем XX века.

«В “Ревизоре” я решился собрать в одну кучу всё дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем. Но это, как известно, произвело потрясающее действие. Сквозь смех, который никогда ещё во мне не проявлялся в такой силе, читатель услышал грусть», – писал Н.В. Гоголь [9, с.428].

Русский классик не просто «смеется» над пороками и недостатками человека, но затрагивает серьезные социальные и нравственные проблемы, пророчествуя о грядущих бедах России от нравственной неустойчивости и безверья.

Булгаков продолжает гоголевскую идею духовного и душевного очищения человека через художественную демонстрацию «бесчисленных уродств быта» [10, с.32]. Чтобы подчеркнуть важность и актуальность гоголевских тем, акцентировать читательское внимание на общечеловеческих пороках, Булгаков использует сюжет гоголевской пьесы «Ревизор», интерпретируя его согласно новой художественной задаче и адаптируя к условиям новой художественной реальности.

«Новая постановка» – именно такой подзаголовок М.А. Булгаков дает своему «“Ревизору” с вышибанием» (1925). Произведение начинается со списка действующих лиц, из которого читатель узнает уже известных ему гоголевских персонажей: городничего, Землянику, Ляпкина-Тяпкина. Эти образы взяты писателем неслучайно: Булгаков сохраняет в «новой постановке» актуальные, по его мнению, для современности образы. Кроме того, в список действующих лиц добавлены смотритель училища Хлопов, член клуба, член правления Хватаев, суфлер, публика и разные голоса, которые символически отражают соотношенность героев с определенным историческим временем. Нельзя не

отметить использование автором по-гоголевски «говорящих» фамилий, являющихся основной характеристикой персонажей.

Булгаков строит сюжет своего фельетона как инсценировку пьесы Гоголя: взяв за основу сюжета постановку гоголевского произведения на сцене одной из станций Донецкой дороги, писатель переплетает ее с историей одного «члена клуба», которая происходит как раз во время постановки. Случайно попав на сцену, этот персонаж невольно оказывается частью разыгрываемого спектакля: он включается в диалог и становится центром зрительского и актерского внимания. Постепенно постановка «Ревизора» замещается реальным «спектаклем» – сценой драки «члена правления» с одиозным «членом клуба».

Символичным становится появление члена клуба и члена правления после произнесения городничим реплики, так и оставшейся неоконченной: «Сегодня мне всю ночь...» [11, с.502]. Читателю и посвященному (условному) зрителю известно продолжение фразы о двух необыкновенно больших крысах, на сцене импровизированного театра станции это «продолжение» проиллюстрировано появлением члена правления Хватова и его подчиненного. Хватов и член клуба, очевидно, ассоциируются с теми самыми крысами, которых городничий видел во сне.

В «Энциклопедии литературных героев» исследователь А.Н. Щуплов справедливо называет сон городничего «непонятым и потому страшным» [12]. У Булгакова это сновидение трансформируется в реальное событие, и оттого становится еще более пугающим. Писатель меняет ход событий на противоположный: если во сне гоголевского городничего крысы «понюхали и ушли», то в булгаковском варианте их появление становится «громким» и имеющим серьезные последствия.

В словаре символов, крыса выступает знаком разрушения и разложения [13, с.321; 14, с.165]. Если в пьесе Н.В. Гоголя появление крыс является предвестием нехороших событий, своеобразным знамением, то в прозе М.А. Булгакова все эти

«неприятности» олицетворяются в образах члена клуба и члена правления, что ярко выражает авторскую мысль о человеке как источнике социального зла.

Знаковое сравнение людей с крысами призвано подчеркнуть непорядочный, бесчестный, подлый («крысиный») характер и соответствующее поведение персонажей. Герои разлагают привычный на станции порядок (срывают представление, член клуба проникает безбилетным), нарушают человеческие права друг друга (оскорбляют, дерутся), ведут себя как дикие животные.

Городничий-актер прекращает спектакль: снимает с себя бакенбарды и парик, но это не останавливает другой спектакль, волей случая ставший частью постановки «Ревизора».

Объединение постановки гоголевской пьесы и чрезвычайной общественной ситуации в одно представление ««Ревизор» с вышибанием» подчеркнуто еще и такой деталью, как открытие и закрытие занавеса, что необходимо Булгакову для демонстрации жизни как «игры», человеческого «мира как театра».

Вариацией гоголевского сюжета о ревизоре является и сюжет рассказа «Двуликий Чемс» (1925) М.А. Булгакова.

Станционную жизнь под условным руководством Чемса разрушает весть о приезде корреспондента («ревизора»), узнавшего, что начальник станции «издал распоряжение о том, чтобы ни один служащий не давал корреспонденции в газеты без его просмотра» [11, с.547]. Главный герой напуган, прячет под замок книгу распоряжений, пытается выяснить среди «дорогих сослуживцев», кто же «наводит тень на нашу дорогую станцию», но поиски тщетны: «Полная станция людей, чуть не через день какая-нибудь этакая корреспонденция, а когда спрашиваешь: «Кто?» – виновного нету. Что ж, их святой дух пишет?» [11, с.548].

Узнав, что «до него приехал корреспондент», Чемс вспоминает свой «вещий» сон и говорит, бледнея: «То-то мне всю ночь снились две большие крысы...» [11, с.549]. В булгаковском рассказе не просто звучат гоголевские мотивы, они повторяются, воспроизводятся практически дословно. Писатель

апеллирует к фоновым читательским знаниям, поэтому описание сновидческого сюжета не требуется, ведь читатель уже его знает. Таким образом, прием включения в текст «известного» сна дает дополнительную характеристику Чемсу, подобную тому, что дана Н.В. Гоголем в «Замечаниях для господ актеров»: «Хотя и взяточник, но ведет себя очень солидно; довольно сурьезен; несколько даже резонер...Переход от страха к радости, от низости к высокомерию довольно быстр, как у человека с грубо развитыми склонностями души» [15, с.8].

Прямая характеристика героя звучит в заглавии рассказа – *«Двуликий Чемс»* (курсив наш – Е.И.). Персонаж Булгакова оказывается двуликим не только потому, что «меняет лицо» в разговоре с корреспондентом (иным Чемс предстает в разговоре с подчиненными о запрете писать в газеты), заискивает перед ним, но и потому, что лицемерие – постоянное качество героя, свойство его характера:

«– Да Господи! Да Боже ж мой! Да я же полгода бьюсь, чтобы наладить ее [корреспондентскую связь], проклятую. А она не налаживается. Уж такой народ. Уж до чего дикий народ, я вам скажу по секрету, прямо ужас. Двадцать тысяч раз им твердил: “Пишите, черти полосатые, пишите!” – ни черта они не пишут, только пьянствуют. До чего дошло: несмотря на то, что я перегружен работой, как вы сами понимаете, дорогой товарищ, сам им предлагал: “Пишите, – говорю, – ради всего святого, я сам вам буду исправлять корреспонденции, сам помогать буду, сам отправлять буду, только пишите, чтоб вам ни дна, ни покрышки”» [11, с.549].

Чемс – лживый и лукавый человек, даже его улыбка оказывается фальшивой и двудушной: «...ласково ухмыльнулся одной щекой корреспонденту, а другой служащим..» [11, с.548]. Гоголь подобную личность «шифрует» в фамилии героя – Сквозник-Дмухановский. Согласно словарю В.И. Даля, «сквозничать» означает «пролазничать», «пройдошить», значит, сквозник – это хитрый человек, пройдоха [3, с.195]. Другими словами, всегда грубые, жестокие в общении с подчиненными герои кардинально меняются при общении с

начальством: их обходительность, показное радушие и внимательность безграничны.

Схожесть характеров городничего и Чемса подчеркивается с помощью художественного приема повторения сна о двух крысах (что стало для писателя традиционным при раскрытии «ревизорской» темы). Булгаков снова представляет в художественно-публицистическом произведении невежественных, верящих в сны героев, сравнивающих «ревизора» (члена клуба, корреспондента) с крысой.

Казалось бы, солидное социальное положение гоголевских и булгаковских персонажей должно регламентировать их поведение, но о порядочности в отношении к людям и работе говорить не приходится: городничий берет взятки, избивает людей; Чемс притесняет рабочих, лишает их свободы слова.

Сюжет сна городничего содержит намек на то, что инспекция ревизора не приведет к результату: крысы «пришли, понюхали – и пошли прочь» [15, с.10]. Это абсурдно, ведь они ему «всю ночь снились». Еще более абсурдно, что эти крысы только «понюхали», ведь героями приезд ревизора с «секретным предписанием» расценивается как мероприятие, имеющее политические причины (Аммос Федорович говорит: «Я думаю...здесь тонкая и больше политическая причина...») [15, с.11].

Городничий отмечает, что сон его вещий, он «как будто предчувствовал». То же в ситуации с Чемсом, который соотносит приезд корреспондента со сном о крысах. Ни один из персонажей не принимает во внимание действия крыс: пришли, понюхали, ушли, – городничий и Чемс ожидают более серьезных событий. Этот факт подтверждают дальнейшие действия гоголевского и булгаковского героев: они «прячут» от глаз все то, что может их скомпрометировать.

Явная отсылка к гоголевскому тексту создает определенный эффект в содержательном плане художественного произведения: происходит возникновение читательской ассоциации с миром обманщиков и взяточников, уже описанном Гоголем в своей комедии. Кроме того, выстраивается параллель

прошлого и настоящего, гоголевской и современной Булгакову эпох: сильно ли поменялось общество? Получается, что такие явления, как ханжество, мошенничество, ложь, лицемерие и тому подобное никуда не ушли из текущей реальности, они живут с человеком и в человеке.

Повторение сна о двух крысах приобретает символическое значение, что обеспечивает глубину художественного текста и расширение границ интерпретации текста читателем: утверждается мысль о невозможности исправить человеческие пороки, о безрезультатности всяких ревизий.

Сюжетное варьирование гоголевской комедии «Ревизор» используется Булгаковым не только с целью характеристики своего персонажа, для соотнесения его с городничим Гоголя, но и для выявления характерных (неизменных) черт русского чиновничьего общества. Также аллюзия на гоголевский сон даёт автору возможность в сжатой форме, в рамках одного предложения, передать максимум смысла, выразить своё отношение к героям, вступить в диалог с читателем, заставляя его снова обратить внимание на проблемы, существовавшие в обществе ранее и существующие до сих пор.

Таким образом, влияние гоголевской традиции в организации мотивной структуры изученных нами произведений М.А. Булгакова очевидно («Бубновая история», ««Ревизор» с вышибанием», «Двуликий Чемс»). Гоголевское «слово» проявляется на идейно-тематическом (человек и общество, человек и система), сюжетно-фабульном (невероятное происшествие, случившееся наяву), характерологическом (портретные характеристики персонажа и др.), поэтическом (материальный мир оказывается основной движущей силой) уровнях.

Развивая и варьируя традиционные гоголевские сюжеты, Булгаков обращает внимание на вневременной характер проблемы обличения общечеловеческих пороков.

Гоголевское «слово» приобретает значение усиления художественной аргументации осмысления жизни М.А. Булгаковым.

Многофункциональность гоголевского «слова» становится важнейшим компонентом конструктивного признака булгаковской прозы. Гоголевские приемы, использованные М.А. Булгаковым в рассказах и фельетонах, способствуют раскрытию авторского замысла, разворачиванию эстетического культурного диалога с литературным предшественником, а также побуждению читателей обратиться к гоголевскому источнику и обнаружить в нем сходство актуальных общественных проблем и преодолеть их.

2.2 Гоголевское «заколдованное место» в булгаковском творчестве

В раннем творчестве М.А. Булгакова в рамках нашей темы обращает на себя внимание фельетон с гоголевским названием «Заколдованное место». Содержащаяся отсылка к романтической повести Н.В. Гоголя способствует возникновению в сознании читателя ассоциаций с текстом-предшественником и смыслами, заложенными в нем.

Из гоголевской повести известно, что под «заколдованным местом» писатель подразумевал символическое «место», где сатана «морочит» голову человеку, нечисть, искушая, вмешивается в человеческую жизнь и влияет на судьбу. В повести обозначен ряд признаков, отличающих «заколдованное место» от всех прочих: миражность, фантасмагоричность, перевернутость, заманчивость пространства.

Мотив «заколдованного места» является важнейшим компонентом гоголевской модели мира, «ее пространственной парадигмой» [16, с.8]. Как отмечает М.А. Еремин, гоголевское «заколдованное место» является «точкой пересечения вещественного и недостоверного, реально-бытового и призрачно-фантастического. Волшебные свойства заколдованного места, как правило, провоцируют метаморфозы пространственных связей... В пределах

заколдованного места нарушается привычное течение жизни, поведение человека становится странным, необъяснимым, пропадает внутренняя логика поступков» [17]. Все названные характеристики реализуются в булгаковском фельетоне «Заколдованное место», рассказывающем о кооперативном ларьке, в котором происходят удивительные события.

Очевидно не только влияние повести «Заколдованное место» Н.В. Гоголя, но и его «Петербургских повестей», распространивших знак «заколдованного места» на все художественное пространство Петербурга. Отмеченные в романтических повестях Гоголя признаки и свойства злого «места», реализованные в фантастических образах дьявольского места, волшебной пространственной путаницы, невероятного «выворачивания» мира (небо меняется местами с землей), призрачного клада, мнимого счастья, трансформируются в более реалистические формы и возникают на страницах прозы Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова. «Заколдованным местом» становится исполненный притягательности и обмана Петербург, город, по выражению Н.П. Анциферова, «гнетущей прозы и чарующей фантастики», и Москва, с ее «нехорошими квартирами» [18, с.67].

Сконцентрировав все фантастическое в одном месте – символическом образе НЭПа – кооперативного ларька, – Булгаков в фельетонном рассказе «Заколдованное место» (1925), очевидно, говорит о Москве вообще, столице, полной необычных и странных явлений.

Подобно гоголевскому «заколдованному месту» булгаковский ларек представляется хронотопом, где колдовским образом происходит полное разращение человеческих душ. Кооперативный ларек становится притягивающим местом, сулящим хорошую должность заведующего и постоянный высокий заработок. Но вместо этого в результате для каждого, кто позарился на «завидное» место, следует растрата, суд, тюрьма. В этом реализовано свойство миражности и обманчивой завлекательности ларька для «сребролюбивых» людей.

В «заколдованном» ларьке каждые два месяца сменяется заведующий, якобы проявивший непорядочность и растративший чужие деньги. Фантастическое повторение одной истории с разными ее участниками в конце концов заставляет нарсуд принять меры: «Довольно. Назначить ударную тройку в составе 15 товарищей для расследования, что это за такой пакостный ларек! Кого ни посадишь, через два месяца – нарсуд! Так продолжаться не может. На кого ни посмотришь – светлая личность, хороший честный гражданин, а как сядет за прилавок, моментально мордой в грязь. Ударная тройка, поезжай!» [11, с.511].

Рациональное объяснение происходящему «колдовству» может быть такое: все люди слабы, и деньги всегда становятся искушением для человека, которое он не выдерживает. Булгаков иронически намекает на присутствие в человеческой жизни потусторонних сил (бес попутал), якобы оказывающих значительное влияние на человеческие поступки и судьбы путем искушений, соблазном богатства. В отличие от гоголевских персонажей, уверенных в том, что человеку «не совладать» с дьяволом, булгаковские персонажи все-таки пробуют бороться с необъяснимым явлением.

Фельетонный рассказ М.А. Булгакова «Заколдованное место» с гоголевской остротой высмеивает такую человеческую слабость, как склонность к алчности, жадность.

В художественном Городе, представляющим собой пространство визуального обмана, снов, видений, миражей, наиболее выражено мистическое начало: *туманность* городской атмосферы ассоциируется с туманностью в сознании его жителей. Это впечатление усиливается тем, что чаще населяют художественное пространство Города не люди, но вещи (туфли, шляпки, носы), истинные образы и сущности «преломляются» в обманчивом свете *фонаря*, превращаясь в призраки.

Булгаковское «заколдованное место» разрастается от хорошо знакомых писателю столицы и страны до исполинских размеров всего земного шара.

Свойство расширения художественного пространства отмечалось при анализе художественных концептов романа «Белая гвардия» Н.С. Кадыровой [19].

На сходство гоголевского Петербурга и булгаковской Москвы указывали М.М. Голубков [20], Ю.В. Кондакова [21], В.Ш. Кривонос [116], Ли На [22] и др. Но до сих пор оставался без внимания следующий факт: «заколдованное место» впервые возникает в гоголевском творчестве именно при описании малороссийского быта, хорошо знакомого Гоголю как из личного опыта (как уроженца Малороссии, собирателя и исследователя фольклорного творчества), так и жизненного опыта родственников писателя (в частности, матери, помогавшей собирать Гоголю материал по народному творчеству).

По нашему убеждению, специфика гоголевского присутствия в «киевских» текстах М.А. Булгакова заключается в особом сострадании жителям города и любви к землякам, в особом патриотическом чувстве.

Впервые образ родного Киева возникает в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия». Художественный Город, как он назван в тексте, является не просто фоном для разворачивания событий, но их непосредственным участником (переживает смутное время).

Образ Города предстает в динамике его условного исторического развития, что символически описано в сне главного героя романа Алексея Турбина. После увиденного героем сна-кошмара, уже под утро, Турбину стал сниться сон о Городе.

Исследователи подчеркивают, что анализировать содержание второго сна (о Городе) Турбина очень трудно. Во-первых, из-за значительного объема «сна» (занимает всю четвертую и часть пятой главы), во-вторых, из-за тесной связи описания жизни Города с историческими событиями, а именно существующими версиями жизни и деятельности Петлюры. О.В. Федунина отмечает, что Булгаковым намеренно все эти рассуждения вынесены из реальности в форму сна, что позволяет поставить «описанные в романе события в один ряд с призрачными видениями персонажа. Реальные события оказываются сном» [23, с.95].

Выражение «сон без сновидений», предшествующее описанию Города, отражает трагическое начало жизни героя. Недаром Булгаков окрашивает сон героя в отрицательный черный цвет. Трагичность ситуации обусловлена отсутствием выбора для персонажей – участвовать или не участвовать в войне, они против воли втянуты в войну.

Город в сне главного героя романа «Белая гвардия» предстает прекрасным, живущим спокойной размеренной жизнью: «Как многоярусные соты, дымился, и шумел, и жил Город», украшенный «безмолвными и спокойными» садами» [24, с.248]. Верно подмечает Л.Б. Менглинова, что прекрасный Город в сне Турбина – это старинный дореволюционный Город, который является символом русской культуры, «олицетворяет национальный образ мира и национальное культурно-историческое бытие», именно поэтому «он конструируется как вселенский центр мира, синкретически соединяя в себе антиномии жизни и смерти, вечности и времени... Здесь открывается путь в небесный рай и губительный ад» [25, с.138].

Булгаковское описание спокойной размеренной жизни Города содержит реминисценцию на описание мирной Малороссии у Гоголя в повести «Ночь перед Рождеством». У Булгакова: «Прекрасный в морозе и тумане на горах, над Днепром. Целыми днями винтами шел из бесчисленных труб дым к небу. Улицы курились дымкой, и скрипел сбитый гигантский снег» [24, с.217-218]. У Гоголя: «Морозило сильнее, чем с утра; но зато так было тихо, что скрип мороза под сапогом слышался за полверсты. <...> Тут через трубу одной хаты клубами повалился дым и пошел тучею по небу...» [26, с.97].

Хотя зимний Город в «Белой гвардии» напоминает запечатленную в предрождественскую ночь гоголевскую Украину, все же в романе так и не наступает символическое Рождество.

Постепенно чудесный Город, символизирующий русскую православную цивилизацию, погружается «в электрическое будущее», что является для Булгакова знаком inferнальной сферы: Город «разбухал, ширился, лез, как опара из горшка», заполнялся «пришельцами», наполнялся слухами, смутными

разговорами [24, с.220]. Затем Булгаков художественно представляет Город «гибнущий, охваченный смертью в период революционной усобицы», что свидетельствует об антихристианской природе «нового» мира, утратившего любовь и веру в Бога. [25, с.138].

В образе «нового» Города ощущается некая безысходность, «трагическая обреченность», как верно определил это состояние Кан Су Кюн в диссертационном исследовании «Диалог в эпических и драматических произведениях М.А. Булгакова». Город в его определении – «понятие в высшей степени онтологическое» [27, с.86]. Исследователь справедливо считает, что «Город, в изображении Булгакова, представлен как хаос мироздания, нечто непрочное, текучее, непостоянное, суетное, а оттого странное, загадочное и тревожное» [27, с.96].

В сне Турбина город, похожий на рай, вдруг становится громоздким («И в пять, и в шесть, и в семь этажей громоздились дома»), тесным [24, с.218]. Естественная красота Города, символом которой является образ сада «с аллеями, каштанами, оврагами, кленами и липами», сменяется грохотом машин, блеском электрического света и каменными стенами домов [24, с.218].

Героями романа утрачивается Город-рай, что является аллегорией всеобщего грехопадения. Но это не просто утрата, это насильственное *вытеснение* их из рая «пришельцами» во тьму, в хаос революции.

Через деформацию образа Города, по мнению Л.Б. Менглиновой, максимально раскрывается процесс крушения русской цивилизации [25, с.138]. Этим, по нашему мнению, обусловлено возникновение Города, за которым скрывается реальный Киев, в двух ипостасях: в образе христианского дореволюционного мира и в облике разрушительного революционного.

Символичным становится то, что разрушительная сила движется по «стреловидному мосту оттуда, где загадочные сизые дымки», по мосту, который освещает «электрический белый крест в руках громаднейшего Владимира на Владимирской горке» [24, с.219]. Автором сознательно не используется

ассоциация моста как символа соединения, сближения. Именно через мост в Город проникает зло в образе «пришельцев» и вооруженных людей, военных. Авторская игра со смыслами создает эффект «сдвига», отклонения от нормы, естественности, логичности, что выполняет в произведении функцию абсурдизации описываемых событий.

Наличие в Городе громадного светящегося креста на Владимирской горке символизирует божественное начало, святость, истину, к которым прежде стремились горожане. Знаковым становится акцентировка писательского внимания на движении «пришельцев» *от креста*, что подчеркивает их антихристианское начало. Путь *к кресту* божественен, верен. Крест – это русский путь [25, с.319].

«Заколдованная» гоголевская Малороссия, представленная в ранних повестях писателя, – это зачарованное и сказочно-таинственное пространство. Булгаков на контрасте с этим образом выстраивает образ зловещего, пугающего «заколдованного» Города.

В 1923 году Булгаковым опубликован художественный очерк «Киев-город», имеющий подзаголовок «Экскурс в область истории», в котором писатель продолжил тему утраченной людьми доброй, веселой, жизнерадостной, самобытной Малороссии времен Н.В. Гоголя.

Гоголевская Малороссия – страна с героическим историческим прошлым, страна легенд, преданий, песен, страна с особым, своеобразным колоритом, приятным слуху языком, чтимых старинных традиций. Только здесь могли родиться оригинальные гоголевские тексты, прославляющие степную Малороссию, населенную казаками, чумаками, ремесленниками, торговцами, смелыми парубками и своенравными дивчинами, что особенно нашло отражение в повестях, вошедших в сборник «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Думается, другого образа в качестве поэтической киевской символики Булгаков и не мог избрать, ведь Гоголь одним из первых создал разносторонний образ милой сердцу Малороссии, описал ее внешние и внутренние качества.

Согласимся с высказыванием П.В. Михеда, что «до сих пор представление об Украине [Малороссийской земле] складывается под влиянием Гоголя... Иностранцы до сих пор видят Украину глазами Гоголя» [28]. Одним из оснований, на котором строится стереотипное восприятие Украины, безусловно, является ее гоголевское представление. Именно поэтому при описании чудесного Киева как символа Малороссии Булгакову часто достаточно называния украинских реалий, которые прочно связаны в нашем сознании с их гоголевским описанием. Так, например, восхищение Днепром в назывном предложении «А Днепр!» сдержит отсылку к гоголевскому художественному образу Днепра.

Для Н.В. Гоголя Днепр всегда являлся символом размаха русской земли, которую Гоголь видел и знал во всех проявлениях: «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои...Пышный! ему нет равной реки в мире... Звезды горят и светят над миром и все разом отдаются в Днепре. Всех их держит Днепр в темном лоне своем. Ни одна не обежит от него; разве погаснет на небе... Нет ничего в мире, что бы могло прикрыть Днепр» [26, с.163]. Днепр ассоциируется с воплощением душевного состояния свободы и вольности русского человека.

Булгаков развивает гоголевскую символику, дополняя ее значением мирной, стабильной жизни: «[у жителей] родилась уверенность, что вся жизнь пройдет в белом цвете, тихо, спокойно, зори, закаты, *Днепр...*» [11, с.307].

Если для Гоголя Малороссия – символ широкого проявления русской души, русского характера, с его отрицательными и положительными чертами, то для Булгакова в фельетоне «Киев-город» Киев непременно ассоциируется с Городом-раем: «Весной зацвели белым цветом сады, одевался в зелень Царский сад, солнце ломилось во все окна, зажигало в них пожары. А Днепр! А закаты! А Выдубецкий монастырь на склонах. Зеленое море уступами сбегало к разноцветному ласковому Днепру...» [11, с.307]. Образ светящегося креста призван подчеркнуть авторскую идею связи русского человека с Богом.

В красивый, чистый, гармоничный Киев вторгается нечто, что «в течение 1000 дней гремит, и крокошет, и полыхает пламенем» [11, с.307]. Булгаков с точностью называет дату вторжения «разрушителя»: «Я совершенно точно могу указать момент ее [внезапной и грозной истории] появления: это было в 10 час. утра 2-го марта 1917 года...» [11, с.307]. Мгновенность разрушения, резкий, неожиданный, антиприродный характер – это типично гоголевские компоненты художественного отражения действий символического зла.

Для Булгакова важно подчеркнуть, что Киев уже множество раз подвергался «нашествию» иноземцев со всех концов света («В Киеве не было только греков. Не попали они в Киев случайно...»), но всегда умел устоять их под нажимом и сохранить себя [11, с.308]. Так и теперь, переживая очередное «вторжение, братоубийственные войны, перевороты, Киев во что бы то ни стало должен выжить.

Хаос, воцарившийся в Городе, не поддается адекватному пониманию и логическому объяснению. Автор-повествователь говорит, что город «заколдован», подчеркивая тем самым мнение самого писателя о вмешательстве потусторонней силы [11, с.308].

Автор очерка обращает внимание, что некогда великолепный Киев разрушается не только снаружи, в зрительном, осязаемом плане (разрушение городов, памятников архитектуры), но и внутри себя, плане духовно-нравственном. С 1917-го года счастливая гоголевская Малороссия, исполненная сказочными поверьями, народными преданьями, превращается в страшное, абсурдное «место», населенное призраками смерти и братоубийств.

Углубляясь в сущность страшных событий, анализируя и пытаясь понять их, Булгаков во второй части очерка пытается прийти к некоему заключению. Поэтому писатель дает латинское название этой части («Status praesens»), как врач, ставящий диагноз. Но истинного диагноза нет, и Булгаков не находит рационального объяснения произошедшим изменениям: город словно во власти страшного зверя («стоят обглоданные руины...»), неосязаемого, но свирепого

чудовища, сатанинского посланника [11, с.309]. Его присутствие ощущается везде: «Как будто шевелятся тени, как будто шорох из земли... мелькают... цепи, дробно стучат затворы...» [11, с.309].

Булгакову хочется верить, что это все не по-настоящему, что все это произошло во сне, в чем он себя убеждает: «Но это, впрочем, фантазия, сумерки, воспоминание» [11, с.309]. Используемая градация: фантазия – сумерки – воспоминание – строится по принципу спада. Мы имеем в виду следующее: писатель постепенно возвращается к осознанию, что недавнее мучительное и тяжелое прошлое было в действительности. От самовнушения, что все привиделось, все выдумка, авторское сознание переходит в состояние «помутнения», то есть пограничного состояния между фантазией и реальностью (словно в сумерках), и, наконец, возвращается к осознанию, что 1917 смертоносный год действительно был и уже прошел, оставив шрамы на сердце и в памяти его современников.

В восприятии Булгакова масштабность разрушений библейская, что метафорически выражается писателем во «вставном» аллегорическом рассказе о сгоревшем учреждении. История пожара в семиэтажном доме строится по типу библейского сказания: изобилует повторениями («Было в этом здании... И был, как полагается, заведующий... И, как полагается... И загорелась...»), присутствует мистический элемент («И вышел заведующий... И словно заколдовал шланги»), отсутствует детализованность сюжета и др. [11, с.310].

Последствия разрушения очевидны, о них говорит Булгаков в третьей части произведения, иронически названной «Достопримечательности».

Подобно Н.В. Гоголю, описывающему в повести «Как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем» достопримечательности Миргорода, главным из которых являлась огромная лужа, гордо называемая «озером», М.А. Булгаков, используя прием иронии, высмеивает принятие киевлянами за достоинство города «недостойные» вещи. И главной такой достопримечательностью, по мнению писателя, становятся киевские вывески,

пестрящие «украинизированными» русскими словами («Нельзя же, в самом деле, отбить в слове «гомеопатическая» букву «я» и думать, что благодаря этому аптека превратится из русской в украинскую»), избыточной терминологией для обозначения одного и того же («Нужно наконец условиться, как будет называться то место, где стригут и бреют граждан: «голярня», «перукарня», «цирюльня» или просто-напросто «парикмахерская!»).. Писатель видит выход из сложившейся проблемы в договоренности об единообразии написания [11, с.311].

М.А. Булгаков уверен, что Киев-рай до конца не разрушен: «В садах большой покой. В Царском светлая тишина. Будят ее только птичьи переделки да изредка...звонки...трамвая», – что возрождает надежду в сердце автора на возобновление прежней жизни в родном городе. Булгаков обращается к киевлянам с призывом: «Не унывайте, милые киевские граждане! Когда-нибудь...отстроят нам новый мост, еще лучше прежнего. Будьте уверены. Только терпение» [11, с.309, 308-309].

В четвертой части произведения «Население. Нравы и обычаи» Булгаковым подмечено «остоличивание» киевлян, что проявляется не только в интересе к столичным городам, главным образом Москве, но и ориентации на зарубежные веяния: «Киевляне – тихие, медленные и без всякой американизации. Но американской складки людей любят» [11, с.311]. Образ приезжего гражданина – «некто в уродливом пиджаке с дамской грудью и наглых штанах...» – построен по гоголевской модели описания петербуржцев, когда происходит обезличивание и на первый план выводятся внешние детали костюма, что является символическим отражением характера персонажа.

Использование этого гоголевского приема позволяет Булгакову подчеркнуть интерес к внешнему, вещному, материальному, что, соответственно, уничтожает духовность, рождает социальное неравенство, символически представленное также в образе «Ары».

Под «модным» «петербургским» и «московским» давлением все же удастся устоять Киеву, еще не вышедшему из «периода аскетизма»: «Киев такая тихая

заводь...темп жизни ... не похож на московский...» [11, с.312].

Пятая часть очерка названа «Слухи». Слухи, по Булгакову, являются неотъемлемой частью народной культуры, одним из главных ее признаков. Следуя гоголевской традиции описания «странных» происшествий, слухи в очерке Булгакова становятся одним из атрибутов, обуславливающих необычайное событие, и, как правило, предваряющих его («Сорочинская ярмарка», «Страшная месть» Н.В. Гоголя).

Революционные годы оставили ощутимые отпечатки в историческом настоящем, подарив людям, пережившим «боевые годы» одиночество и ощущение ненужности (многие лишились семей, работы, здоровья и т.д.) [11, с.313]. В частности, в эту категорию попали «старушки и пожилые дамы», которые теперь живут не собственной, но общественной жизнью, распространяя слухи и «украшая» их новыми подробностями: «Старушкам действительно невмоготу, и живут они в странном состоянии: им кажется, что все происходящее – сон. Во сне они видят сон другой – желанную, чаемую действительность. В их головах рождаются картины...» [11, с.313].

По замечанию В.В. Зимняковой, в булгаковском художественном очерке сон напрямую связывается со слухами, что способствует созданию нестабильного пространственно-временного континуума [29, с.34]. Действительно, вплетение в канву «киевского» произведения слухов, сплетен, снов, порождает «уверенность в непрочности земного», в миражности происходящего, в обмане и поистине загадочных, необычных событиях (епископ Кентерберийский инкогнито пребывает в Киев и следит за большевиками, Папа римский грозит уйти в пустыню, а письма бывшей императрицы сочинил Демьян Бедный...), но киевляне «не видят ничего невероятного» в этом явлении [11, с.313].

Но не только старушки видят сны, как отмечено В.В. Зимняковой. Сам автор-повествователь предстает сновидцем. Автор очерка видит (вспоминает) «чаемую действительность», которая прочно живет в его сознании. Для Булгакова «желанная» действительность – это возвращение счастливого Города, что

особенно громко звучит в финале очерка.

Автор экскурсии в область истории «Киев-города» находится в том же «странном» состоянии, что и его персонажи-старушки: воспринимает реальность как страшный сон и верит (или хочет верить) в собственное сновидение, собственную мечту о радостном Городе, будто это существует в действительности. Мотив желанной реальности, которую писатель творит для себя, генетически восходит к гоголевской традиции, нашедшей яркое выражение в «Петербургских повестях» (в частности, в повести «Невский проспект»).

В седьмой части очерка внимание писателя обращено к вопросу веры. Булгаков символично называет главку «Три церкви». Уже в заглавии подчеркивается маловерный характер земляков писателя, выражающийся в минимальном наличии в Киеве церквей. Постепенно читатель узнает, что эти три церкви «разноверые» и противоречат одна другой. И снова по-гоголевски иронично Булгаков говорит об этом: «Три церкви – это слишком много для Киева... Положение таково: старая [церковь] ненавидит живую и автокефальную, живая – старую и автокефальную, автокефальная – старую и живую» [11, с.314]. Сердца служителей церкви пронизывает злоба и ненависть. Отсутствие веры и подлинной любви, наличие корыстных целей и личных меркантильных интересов – проблема, озвученная Гоголем в комедии «Ревизор», поэме «Мертвые души» и повести «Вий». В этой проблеме Н.В. Гоголь усматривает одну из причин общественного разложения, что поддерживает и развивает М.А. Булгаков, четко говоря о неизбежных плачевных последствиях – «ввержении в пучину самого голого атеизма» [11, с.313].

В восьмой части очерка повествователь обращается к проблеме науки, литературы и искусства в стране. Ответ находится быстро, и заключается он в одном слове «нет». Булгаков не находит слов для выражения своего негодования по поводу процветания лжеискусства в целом: искусство должно быть элитарно, здесь не должен присутствовать «всякий, кому не лень» [11, с.315].

В «Финале», в девятой части своего очерка, Булгаковым выражается надежда на воскресение бывшего Киева, цветущего, благодатного. И в связи с этим в финале снова возникает имя русского классика XIX века. Гоголевский образ в заключительной части экскурса в область истории олицетворяет булгаковскую веру в процветание «матери городов русских»: «Сейчас в нем [Киеве] великая усталость после страшных громыхающих лет. Покой. Но трепет новой жизни я слышу. Его [Киев] отстроят, опять закипят его улицы, и станет над рекой, которую Гоголь любил, опять царственный город...» [11, с.316].

Булгаков верит в возрождение не только родного Города-рая, но и всего русского народа, как верил и Н.В. Гоголь в возможность духовного преобразования, духовного очищения нации. И дело не только в силе гоголевской веры, утверждающей русский путь в приобщении к Богу, но веры в саму жизнь, в саму действительность, которая подталкивает к положительным изменениям.

А.В. Михайлов отмечал, что «действительность, осмысленная по Гоголю, владеет, внутри себя, способностью самосовершенствования, она не где-нибудь, но в себе самой обладает огромной силой позитивности, так что высшее и руководящее начало, которое можно назвать и неземным, и небесным, действует, как мощная энергия, не чуждая самой этой действительности, но всецело присущая, принадлежащая ей в глубинах ее, и способная преобразовать саму себя» [30].

Характерно, что в поздних произведениях Булгакова вера и надежда на лучшее будущее постепенно начнет исчезать, вопросом станет само существование Бога: есть ли он в революции, в смерти. Но в художественном очерке «Киев-город» проявляется надежда, связанная и вдохновленная образом Гоголя и его творчеством.

Итак, гоголевский образ «заколдованного места» оказал значительное влияние на формирование в прозе М.А. Булгакова знака «бесовского пространства», возникшего в революционные годы. «Колдовской хронотоп» как место падения нравственности и духовности изображен в ранний период

творчества Булгакова: в фельетоне-рассказе «Заколдованное место», где описана в духе гоголевского inferнального пространства «Петербургских повестей» булгаковская Москва, Киев «смутного времени» 1917-1923 годов в романе «Белая гвардия» и художественном очерке «Киев-город».

При описании «заколдованного» Города писатель сохраняет основные гоголевские признаки и свойства «заколдованного места», а также использует гоголевские приемы абсурдизации, включения в художественный текст слухов, фиксации чертовщины в повседневности, одушевления «места».

Гоголевский образ «заколдованного места», возникший в ранних романтических повестях и художественных очерках сатирика, во многом определил булгаковское поэтическое восприятие Киева, малороссийских/украинских особенностей, а «заколдованный» гоголевский Петербург, несомненно, повлиял на формирование онирической «московской» модели мира в прозе М.А. Булгакова.

2.3 Реализация гоголевских онирических мотивов в прозе

М.А. Булгакова

Из всего многообразия литературных снов, представленных в гоголевском наследии, наибольшее влияние на творчество М.А. Булгакова, очевидно, оказали сны, в которых преобладает мотив крушения мечты персонажей, столкнувшихся с суровой реальной действительностью. Прежде всего, эта традиционная проблема наиболее ярко выражена в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя, где писателем показана не одна разбитая мечта. Но еще задолго до появления «петербургских» текстов Гоголь, будучи студентом Нежинской гимназии, пишет поэму «Ганц Кюхельgarten», в которой одним из ведущих мотивов стал мотив «раздора мечты

с существенностью», именно с этим произведением мы обнаруживаем «переклички» художественного наследия Булгакова [2, с.25].

Поэма Н.В. Гоголя «Ганц Кюхельгартен», имеющая подзаголовок «Идиллия в картинках», была первым неудачным литературным опытом подражания немецкому романтизму. Сам Гоголь «стеснялся» своей поэмы (написал ее под псевдонимом В. Алов), в предисловии указал, что это произведение молодого автора, нуждающегося в деньгах. Несмотря на то что критикой произведение было встречено неодобрительно (рецензия Н. Полевого в «Московском Телеграфе» (1829, № 12), анонимная рецензия в «Северной Пчеле» (1829, № 87 от 20 июля)) и, возможно, не имеет высокой художественной ценности, мы не можем оставить без внимания данную поэму в силу ее поразительной схожести с видением тех же тем Булгаковым. В романтической идиллии в картинах, хотя мы с ней знакомы только по сохранившимся отрывкам, заметно идейно-художественное единство, содержатся зерна будущих ключевых образов, обозначены темы, заложены идеи, которые станут ведущими в творчестве Н.В. Гоголя, окажут влияние на всю творческую жизнь писателя. Так, например, одной из ведущих тем, заявленных в «Ганце Кюхельгартене», является тема крушения мечты, которая будет более широко развита писателем в «Петербургских повестях».

Гоголевский юный Ганц стремится исполнить свое предназначение в жизни – сделать ряд великих открытий для человечества, стать сотворцом мировой истории, прославить свое имя. Его манят далекие страны с загадочной историей и богатым героическим прошлым. Но, отправившись в путешествие, герой убеждается в тщетности и глупости своего предприятия: величественных Рима и Греции уже не существует, остались лишь руины. Кюхельгартен жалеет, что решился на далекий путь ради воплощения мечты: лучше бы они оставались мечтами в его сознании. Столкнувшись с грубой реальностью, с «бренностью слепой», герой разочаровывается в предмете своего вдохновения – таинственных и загадочных странах [26, с.237]. Несбывшиеся ожидания помогают Ганцу

осознать, что истинное счастье находилось всегда рядом. Ганц обретает покой и счастье не в ярких и далеких мечтах, но в любви, в тихой семейной жизни со своей возлюбленной Луизой.

Романтический образ Ганца Кюхельгартена лег в основу образов художников Пискарева («Невский проспект») и Чарткова («Портрет»). Герои «Петербургских повестей» так же, как и Ганц, чувствительные, ранимые, но им уже не удастся пережить крушения собственной мечты, сменив ее на новое мечтание.

Этот чисто гоголевский мотив – мотив крушения мечты под бременем грубой реальности – стилизуется уже в ранней прозе М.А. Булгакова. При помощи столкновения идеальных представлений героя с действительностью, не оправдывающей ожиданий, рождается основной конфликт, выражается связь с поэтикой «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя.

Булгаковские герои, переживающие крушение мечты, по натуре своей творческие личности, ранимые, остро переживающие присутствие зла в мире. Своих героев-романтиков Булгаков изображает гоголевским способом, не просто создавая аллюзивные образы героев-беглецов из действительности в сладкие сны, но развивая эту тему.

Одним из образов таких героев-мечтателей М.А. Булгакова, генетически восходящих к гоголевской традиции, является доктор Поляков («Морфий», 1927). Подобно персонажу «Невского проспекта» Гоголя, булгаковский герой переживает «разрыв» мечты и «существенности», и причиной тому становится внутреннее и внешнее несогласие героя жить в пошлой действительности, убивающей красоту, уничтожающей традиционные нравственные ценности, разбивающей сердца. Поляков «убегает» из действительности в свои сны, применяя для этого морфий, хотя понимает всю обманчивость мира наркотических фантазий. Доктор пытается творить новую художественную реальность в мире сновидений.

Стоит отметить, что история Полякова, сновидца-наркомана, разворачивается на страницах произведения в форме записок, отрывочных дневниковых записей, что также содержит отсылку к гоголевскому творчеству, в частности, к «Запискам сумасшедшего», что сразу ориентирует читателя на некоторую «ненормальность» автора записок. Эффект подкрепляется психолингвистическими деталями: в тетради самоубийцы половина листов была вырвана, и записи сохранились фрагментарно; дневник велся «вначале карандашом или чернилами, четким мелким почерком, в конце тетради карандашом химическим и карандашом толстым красным, почерком небрежным, почерком прыгающим и со многими сокращенными словами» [11, с.156]. Изменение почерка владельца тетради соотносится с его внутренним состоянием: движение от беспокойного, но еще сознательного выпускника медицинского училища до обезумевшего доктора-морфиниста.

Как у гоголевского художника Пискарева, у Полякова существовали свои представления об идеальном мире, гармонии, красоте, истинных жизненных ценностях. Одной из составляющих человеческого счастья для героя была семья, которую, по сюжету, он потерял, поскольку жена его бросила.

Переживая семейное потрясение, герой теряет интерес к жизни, и даже уездное местечко Левково Поляков называет «снежным гробом», а саму работу здесь - «погребением»: «Итак, три человека погребены здесь под снегом: я, Анна Кирилловна - фельдшерица-акушерка и фельдшер» [11, с.157]. Морально герой себя заживо хоронит. На возникновение чувства уныния повлияли разлука с женой и долгое одиночество: «Я был очень жизнерадостным человеком до моей семейной драмы» [11, с.158].

Доктор испытывает душевные и физические боли, от которых ему помогает избавиться морфий: «После укола впервые за последние месяцы спал глубоко и хорошо, – без мыслей о ней, обманувшей меня» [11, с.158]. Поляков попросту бежит от проблем реальности в наркотические «двойные» сны [11, с.160].

Как и гоголевский Пискарев, Поляков понимает, что спасается бегством от

насушных проблем, впадая в «успокаивающие» сны. Если Пискарев старался сохранить чистую красоту как свидетельство гармонии мира в лице молодой непорочной девушки, то Поляков спасается сам, «лечит» свою душевную рану. В мире сновидений молодой доктор оказывается хозяином. Его сны «музыкальны», «стеклянные», почти «прозрачны» [11, с.160]. Он слышит музыку, что звучит «совершенно небесно»; он может по своему желанию усилить или ослабить ее [11, с.160]. Сквозь сон доктору вспоминается герой романа Л.Н. Толстого «Война и мир» Петя Ростов, который «в полусне переживал такое же состояние» [11, с.160].

Сходство с гоголевским персонажем заключается в том, что Пискарев в виртуальном мире обретает счастье: влюбляется в брюнетку; и Полякову сон помогает, как считает сам герой, обрести Анну, «единственного верного и настоящего человека» [11, с.163]. Анна, первый раз вкалывая морфий Сергею (что облегчает его страдание), интересуется не только его здоровьем, но и его личностью, она душевно беседует с ним. Герой считает отношения с Анной судьбой, неизбежностью, и она становится его «тайной женой»: «Иначе быть не могло никак. Мы заключены на необитаемый остров» [11, с.159].

До определенного времени герой не ощущает опасности таких снов: «Вредны ли эти сны? О нет. После них я встаю сильным и бодрым. И работаю хорошо. У меня даже появился интерес, а раньше его не было. Да и мудрено, все мои мысли были сосредоточены на бывшей жене моей. А теперь я спокоен. Я спокоен» [11, с.161]. Позже герой поймет свою зависимость от морфия, он признает себя больным и скажет об этом в своем дневнике и письме к Бомгарду.

Медленное умирание организма Сергея Полякова уже происходит: «Словом, человека нет. Он выключен. Двигается, тоскует, страдает труп. Он ничего не хочет, ни о чем не мыслит, кроме морфия. Морфия!»; «Да, я дегенерат. Совершенно верно. У меня начался распад моральной личности» [11, с.166].

Как и художника Пискарева, доктора ждет печальный конец. Но есть и существенное отличие: гоголевскому герою был невыносимо противен окружающий мир, наполненный грубостью, ложью, злобой; а булгаковский

Поляков, обиженный на несправедливость жизни, становится противен сам себе. Доктору больше не требуется помощь друга-сокурсника: «Бомгард не нужен мне и не нужен никто. Позорно было хоть на минуту длить свою жизнь. Таковую – нет, нельзя. <...> Я никому ничего не должен. Погубил я только себя. И Анну. Что же я могу сделать?» [11, с.175]. Сергей Поляков, несчастный в реальной жизни и неспособный бороться с зависимостью от морфия, кончает жизнь самоубийством.

Эти персонажи, относящиеся к одному типу сновидцев-беглецов от жизни, у Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова обнаруживают еще ряд сходств и различий. Казалось бы, Пискарев – художник, творческая натура, а Поляков – доктор, представитель интеллектуальной профессии: что может быть между ними общего? Герои, несмотря на различие в профессиональном призвании, являются «лекарями»: один лечит свое тело, а другой – свою душу. Оба героя находятся в состоянии дисгармонии с реальным миром, их представления о счастье словно не «совпадают» с реальностью, возможность счастья уничтожена жестокой действительностью: Поляков одинок, его семейные отношения разрушены, Пискарев – тоже одиночка, сначала переживает разочарование в предмете своего вдохновения (прекрасная незнакомка оказывается проституткой), а потом – в том, что прекрасному вообще нет места в душе героини. Хрупкое счастье героев разбивается вдребезги, столкнувшись с низостью и пошлостью жизни. И Пискарев, и Поляков находят единственное спасение в наркотических снах, помогающих им «убежать» от проблем наяву. Хотя Поляков проявляет конформистский характер, пытается примириться со своим одиночеством («У морфиниста есть одно счастье, которое у него никто не может отнять, – способность проводить жизнь в полном одиночестве. А одиночество – это важные, значительные мысли, это созерцание, спокойствие, мудрость...»), все же душа персонажа страдает: к нему не раз являлась смерть (то после отравления, то на прогулке в образе старушки с вилами, то в образах бледных людей) [11, с.169].

Подлинная и скорая гибель героев происходит тогда, когда к ним приходит осознание, что они теперь «потеряны» для жизни, потому что впали в уныние. И

это страшнее физической смерти. Скорбь оказывается сильнее: ни художник, ни доктор не могут преодолеть ее. Герои потеряли самих себя при бегстве в наркотические сны, лишив себя шанса вернуться к прежней жизни.

В «Театральном романе» (1936-1937) М.А. Булгакова тоже появляется подобный гоголевскому Пискареву персонаж, одержимый мечтами, творческий, ранимый – это Сергей Леонтьевич Максудов, занимающий должность «читальщика» в «Пароходстве». Но Максудов обнаруживает параллели и с гоголевским художником Чартковым.

Максудов страдает, находясь в низкой должности, не приносящей ему удовлетворения от своего дела, он мечтает стать писателем. Малейшая удача (встреча с редактором, приглашение на литературный вечер) приносит невероятную радость Сергею Леонтьевичу, но вскоре он разочаровывается и понимает, что это не его окружение, не его мир: он – чужой. Герой тяжело переживает несоответствие желаемого им и действительного.

Как и герой повести Н.В. Гоголя «Портрет» Андрей Чартков, Максудов не желает существовать в бедности, не хочет и не может терпеть ненавистую, однообразную работу в «Пароходстве». Герой пытается изменить свою жизнь, воплотить свою мечту в реальность. Он беспрестанно грезит о заветном. Как Чарткову в сне становится доступным все, что он желал, и сны подсказывают ему путь осуществления мечты, так и Максудов думает, что он находит наконец свое истинное «призвание».

Булгаковский герой полностью осознает причину своего несчастья, признаваясь: «Во сне меня поразило мое одиночество, мне стало жаль себя» [31, с.405]. Сергей Леонтьевич сожалеет о своем бедном существовании, беспомощности, ненужности. Образ униженного в социальном положении героя усиливается за счет других сновидческих образов прошлого: появляется «старенький рояль и возле него люди, которых нет уже на свете» [31, с.405]. Символично и то, что близкие родственники персонажа представлены в образе мертвецов, что усиливает акцент на безысходном драматическом положении

героя из-за его тотального одиночества.

Статичность и мертвенность сновидения противопоставляется динамике яви, воплощенной в образе кошки, в единственном существе, которое «заинтересовано в том, чтобы ничего не случилось». Этот «дымчатый тощий зверь» оказывается единственным близким герою существом, в котором он находит защиту от собственных страхов. Образ Максудова, столь привязанного к домашнему животному, на наш взгляд, соотносится с повестью «Старосветские помещики», вызывая аллюзию на образ гоголевской Пульхерии Ивановны, так же сильно привыкшей к своей серенькой кошке.

Близость Максудова-хозяина и животного проявляется в их разговоре глазами: «Зверь сидел на газетах, смотрел на меня круглыми глазами, спрашивал – что случилось?». Только кошка, казалось, интересуется творчеством хозяина: «Заинтересованная кошка садилась на газеты, но роман ее интересовал чрезвычайно, и она норовила пересесть с газетного листа на лист исписанный...» [29, с.406]. Хозяин и домашний зверек воздействуют друг на друга: «Я успокоился, успокоилась и кошка, закрыла глаза» [31, с.406].

Как гоголевская старосветская помещица с исчезновением кошки, а затем с внезапным появлением одичавшей питомицы почувствовала приход собственной смерти, так и Максудов со смертью животного чувствует иступление и ощущает свое предсмертное уныние от одиночества. Но если у Гоголя предчувствие героини оправдалось, и в образе кошки смерть явилась за Пульхерией Ивановной, то у Булгакова кошка становится не только знаком смерти (условно умирает читальщик Максудов), но и символом освобождения и возрождения: «Я остался в совершенном одиночестве на земле, но, признаюсь, в глубине души обрадовался. Какой обузой для меня являлся несчастный зверь» [31, с.406].

Динамика яви проявляется и в образе увиденного дома-корабля: «Я глянул в окно. Ни одно в пяти этажах не светило, я понял, что это не дом, а многоярусный корабль, который летит под неподвижным черным небом. Меня развеселила мысль о движении...» [31, с.405]. Малейшее движение ассоциируется

у героя с жизнью, поэтому он «развеселился» при одной только мысли обэтом, ведь свою жизнь он давно считает жалким существованием.

Сон помогает герою измениться, найти в себе силы, найти смысл и цель в творчестве. Он говорит: «Так я начал писать роман. Я описал сонную вьюгу. Постарался изобразить, как поблескивает под лампой с абажуром бок рояля. Это не вышло у меня. Но я стал упорен» [31, с.405]. Работа над созданием романа возбуждает к жизни Сергея Леонтьевича. Написание произведения постепенно становится единственной целью в жизни Максудова (раньше это была забота о кошке: «В самом деле, кто же будет кормить эту старую кошку?» [31, с.405]).

Получив отказ в издании своего произведения, он болезненно переживает это событие, становится духовно и физически слабым. Измученный, Максудов перестает видеть сны, страдая бессонницей. Символично, что кошка – единственное близкое Сергею Максудову существо – тоже постепенно отказывается от еды и умирает.

Новый поворот в жизни героя случается после прихода сновидения, которое его уже посещало ранее: «Вьюга разбудила меня однажды. Вьюжный был март и бушевал, хотя шел уже к концу. И опять, как тогда, я проснулся в слезах! Какая слабость, ах, какая слабость! И опять те же люди, и опять дальний город, и бок рояля, и выстрелы, и еще какой-то поверженный на снегу. Родились эти люди во снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье. Ясно было, что с ними так не разойтись...» [31, с.434].

Появление умерших людей знаково. С их приходом совершается второй переворот в жизни героя. Максудов беседует с этими «людьми», они пробуждают в нем вдохновение, рожают в его сознании образы-картинки, напоминающие представление на сцене. Сон становится способом мышления для героя, превращается в творческий процесс.

Создание пьесы становится новым этапом творческого развития Сергея Леонтьевича Максудова.

С новым увлечением – созданием пьесы – превращается в театральное представление и вся жизнь Максудова.

Прекрасная мечта стать драматургом, видеть свою пьесу воплощенной на сцене, терпит крушение в суровой реальности. Как гоголевский герой, наказанный своей горделивой мечтой, Максудов сходит с ума: оказывается, мечта прекрасна только тогда, когда она остается мечтой, не оторванной от жизни, от способностей и предназначения человека.

Особое место в рамках рассматриваемой проблемы занимает «Китайская история» (1923) М.А. Булгакова. Здесь уже наблюдается преобладание индивидуально-авторского подхода писателя к осмыслению данной темы. Используя традиционный гоголевский онирический мотив, Булгаков трансформирует образ самого сновидца и онирические знаки, что позволяет писателю подчеркнуть разрушающий характер актуального исторического времени и представить его как онтологическое свойство реальной действительности XX века.

Главный герой «Китайской истории» иностранец, «ходя, настоящий шафранный представитель Небесной империи» [11, с.449]. Он приехал в чужую страну от безысходности жизни в Китае. В наркотическом сне китаец пытается забыться, уйти от холодного, серого и чужого города, мысленно возвращается на родину: «Тотчас же всплыло перед ним очень жаркое круглое солнце, очень желтая пыльная дорога, в стороне, как золотая сена, гаолян, потом два раскидистых дуба, от которых на растрескавшейся земле лежала резная тень, и глиняный порог у фанзы. И будто бы ходя, маленький, сидел на корточках, жевал очень вкусную лепешку, свободной левой рукой гладил горячую, как огонь, землю. Ему очень хотелось пить, но лень было вставать, и он ждал, пока мать выйдет из-за дуба. У матери на коромысле два ведра, а в ведрах студеная вода...» [11, с.450]. Сон ходи – это воспоминание о детстве, родне, когда в его жизни были безмятежность и счастье. Во сне он переживает нормальную человеческую жизнь, а наяву – ужас насилия.

Неслучайно перед описанием всех страданий китайца Булгаков вводит в повествование образ фонаря. Метафорический образ фонаря ассоциируется с манящим, но лживым, обманчивым светом, что восходит к гоголевской символической традиции. Так, у Н.В. Гоголя в повести «Невский проспект» появляется образ фонаря, в свете которого все преобразуется, начинает «дышать обманом» [2, с.39]. *Фонарь* – выступает образом-символом обмана. Писатель предостерегает: «Далее, ради бога, далее от фонаря! и скорее, сколько можно скорее, проходите мимо. Это счастье еще, если отделаетесь тем, что он зальет щегольской сюртук ваш вонючим своим маслом» [2, с.39].

Гоголевская идея превращения фонаря из источника света в источник человеческого греха, лжи, душевной темноты развивается М.А. Булгаковым.

Связь образа фонаря с тьмой в физическом и философском смыслах подчеркивает темноту условного реального мира. Если для Н.В. Гоголя фонарь является знаком обмана, миража, то в художественном тексте Булгакова он ассоциируется со смертью, что наиболее ярко характеризует трагичность послереволюционной эпохи. Если свет фонаря в гоголевских произведениях сбивает героя с истинного пути, то в булгаковских произведениях происходит усиление этого символа: свет фонаря делает зло привлекательным и вовлекает в небытие, смерть.

Фонарь в текстах Булгакова всегда возникает в пиковые моменты повествования, предвещая появление убийственной, смертоносной силы. В рассказе «Китайская история» образ фонаря появляется в III части (символично названной «Снов нет – есть действительность»), когда рушатся добрые сны и цветные мечты китайца, оказавшегося в чужой стране без средств к существованию. Ходя, переживший «страшный пробег от круглого солнца в столицу колокольных часов», был жестоко избит и ограблен [11, с.453]. Кто это совершил, ему неизвестно (в страшные революционные годы, на преступление мог решиться каждый). Тем, что неизвестен разбойник, подчеркивается обобщенный, неперсонализированный образ зла – злом выступает сама

революция.

Теперь «на углу под кривым фонарем» он от безысходности решается вступить в ряды Красной армии [11, с.453]. Кривой фонарь ассоциируется с «кривой», искаверканной жизнью китайца.

Еще больше усиливает эффект «страшной», «уничтожающей» действительности описание другого сна китайца, где реализуются мечты героя о достойном будущем. Ходя видит Ленина в образе китайца: «Звон пробуждал смех в хрустале, и выходил очень радостный Ленин в желтой кофте, с огромной блестящей и тугой косой, в шапочке с пуговкой на темени. Он схватывал за хвост стрелу-маятник и гнал ее вправо - тогда часы звенели налево, а когда гнал влево - колокола звенели направо. Погремев в колокола, Ленин водил ходю на балкон - показывать Красную армию...» [11, с.453]. Во сне персонифицируется и воплощается мечта о достойной жизни. Герой ощущает себя своим среди чужих, его понимают и уважают: «Жить - в хрустальном зале. Тепло - есть. Настька - есть. <...> А Настькин сволочь, убийца, бандит с финским ножом, сунулся было в зал, но ходя встал, страшный и храбрый, как великан, и, взмахнувши широким мечом, отрубил ему голову. <...> И всему миру стало легко и радостно, что такой негодяй больше не будет ходить с ножом. Ленин в награду сыграл для ходи громоносную мелодию на колоколах и повесил ему на грудь бриллиантовую звезду. Колокола опять пошли звенеть и вызвонили, наконец, на хрустальном полу поросль золотого гаоляна, над головой круглое, жаркое солнце и резную тень у дуба... И мать шла, а в ведрах на коромыслах у нее была студеная вода» [11, с.453].

В действительности мечты китайца не осуществляются, да и сама реальность оказывается страшнее, чем герой себе это мог представить. Сновидческие воспоминания о детстве возникают в самые тяжелые моменты жизни персонажа, когда, казалось бы, он обессилел и отчаялся. Так, они предваряют заключительный сон, вечный сон: «В последние мгновенья чудесным образом перед ним, под жарким солнцем, успела мелькнуть потрескавшаяся земля

и резная тень и поросль золотого гаоляна...» [11, с.428]. Булгакову важно в этом произведении было продемонстрировать жестокую, бессмысленную и абсурдную действительность 1920-х годов, показав ее глазами иностранца.

Особого внимания заслуживают литературные сны героинь, составляющие небольшую, но важную часть онирической картины художественного мира писателя. В творчестве Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова таких сновидений немного, но, безусловно, все они значимы для раскрытия не только художественно-философского смысла сюжета, но и авторского замысла.

Сравнение гоголевской Луизы («Ганц Кюхельгартен», 1827) и булгаковской Маргариты («Мастер и Маргарита», 1929-1940) достаточно условное, ведь это абсолютно разные типы: Луиза – юная, кроткая, тихая, верная; Маргарита – замужняя 30-летняя женщина, смелая, страстная. Луиза никогда бы не совершила сделку с дьяволом ради любовной страсти. Гоголь заставил бы свою героиню молча страдать, вздыхать и плакать. Его героиня богобоязненна, смиренна. Маргарита же продала душу дьяволу ради воссоединения с любимым, она без раздумий пожертвовала собой, своим бессмертием ради возлюбленного. Ее вера – это только вера в настоящую любовную страсть.

Сопоставление двух героинь может основываться только на поразительном сходстве сюжетов их снов, которое возникает на основе близости булгаковского авторского понимания характера своей романтической героини с ранним гоголевским образом, с романтической женской натурой. Булгаков не использует прямо гоголевское «слово», но посредством аналогичных онирических образов и явлений передает внутреннее состояние Маргариты, выражает ее характер, подчеркивает индивидуальность героини.

Маргарита и Луиза оказываются в схожих ситуациях: переживают разлуку с возлюбленными, ничего не знают об их судьбе. Ощущение тоски обусловило возникновение символа пустыни, где героиням темно и одиноко. В этой пустыне возникает образ любимого мужчины. И Гоголю, и Булгакову важно подчеркнуть эмоциональное, душевное состояние героинь, через соотнесение с тем пугающим

пространством, что они видят во сне. Оба писателя используют прием эмоциональной градации: у Гоголя – это нарастающая градация, у Булгакова – сначала ослабление эмоционально-экспрессивного начала (но не смыслового!), затем его нарастание. Посредством использования мотива сна дается характеристика чувственным, любящим, глубоко переживающим разлуку героиням.

Луиза видит в своем сне Ганца, «дикого, странного», истекающего кровью. Ганц во сне плачет, но вместо слез «лились потоки какой-то мутной воды» [26, с.235]. Эти страшные образы пугают героиню, она просыпается с тревожным предчувствием:

И сердцу было неотрадно,
 Меня предчувствие берет... [26, с.235].

Луиза предчувствует страшные события, связанные с ее возлюбленным, ведь он приснился ей раненым, умирающим. Наяву окажется, что мечтательный Ганц «убит» собственными снами-фантазиями.

Булгаковская Маргарита похожа на гоголевскую Луизу: обе чувствуют себя бессильными без любимого, испытывают щемящую тоску, становятся суеверными и верят «дивному сну».

Маргарита видит необычный сон: «Дело в том, что во время своих зимних мучений она никогда не видела во сне мастера. Ночью он оставлял ее, и мучилась она только в дневные часы. А тут приснился» [32, с.212]. Любовные переживания героини оказываются настолько сильными, что ее душа и во сне испытывает тревогу за возлюбленного, о судьбе которого ровно ничего не известно.

Не зная, жив или мертв мастер, Маргарита готова ко встрече с ним на «том» или «этом» свете: «Сон этот может означать только одно из двух, – рассуждала сама с собой Маргарита Николаевна, – если он мертв и помнил меня, то это значит, что он приходил за мною и я скоро умру. Это очень хорошо, потому что мучениям моим тогда настанет конец. Или он жив, тогда сон может означать

одно, что он напоминает мне о себе! Он хочет сказать, что мы еще увидимся. Да, мы увидимся очень скоро» [32, с.212].

Встреча Маргариты и мастера становится знаковой для героини: она просыпается с таким же предчувствием, как и гоголевская Луиза, что «наконец что-то произойдет» [32, с.211]. Ее сон – знак свыше, предвещающий скорое воссоединение возлюбленных. Маргарита несколько раз восклицает: «Я верую!». Она не боится смерти, зная, что в «другом» мире она будет счастливее, вновь обретет утраченную любовь, ведь «тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит» [32, с.211].

Своеобразие художественного сна как средства, характеризующего духовное состояние, раскрывается в особой архитектонике снов Луизы и Маргариты. В основе сновидческого пространства лежит композиционная и эмоциональная градация, психологическое нагнетание, открытый финал, недосказанность. Своеобразие снов в том, что они содержат аллегорический и прямой сюжетный планы.

Сон Луизы строится в основном на чувственной градации: зрительная характеристика («туман и глушь») – обонятельная характеристика (тяжелый запах) – тактильные ощущения («топко, вязко»). При движении героини во сне она ощущает опасность при каждом шаге: «что шаг, то бездна подо мной» [26, с.231].

У Гоголя прежде всего подчеркнута тонкость грани между жизнью и смертью. То же самое мы видим и у Булгакова, использующего прием градации: неизвестная местность – «безнадежная, унылая, под пасмурным небом ранней весны. Приснилось это клочковатое бегущее серенькое небо, а под ним беззвучная стая грачей. Какой-то корявый мостик. Под ним мутная весенняя речонка, безрадостные, нищенские полуголые деревья, одинокая осина, а далее, – меж деревьев, за каким-то огородом, – бревенчатое зданьице, не то оно – отдельная кухня, не то баня, не то черт знает что» [32, с.212].

Здесь градация создается за счет описания онирического хронотопа. У читателя складывается ощущение соучастия, когда он наблюдает «унылую» панораму, а затем вместе с Маргаритой стремительно проникает в самую глубину, проносится «меж деревьями», пока, наконец, не замечает «зданьца». Это центральный пейзажный образ сновидения. Далее – обратная градация: осина у мостика, «ни дуновения ветерка, ни шевеления облака и ни живой души. Вот адское место для живого человека» [32, с.212].

Булгаков несколько разряжает ощущение смертельной опасности. Движение во сне Маргариты ограничивается зрительным движением: Маргарита смотрит, наблюдает за изменениями видимых образов. Она остается лишь наблюдателем-сновидицей, тогда как Лиза – непосредственный и активный участник своего сновидения. Если при движении Луизы, символическим становится ощущение отсутствия почвы под ногами, то во сне Маргариты писателем представлена не смертельная, а драматическая опасность.

По замечанию Т.Ю. Малковой, «медиаторы-локативы (речка, ручей, мостик) являются маркерами преодоления границ предметного мира в инобытие» [33, с.138]. Речонка, небо, мостик, увиденные героиней во сне, перекликаются с образами, сопутствующими уходу мастера и Маргариты в трансцендентный мир (глава 32), где они обретут заслуженный покой. Указанные детали («корявый мостик», «мутная речонка», «мшистый мостик», «оставленный позади ручей»), как отмечает Малкова, являются семантически «заряженными», они идут из глубин мифопоэтического сознания и являются определяющими в создании момента перехода в инобытие [33, с.138].

В снах Маргариты и Луизы знаковым моментом становится появление возлюбленного: Луиза видит мятущегося раненого Ганца, Маргарита – обеспокоенного Мастера («Оборван он, не разберешь, во что он одет. Волосы включены, небрит. Глаза больные, встревоженные. Манит ее рукой, зовет» [32, с.212]). Этот кульминационный момент выглядит в большей степени

эмоционально-психологическим, хотя одновременно является наивысшей сюжетной композиционной (пространственной), образной точкой.

Совершенно точно подмечено исследователем А.В. Казориной в статье «Внутренний мир героя и его представление в прозе М.А. Булгакова», что Булгакова не интересует ни цвет глаз, ни подробности одеяния: здесь важно внутреннее состояние героя, которое снится Маргарите. Так Булгаков раскрывает эмоциональное состояние через способность героини во сне увидеть душевную боль мастера [34, с.32].

Таким образом, традиционная гоголевская тема крушения мечты под бременем грубой реальности получает развитие и в творчестве М.А. Булгакова («Китайская история», «Морфий», «Театральный роман»). Образы гоголевских героев «Петербургских повестей» и романтической «Идиллии в картинах» возрождаются в творческих переключках душевно ранимых персонажей (доктора Полякова («Морфий») и писателя Максудова («Театральный роман»).

Ведущим художественным мотивом, характеризующим и гоголевских, и булгаковских персонажей, является сон. Писатели избирают главными героями своих произведений сновидцев-романтиков, остро ощущающих противоречие своих желаний и представлений с условиями действительного мира, поэтому они избирают для себя пребывание в нескольких временных измерениях.

Герои Гоголя и Булгакова думают, что спасаются «бегством» из действительности в свои сны, но они только слепо гонятся за своей мечтой, несуществующим идеалом, столь далеким от грубого мира. Подмена реальной действительности сновидческим, виртуальным миром в сознании персонажа обуславливает смешение, слияние яви и сна в их сознании, выражая таким образом писательскую идею об абсурдности мироустройства, раскрывая подсознание, отражая невысказанные вслух мысли.

Важными художественными средствами описания снов стали пространственная и эмоциональная градация, «психологическое нагнетание», открытый финал, недосказанность (сон Маргариты («Мастер и Маргарита»)).

Наследование гоголевской традиции происходит у Булгакова, по нашему мнению, творчески: последователь не копирует идеи Гоголя, но углубляет их, демонстрируя хрупкость душевной организации своих персонажей, ранимость их психики, едва выдерживающей испытания жестокой реальностью.

Развивая мотив крушения мечты под бременем грубой реальности, Булгаков затрагивает вечные духовные проблемы, стоящие перед человечеством, акцентирует внимание на таком свойстве скорбной земной жизни, как разрушение человеческой мечты о рае, о душевной гармонии и божественной красоте души человека.

2.4 Гоголевский мотив безумия как поэтическая доминанта прозы М.А. Булгакова

Мотив безумия, доминирующий в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя, становится ключевым и для булгаковского творчества. Художественно осмысливая эпоху XX века как бредовую, сумасшедшую реальность, М.А. Булгаков обращается к тем произведениям Гоголя, в которых безумие приобретает онтологический характер («Невский проспект», «Портрет», «Записки сумасшедшего»).

Феномен сумасшествия в булгаковском творчестве исследовался В.В. Лакшиным [35], Л.М. Сорокиной [36], Ф.Ф. Фархетдиновой [37], Е.В. Шабалдиной [38] в контексте его оригинального авторского раскрытия.

Большинство литературоведов, рассматривающих проблему безумия в литературе, говорит о необходимости «ограничить рамки употребления термина “безумие”» [39, с.62]. Традиционно выделяют безумие как собственно потерю рассудка и безумие как способ «выйти за пределы себя».

Для творчества Н.В. Гоголя, как верно отмечено Г.Г. Хубулавой, характерно сближение безумия с «мистическим, молитвенным отчуждением», что способствует «духовному просветлению» героя [39, с.61]. Так, например, в «Записках сумасшедшего» Гоголя происходит «жертвенное самосожжение души» Поприщина ради постижения некоей истины [39, с.64].

«„Безумие“ гоголевского типа» характерно для ранней прозы М.А. Булгакова. Это особенно ярко выражено в рассказе «Красная корона».

В 1926 году, когда Булгаков работал над пьесой «Бег», уже обнаруживается отход от гоголевской трактовки «безумия» и усложнение и раскрытие этого феномена в авторской интерпретации, что будет рассмотрено нами в настоящем параграфе.

В поздний период творчества «безумие» осмысливается писателем как «многослойный», сложный феномен, являющийся одновременно и способом духовного просветления, и способом самопознания, и жертвенностью, и потерей своего «Я», и собственно потерей рассудка, что находит отражение в драматических произведениях «Адам и Ева» (1931), «Дон Кихот» (1938), романе «Мастер и Маргарита» (1927-1940). Последние, названные нами произведения, анализироваться в нашей диссертации не будут, поскольку в них преобладает собственно булгаковский подход к пониманию и раскрытию «безумия» и образов «безумцев», а гоголевское «влияние» практически не ощутимо.

В 1922 году М.А. Булгаков написал автобиографический рассказ «Красная корона», в котором впервые «поднимается тема безумия, умопомешательства как великой беды» [38, с.176].

В рассказе «Красная корона», имеющем подзаголовок «История болезни», в образе героя-повествователя с больным сознанием показано целое поколение современников, чьи разум и душу покалечила гражданская война. Герой не имеет имени, что свидетельствует об обобщенном, собирательном образе. Друг и сослуживец Коля обращается к нему, называя «братом»: «Он меня почему-то никогда не называл по имени, а всегда – брат» [24, с.445]. Это подчеркивает

людское родство: все люди – братья. Кроме того, подобное обращение подчеркивает и ужас происходящей гражданской безумной, братоубийственной войны.

Герой «Красной короны» винит себя в смерти брата Коли, которого он поклялся привезти живым к матери. Безумная война не позволила сдержать герою его обещание, она забрала жизнь молодого Коли раньше, чем тот успел вернуться домой. Герой без имени испытывает чувство вины, ужаса перед бессмысленной, нелепой смертью брата: «...Уехал в серенькой фуражке, вернулся в красной... Не было волос, и не было лба. Вместо него был красный венчик с желтыми зубьями-ключьями. Всадник – брат мой, в красной лохматой короне, – сидел неподвижно на взмыленной лошади, и, если б не поддерживал его бережно правый, можно было бы подумать: он едет на парад» [24, с.446].

М.Н. Антипьева в статье «Как простить себя, или нравственная поэтика в творчестве М.А. Булгакова» верно отмечает, что «главный герой носит красную корону в виде мучающего сна о смерти брата и повешенного солдата, с щекой, вымазанной сажей» [40, с.180].

Красная корона является в рассказе символом безумия, смерти, следовательно, ее обладателем может выступать как потерпевший, так и герой-убийца. Главный герой-рассказчик является жертвой страшных событий и, как следствие, носителем «красной короны». Но его «корона» существует лишь в его больном, истерзанном сознании как напоминание о смерти невинного, как знак роковой ошибки героя, проявленного им малодушия.

Терзающая его мука совести – и есть его «красная корона».

Булгаковский герой-повествователь, как мы сказали выше, является собирательным образом для всех тех, кто был невольно втянут в революцию. Поэтому «красная корона» является знаком общественной болезни, происходящей от осознания нереализованных сил и возможностей, неспособности «переиграть» жизнь и помочь «брату».

Коля является к главному герою во сне, и приходы эти сводят с ума: «Я ко всему привык. <...> но к его приходам я привыкнуть не могу. В первый раз, еще внизу, в №63, он вышел из стены. В красной короне. В этом не было ничего страшного. Таким его я вижу во сне. Но я прекрасно знаю: раз он в короне, значит - мертвый» [24, с.446]. Герой видит во сне убитого Колю, который «губами, запекшимися кровью», повторяет одну и ту же фразу: «Брат, я не могу оставить эскадрон» [24, с.447]. В рассказе таким образом ставится и проблема ответственности за ближнего, за «боевого брата», офицерской чести и совести (которая будет затронута Булгаковым и в первом романе «Белая гвардия»).

Лишь однажды герой «Красной короны» увидел Колю в светлом образе, веселого и живого: «...В дверях стоял он, и буйная радость зажгла мое сердце. Он не был всадником. Он был такой, как до проклятых дней. В черной тужурке, с вымазанным мелом локтем. Живые глаза лукаво смеялись, и клочок волос свисал на лоб» [24, с.447]. Герой с легкостью поверил в собственный сон, где «зловещего дня» не наступает, и «бремя угрызения» не терзает душу.

Доброму, радостному сну противопоставлена суровая действительность, свидетельствующая о реальности революционных событий, о смерти брата. В воспаленном сознании героя возникает мысль, что возвращение его кошмара не случайно: «Чтобы усилить мою адову муку, все ж таки пришел, неслышно ступая, всадник в боевом снаряжении...» [24, с.447].

В «Красной короне» акцентирована социальная мотивировка безумия героя, что было свойственно и «Запискам сумасшедшего» Н.В. Гоголя: писатели изображают социальное безумие, порожденное ненормальным устройством общества.

А.Ф. Лосев отмечал, что умопомешательство гоголевского Аксентия Поприщина («Записки сумасшедшего») связано с его «смещением» с безумным миром: герой, «сливаясь с окружающим миром, превращается в него» [41, с.94]. Думается, именно «безумие гоголевского типа» находит отражение в образе

героя-рассказчика «Красной короны»: его сумасшествие философско-психиатрического характера.

Булгаковский герой, носящий «красную корону» как тяжелое воспоминание, укрощает жестокость и звериную силу в себе, в нем побеждает человеческое начало. Это подчеркивается писателем с помощью противоположного образа: человека-убийцы, человека-зверя, хищного, жаждущего крови генерала («Господин генерал, вы – зверь!»). Хотя отличие «совестливого» безумного героя от персонажей-хищников очевидно, все же Булгаков демонстрирует их «общее происхождение» (что свойственно и гоголевским «Запискам сумасшедшего») из «диких условий действительности, калечащих человека» [44].

В образе убитого Коли воплощается образ совести рассказчика (прием персонификации внутреннего голоса героя Булгаков также использовал в пьесе «Бег» в образе вестового Крапилина). Это условно воплощенное чувство вины, но его появление герой считает справедливым, в своем размышлении он скажет: «...по справедливости мы терпим» [24, с.448]. Чтобы успокоить душу, герой признает свою вину и осознает, что должен понести наказание: «Что же ты, вечный мой палач? Зачем ты ходишь? Я все сознаю. С тебя [генерала] я снимаю вину на себя, за то, что послал тебя на смертное дело. Тяжесть того, что был повешен [невинный человек], тоже кладу на себя. Раз я это говорю, ты прости и оставь меня» [24, с.447-448]. Образ повешенного всплывает в памяти героя, вызывая чувство вины, чувство страха: «Я ушел, чтоб не видеть, как человека вешают, но страх ушел вместе со мной в трясущихся ногах» [24, с.443]. Герой не помог неизвестному приговоренному к смерти солдату, не остановил казнь на фонаре, он просто в страхе ушел, а значит, равно считается убийцей наряду с вешателем.

Кошмар посещает героя «Красной короны» каждую ночь. Напрасны ожидания радостного сна, герой-мученик не находит прощения: «У меня нет надежды. Напрасно в жгучей тоске в сумерки я жду сна – старую знакомую комнату и мирный свет лучистых глаз. Ничего этого нет и никогда не будет. Не

тает бремя...» [24, с.448]. Приход сновидений-напоминаний становится главным наказанием для героя, но в этом и состоит путь искупления его вины.

В 1926-1927 гг. Булгаковым была написана пьеса «Бег», в которой писатель продолжает тему «всеобщего (действительности и человека) сумасшествия». Писатель в пьесе ставит вопрос о причинах обезумевшего мира: виноват отдельный человек (как, например, у Ф.М. Достоевского в «Сне смешного человека») или бредовой оказывается сама действительность (как, например, у Н.В. Гоголя в «Петербургских повестях»)?

Уже в самом заголовке заявлена динамика, движение, смещение, «бег» становится многоуровневым понятием. Это не просто внешнее стремительное движение, стремление скрыться от проблем действительности, бегство от судьбы, от смерти, это и внутреннее движение, ассоциирующееся с нестабильностью, беспокойством; это и смена картин действительности в пространстве; это и символ смещения представлений о жизненных ценностях; это и бег времени.

В пьесу «Бег» включены восемь снов, что подчеркивает метафоричность понятия бег. В каждом из снов-действий отчетливо звучит мотив безумия, реализованный посредством писательского воздействия на все органы чувств читателя, что способствует «приобщению» читателя к происходящим событиям, его «соучастию» в «беге» персонажей.

Звуковые, зрительные, вкусовые, обонятельные, осязательные характеристики делают сны-действия объемными и многомерными. Подобная «объемность» булгаковских описаний восходит к традиции Н.В. Гоголя, который с помощью совокупности зрительных, слуховых, осязательных характеристик создавал образ ужасающей художественной действительности. Таково, например, описание ночи в повести Гоголя «Страшная месть», Невского проспекта в одноименной «петербургской» повести, Городка Б. в повести «Коляска».

Используя гоголевский прием «всестороннего» воздействия на читателя, Булгаков изображает «сумасшедшую» художественную действительность, которая становится невыносимой для «нормальной» психики. В развитии

писателем этого приема обнаруживается и новаторский подход Булгакова к художественному изображению реальности, что ниже мы проиллюстрируем примерами.

С первого по восьмое действие в пьесе царствует тьма, «грустное освещение», сумерки [43, с.238]. Если в пьесе появляется солнце, то оно в закате, «предвечернее» [43, с.250], что символически свидетельствует о смутном историческом времени, исполненном бед и катастроф. Зрительными образами – игрой света и цвета, полутонов и непроглядной тьмы – создается чудовищная картина гражданской войны, где герои должны действовать практически вслепую, опираясь лишь на инстинкт самосохранения. Этим обуславливаются внутренние (психологические) ощущения волнения, страха, переживаний, тяжелых мыслей у протагониста.

Трагичность судьбы русских эмигрантов 1920-х годов подчеркивается также контрастными слуховыми характеристиками действительности: глухое пение монахов, шепот, приглушенный звон колокола, тихие стоны (первый сон), с одной стороны, и резкий телефонный звонок, ляганье, стук, потом «страдальческий вой бронепоезда», с другой стороны [43, с.230]. Или шелест, могильная тишина (второй сон); вальс, стрекот копыт за окном (третий сон); шуршание, «таинственное» пение, резкий голос совести (четвертый сон).

Отметим, что в первых четырех действиях слуховые характеристики достаточно различны по своему происхождению, в основном это железные, металлические звуки, «неодушевленные», нечеловеческие, что усугубляет восприятие внешних событий как катастрофических, констатируя в них недостаток человеческого и человеческого. Также с их помощью передается внутреннее состояние героев: злость, ненависть, нервность, страх, непонимание, муки совести, желание убежать, скрыться и, как следствие, осознание ими состояния всеобщего безумия.

Сны с пятого по восьмое действие наиболее музыкальны. Пятый сон представляет собой сплетение русских мотивов «Разлуки» с турецкими напевами,

что создает, по выражению автора, «странную симфонию» [43, с.250]. В шестом сне ярко звучит русская шарманочная «Разлука», потом марш, выливающийся в седьмом сне в военную музыку, рождающую в сердцах героев отчаянье, ужас, чувство разрушения всего святого. Музыкальность второй части пьесы сменяется уже в восьмом сне пением хора, беззвучным плачем, криками и тягостной тишиной... Это уже не та могильная тишина, что описана в начале пьесы, но в ней чувствуется ожидание гармонии, исполненность надеждой. Здесь психологический кошмар достигает стадии душевного просветления, успокоения, покаяния, желания забыть прошлое.

Музыка сопровождает все осмысленные и бессмысленные поступки героев, их беспорядочные и упорядоченные действия. Но главным характеризующим средством для М.А. Булгакова остаются не поступки героев, а их внутреннее переживание, отраженное посредством сна. Поэтому можно назвать литературные сны важнейшим художественным средством, выражающим не только модальность героев, но и авторское эстетическое мышление.

Абсурдная действительность периода гражданской войны воплощена так же в обонятельных и осязательных характеристиках снов. На протяжении всего действия пьесы царит давящая атмосфера, героям тяжело дышать, они не могут отдышаться, им не хватает кислорода. Кроме внутренней тесноты, они испытывают тесноту внешнюю: то их сковывает холод (второй сон), то нестерпимая боль (третий сон), то зной и людская давка (пятый сон), то пустота (седьмой сон). Последняя характеристика выглядит парадоксально, хотя именно «удушающее» чувство пустоты способствует душевному очищению героев, возрождению новых сил для будущего, которое «еще возможно», в которое они верят.

В восьмом сне Булгаков описывает внешние ощущения героев, противопоставляя прекращающееся дыхание глубокому глотку воздуха. Каждый из героев теперь находит путь для себя: в разговоре Голубкова и Серафимы звучат ключевые слова:

«Голубков. ... Я так счастлив, что нашел тебя во время бега! У тебя теперь никого нет...

Серафима. Никого, никого, кроме тебя... Кроме тебя, Сергуня. Что это было, Сергуня, за эти полтора года? Сны? Сожми мне голову, чтобы я забыла... Вот так... Куда мы, зачем бежали? Но я нашла тебя. Не будет больше ни лун на перроне, ни черных мешков, ни зноя. Я хочу опять на Караванную... Я хочу видеть снег. Я хочу все забыть, хочу сделать так, как будто ничего не было!

Голубков. Ничего, ничего не было, все мерещилось... Забудь, забудь. Пройдет еще месяц, мы доберемся, мы вернемся, в это время пойдет снег и наши следы заметет» [43, с.276].

Булгаков в заключительном действии отказывается и от вкусовых характеристик, выраженных во всех других снах постоянным противопоставлением голода и насыщения, заменяя их состоянием алкогольного опьянения, что позволяет отразить «лицо мира» в его искаженных, а возможно, напротив, «прояснившихся» чертах. Героям придется научиться существовать этом «больном», разрушенном мире.

Совершенно точно исследователь Кан Су Кюн отмечает, что писатель «все время настойчиво ведет действие как бы по краю реальности, постоянно рискуя сорваться в какую-то фантастику, мистику» [27, с.127]. Булгаковские герои тоже находятся на грани, их образы гротескны: монах Паисий «сатанеет от ужаса», Хлудов, когда «хочет изобразить улыбку – скалится», представители дивизии Чарноты, да и сам генерал, то и дело чертыхаются, упоминают в разговорах имя сатаны [43, с.220, 227].

По верному замечанию Е.В. Шабалдиной, «в “Беге” человек оказывается слаб и безумен в изменившемся мире, это порождает у героев состояние бреда, жара, болезни, невменяемости» [38, с.177].

В пьесе подчеркнута разрушающаяся человеческая вера в Бога: «Кто дожидается, тот дождется! Это в стиле вашей Библии. Читал в купе. Бессонница шестой день, ну, я читаю...» (Хлудов) [43, с.244]. Разрушается и вера в свою

страну: «Впереди Европа, чистая, умная, спокойная жизнь. И так! Прощай, единая, неделимая РСФСР, и будь ты проклята ныне, и присно, и во веки веков...» (Корзухин) [43, с.244]. Приведенная цитата – слова героя Корзухина – заканчивается «молитвенной формулой», но слова эти «венчают» проклятия, посылаемые в адрес страны, изгнавшей героев «Бега». Разрушаются нравственные понятия, что наиболее ярко выражено в образах Люськи, которая вынуждена идти на панель, выйти замуж за негодяя, чтобы выжить самой и не дать умереть с голоду своим близким, а также в образе мужественной Серафимы, способной к самопожертвованию.

Бег героев ассоциируется с бегом от жизни, для кого-то это движение остановится с приходом смерти, как, например, для Романа Хлудова, а кто-то вынужден будет, как Чарнота, вечно бежать: «...Развязала ты нас, судьба, кто в петлю, кто в Питер, а я как Вечный Жид отныне! Летучий Голландец я!..» [41, с.258]. Герой обрекается на скитания – это способ искупления вины за совершенные им преступления.

В пьесе «Бег» использован по типу гоголевского прием «двойничества», показан разлом сознания персонажей. Но Гоголь в «Записках сумасшедшего» изображает «расщепление» личности с целью демонстрации пути героя к безумству (что было важно для Булгакова в «Красной короне»), а Булгаков в пьесе «Бег» намеренно «опускает» «историю болезни» и показывает процесс ее развития. Писателем изначально в сюжет пьесы вводятся «двойники», по сути «несуществующие» персонажи, которые являются плодом воображения героев, что подчеркивает онтологическую абсурдность описываемых событий и безумие окружающей действительности.

Так, в пьесе «Бег» присутствуют фантомные персонажи, призванные продемонстрировать безумный характер братоубийственной гражданской войны, допущенной изломанным сознанием тех, кто вольно или невольно стал участником трагических событий. Автор подчеркивает бессмысленность бега от войны, ведь в эмиграции герои будут еще более несчастны. Выдуманные

персонажами люди-«пустышки», не испытывающие никаких чувств, не умеющие любить, используются в произведении Булгакова как спасительные для психики «маски»: генерал Чарнота воображает себя некоей беременной Барабанчиковой, архиепископ Африкан оказывается еще и химиком Махровым. «Прятание» своего лица под маской происходит с целью маскировки, то есть утаивания своих мыслей и убеждений от окружающих: «Я [Махров] ничего не думаю, а так... лихолетье, сударь, мало ли кого не встретишь на своем пути!» [41, с.219].

Мотив безумия усложняется в пьесе «Бег» и в образе сумасшедшего генерала Хлудова. Герой болен, он все ищет искренности и честности в происходящем. Хлудов утверждает, что «у каждого человека есть свои убеждения, и скрывать их он не должен», хотя сам понимает, что ценой правдивого «красноречия» может стать потеря жизни. Он постоянно спрашивает у разных собеседников: «Искренний человек, а?» [41, с.213]. «Искренними» оказываются лишь «безумцы» Серафима Корзухина, Сергей Голубков и, отчасти, вестовой Крапилин. В контексте характера Хлудова его сумасшествие мыслится М.А. Булгаковым как отчаянная смелость и способность говорить правду.

Таким образом, гоголевский мотив сумасшествия как определения безумного мира претерпевает новое осмысление и развитие в прозе Булгакова.

Выполняя сходную функцию - показ безумия как духовного прозрения в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя и произведениях М.А. Булгакова – мотив сумасшествия возникает в рассказе «Красная корона» как свидетельство невозможности вместить в сознание братоубийство и кровное разделение, которое человек вынужден носить внутри себя.

В пьесе «Бег» данный мотив усложняется: гоголевская идея о сумасшествии как способе познания и раскрытия правды дополняется булгаковской мыслью о потере ума как способе выживания в абсурдном мире. Оба писателя, показывая героев «на грани», широко используют гротеск, фантастику и мистику, подчеркивая добровольное «богоотступничество» персонажей, переходящее в чувство «богооставленности», которое и лишает их рассудка.

Гоголевская традиция, как видно из сопоставительного анализа произведений, включает постоянный и широкий выбор тем, проблем и образов, которые даются М.А. Булгаковым в новых аспектах осмысления и интерпретирования, позволяющих писателю XX века ответить на злободневные вопросы, которые его осаждали в период творческой работы над своими произведениями. К ним относятся тема «маленького человека», мотив несоответствия мечты и действительности, мотив сумасшествия как обретения истины, мотив раздвоения личности как выживания из сердца бесовских пристрастий и греховных помыслов и другие, развернутые и глубоко осмысленные им в своей прозе.

ГЛАВА 3. ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ГОГОЛЕВСКИХ ИНТЕРТЕКСТЕМ В ПРОЗЕ М.А. БУЛГАКОВА

3.1 Значимость гоголевских цитат в произведениях М.А. Булгакова

Использование цитат из текстов Н.В. Гоголя для М.А. Булгакова было особенно важным, потому что «слово» Гоголя очень афористично, наполнено мудростью и жизненным опытом.

О.С. Дергилева в статье «Гоголевские цитаты у М.А. Булгакова» отмечает: «Крылатые выражения, цитаты из произведений Гоголя довольно свободно переносятся в новые контексты и гармонично адаптируются к ним, сохраняя свою экспрессию. При этом значительно активизируются их функциональные возможности» [1, с.37]. И это действительно так. Легкое вхождение гоголевских цитат в булгаковский текст происходит естественно и непринужденно. Конечно, приспособившись к другому контексту, цитата может и не воспроизводиться дословно, может претерпевать некоторые изменения, но при этом узнаваемость выражения сохраняется. Так, например, О.С. Дергилевой обнаружена трансформированная форма гоголевского выражения: «Взял подряд на электрификацию города, от которого в *три года* *никуда не доскачешь...*» («Похождения Чичикова» М.А. Булгакова) – «Да отсюда, хоть *три года скачи*, ни до какого государства *не доедешь*» («Мертвые души» Н.В. Гоголя) (курсив наш – Е. И.) [1, с.38]. Согласно классификации, взятой нами за основу (обозначенной в главе 1), это будет цитата-ретроспекция, с помощью которой подчеркивается повторение сюжета: то, что происходило в гоголевской России, происходит и в эпоху НЭПа, и это будет продолжаться, пока общество не искоренит зло внутри себя, что, по Булгакову, почти невозможно.

В 1922 году Булгаков написал «поэму в X пунктах» «Похождения Чичикова», что стало своеобразным «продолжением» истории гоголевских «мертвых душ» в XX веке. Поэма М.А. Булгакова проникнута восхищением гоголевскими русскими сатирическими типами, точными, яркими, вневременными. Писатель не меняет характеров героев, так тонко подмеченных Гоголем, но раскрывает их в новой обстановке: в период становления новой России, в эпоху, по его словам, «торгового Ренессанса», достигая гротескного и травестийного эффекта.

Возвращение гоголевских персонажей из царской Руси в «Советскую Русь» ассоциируется с появлением «старых» мошенников в «новом» государстве.

«Поэма в X пунктах» представляет собой «диковинное» сновидение, в основе которого, как отмечает Н.В. Голубович, лежит «своего рода эксперимент по воскрешению Чичикова. Реалии действительности обнажаются благодаря разоблачению “выдающихся” способностей гоголевского персонажа, расцветающих на «благодатной почве» строящегося социализма» [2, с.40].

Использование М.А. Булгаковым в своей поэме гоголевской фразы, ставшей крылатой, «Какой русский не любит быстрой езды?!» необходимо писателю для создания комической ситуации: «Какой же русский не любит быстрой езды?! Любил ее и Селифан, и поэтому при самом въезде на Лубянку пришлось ему выбирать между трамваем и зеркальным окном магазина» [3, с.37-38]. Мы считаем, что гоголевское выражение не только проникнуто комизмом, но и выступает значимой поэтической характеристикой русского общества. Если гоголевский контекст, содержащий данное выражение, звучит как гимн непознанной и таинственной русской душе, быстрой, непобедимой, гордой России, то в фельетоне Булгакова данное выражение подчеркивает глупость современного общества, членами которого волей Сатаны-шутника стали типы «мертвых душ». Даже кажущаяся простота характера кучера Селифана, героя «Мертвых душ», в булгаковском тексте перестает быть естественной: автор утрирует это качество характера героя. Сменивший лошадь на автомобиль,

Селифан будто сам становится «механическим» героем, действующим почти бездумно, как пьяный. Употребление гоголевской цитаты в данном контексте необходимо автору для наиболее яркой передачи колорита и разрушительной постреволуционной эпохи.

Другое отмеченное Дергилевой О.С. включение в новые семантические отношения гоголевского выражения «пошла писать губерния» в «Похождениях Чичикова» М.А. Булгакова представляется в целом верным наблюдением, но требующим уточнения.

Исследователь подчеркивает, что у Булгакова данная крылатая фраза получает значение «развивать необычайно активную деятельность»: «Влип в дело Ноздрев, оказались замешанными и сочувствующий Ротозей Емельян, и беспартийный Вор Антошка, открылась какая-то панاما с пайками Собакевича. И пошла писать губерния!» [3, с.38]. Мы согласны, что булгаковская фраза имеет мало общего с ее первоначальным значением «завязывать бесконечную переписку по какому-либо делу», но она не стоит в оппозиции к гоголевскому употреблению. У Гоголя фраза связана с тем же значением активного движения, недаром ей предшествует «все поднялось и понеслось...» [1, с.38; 4, с.156]. Различие прослеживается лишь в восприятии этого «движения» гоголевским Чичиковым и Чичиковым, описанным Булгаковым: для героя «Мертвых душ» движущаяся вереница людей и вещей соотносится с неразгаданной загадкой, кто является автором письма к нему, а в фельетоне «Похождения Чичикова» эта фраза ассоциируется, напротив, с открытием ранее неизвестных фактов. Здесь цитата выполняет сатирическую функцию, способствует развенчиванию персонажа.

Очевидно, что М.А. Булгаковым сохраняется значение «необычайно активной деятельности», которое вложил в выражение «пошла писать губерния» Н.В. Гоголь. Меняется лишь контекст употребления: *намерение* гоголевского героя раскрыть тайну, но невозможность реализации желаемого в поэме «Мертвые души» и *случайность* открытия фактов, о которых не желали говорить в булгаковской поэме в X пунктах «Похождения Чичикова».

В рассказе «Золотые корреспонденции Ферапонта Ферапонтовича Капорцева» (1924) Булгаковым используется прием отстранения: автором писем-записок является провинциальный корреспондент Капорцев. Герой описывает удивительные, по его мнению, социальные происшествия, над которыми рассуждает и которые комментирует.

В третьей корреспонденции «Ванькин-дурак» автор прибегает к использованию известного гоголевского выражения «Чуден Днепр при тихой погоде», которое вступает в «игровое» отношение с последующим текстом.

Языковая игра строится на основе каламбура, который, в свою очередь, «создается в результате повторения синонимических слов *чуден* («чудный» – «прелестный», «очаровательный») и *чуднее* («чудной» – «странный, удивляющей своей необычностью»)»: «Чуден Днепр при тихой погоде, но гораздо чуднее наш профессиональный знаменитый работник 20-го века Ванькин Исидор, каковой прилип к нашему рабклубу, как банный лист» [1, с.38]. Не только каламбур способствует формированию комичности, но и перекодировка смысла, заложенного в тексте Н.В. Гоголя.

Гоголевское «крылатое изречение служит «материалом для развертывания фабульной ситуации» [1, с.39]. Это не вызывает сомнений, но стоит обратить внимание также и на расположение цитаты относительно всего текста – ею начинается «корреспонденция». Постановка цитаты в начало (в первое предложение) текста расширяет ее функциональность: она начинает выполнять функцию определения темы (рассказать об Исидоре Ванькине) и основной мысли (показать, в чем состоит чужачество героя). Выполняя дополнительные функции, цитата обнаруживает в этом ключе сходство с эпиграфом, также предваряющим текст и определяющим тему.

Гоголевское выражение «Чуден Днепр...» обыгрывается Булгаковым и в фельетоне «Удачные и неудачные роды» (1925), где аналогичным образом выстраивается каламбур из слов чудный–чуднее: «Чуден Днепр при тихой погоде, но гораздо чуднее Московская участковая страхкасса М.-Б. Балт. ж.д.» [1, с.39].

Подобно потреблению цитаты в «Золотых корреспонденциях...», происходит ее реализация в «Удачных и неудачных родах»: цитата располагается в первом предложении, что задает особый, «юмористический» тон всему произведению, ею определяется тема и основная мысль.

В контексте сравнения и объединения по схожести двух произведений – рассказа «Золотые корреспонденции Ферапонта Ферапонтовича Капорцева» и фельетона «Удачные и неудачные роды» – можно говорить о подчеркивании Булгаковым «чужаковости» не только отдельного человека, но и целых групп людей, целых организаций, что рождает ассоциацию с «чуждым» миром, полным нелепостей и удивительных вещей и ситуаций. «Переработанные» гоголевские прецедентные феномены используются Булгаковым для подчеркивания характера абсурдной эпохи XX века, над явлениями которой писатель смеется гоголевским «смехом сквозь слезы».

В «Двуликом Чемсе» с неточной гоголевской цитаты начинается повествование: «Я пригласил вас, товарищи, – начал Чемс, – с тем, чтобы сообщить вам пакость...» [3, с.547]. Воспроизведение варьированного гоголевского выражения не искажает его «первоначального» (гоголевского) смысла, что сохраняет узнаваемость цитаты (в «Ревизоре» Н.В. Гоголя: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие...») [5, с.10].

Варьированное гоголевское выражение создает определенный фон для развертывания сюжета фельетона. За счет «культурной отсылки» Булгаков, безусловно, расширяет семантику текста.

В первой части фельетона «реvisorом» является сам Чемс, «выискивающий» автора писем с жалобами на начальство. Но уже в следующей части происходит смена исполнителя роли «ревисора»: им становится некий корреспондент, а Чемс превращается в «объект ревизии». Именно тогда происходит второе «включение» гоголевской цитаты в булгаковский текст: из уст Чемса звучит известное, ставшее традиционным, выражение городничего о двух

крысах. Герой, соотносящий приезд корреспондента с появлением крысы, сам, по сути, является второй крысой, так как выполняет ту же «инспектирующую» роль по отношению к своим подчиненным.

Гоголевская цитата воспроизводится в редуцированной форме, но при этом, как отмечалось выше, сохраняется ее смысл. Чемсу «приписываются» не только слова гоголевского городничего, что, уже является поводом к сравнению их характеров, но в реплике булгаковского героя угадываются также и слова Артемия Филипповича Земляники: «...не было печали!» («Двуликий Чемс») – «Вот не было заботы, так подай!» («Ревизор») [3, с.548; 5, с.10].

Получается, Чемс выступает собирательным образом гоголевских типов, выведенных на страницах комедии «Ревизор». Адаптированные к новому контексту, гоголевские цитаты звучат по-новому, актуально. Они являются не только материалом для сюжетного развития, но с их помощью реализуются экспрессивно-оценочная, референтивная и характерологическая функции.

Постановка Булгаковым гоголевского «слова» в начало текста по функции приближает цитату к эпиграфу.

Особого внимания заслуживает определение функциональности гоголевских прецедентных феноменов (имена людей, артефакты, ситуации), вынесенные М.А. Булгаковым в эпиграфы к своим произведениям.

В современной науке собран достаточно большой объем научных трудов по изучению эпиграфа, его определению, типологизации и функциональности. Значительный вклад в изучение эпиграфа внесли В.Б. Шкловский [6], исследующий функциональность эпиграфа в пушкинском творчестве, И.В. Арнольд [7], отметившей высокую информативность эпиграфа, А.Г. Храмченков [8], рассматривающий эпиграф как открытую цитату, И.Г. Тимакова [9], предложившая классификацию эпиграфа-цитаты по его форме, В.С. Ларкин [10], проанализировавший эпиграф как текстологическую единицу, позволяющую «кодировать» смысл в тексте» и др.

З.Я. Тураева определяет эпиграф как «компонент художественного текста, который отсылает читателя к исходному тексту и программирует сеть ассоциаций, тот знак художественного текста, который способен установить интрасемиотические соответствия» [11, с.54]. Данное определение представляется нам адекватным и вполне отражающим сущность феномена эпиграфа, его мы взяли за основу в своем исследовании.

Эпиграф «отсылает» читателя не только к претексту, но и цитирующему тексту, поэтому справедливо говорить о его двунаправленности. Отсюда следует, что смысл данной структуры, предваряющей основной текст, следует искать на пересечении знаков текста-источника и текста-реципиента.

Эпиграф является важным компонентом текста, хотя формально выходит за его пределы. Эпиграф определяет тему текста, круг проблем, задает тон чтению, помогает раскрытию смысла, сказанного далее автором. Но и текст влияет на восприятие и понимание эпиграфа. Мы считаем, что для полноценного усвоения смысла эпиграфа, к нему стоит возвращаться и после прочтения основного текста, так как у читателя к тому моменту будет сформировано мнение об авторской позиции и свое собственная точка зрения по затронутой проблеме, что спровоцирует иное понимание эпиграфа. В этом случае в сознании читателя выстроится цепочка отношений претекст–эпиграф–авторский текст, а также определится характер этих отношений.

Исследование эпиграфов в булгаковском творчестве в современной науке находится в стадии становления. Булгаковеды рассматривают данный вопрос в рамках конкретного текста, конкретного исследования, но не в контексте всего творчества писателя.

Гоголевскую цитату в качестве эпиграфа писатель XX века использовал в поэме «Похождения Чичикова», где Булгаков поместил отрывок из поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» без прямого указания на источник цитаты:

«— Держи, держи, дурак! – кричал Чичиков Селифану.

– Вот я тебя палашом! – кричал скакавший навстречу фельдъегерь, с усами в аршин. – Не видишь, леший дери твою душу, казенный экипаж» [3, с.230].

Автор «Похождений Чичикова» таким образом ведет словесную «игру» с читателем: узнаваемые герои и ситуация должны намекнуть читателю на начало очередного приключения, новой аферы. Включение в эпиграф именно строк, фиксирующих движение дельца Чичикова, перекликается с появлением героя и его движением по советской России: «Пересев в Москве из брички в автомобиль и летя в нем по московским буеракам», появляется Павел Иванович в России спустя более полувека [3, с.230].

Кроме того, в эпиграфе содержится символическое указание на проблему «столкновения» человека и государства, условными знаками которых выступают бричка Чичикова и казенный экипаж. В этом заключается определение основной проблемы фельетона (сатирической повести).

Эпиграф к «Похождениям Чичикова» педалирует смысл текста Гоголя с булгаковским текстом, что подчеркивается символической встречей на страницах произведения писателей-сатириков Гоголя и Булгакова, борющихся за общую идею искоренения социального зла и пороков русского человека.

В 1924-1925 гг. Булгаков пишет несколько художественно-публицистических фельетонов и рассказов, эпиграфами к которым делает вновь строки из произведений Гоголя. Но первоначального «унисонного» звучания с гоголевским «словом» уже не обнаруживается, а намечается отталкивание от смысла оригинальной цитаты, или ее трансформация и адаптация к условиям новой художественной реальности.

О.С. Дергилева подчеркивает, что «строки из Гоголя довольно часто возникают в качестве эпиграфов к юмористическим рассказам Булгакова. Он любит начинать повествование с эпиграфа, который служит для определения темы повествования, влияет на весь текст. Так, высмеивая в рассказе «Повесили его или нет?» (1924) бытующую в советское время бумажную волокиту, автор использует модель гоголевского крылатого выражения «Знаете ли вы украинскую

ночь? О, вы не знаете украинской ночи!» («Майская ночь, или Утопленница») - «Знаете ли вы, что такое волокита. Нет, вы не знаете» («Повесили его или нет?») [1, с.38].

Сохраняя гоголевскую интонацию в эпиграфе, М.А. Булгаков задает определенный тон всему произведению. Но, важно подчеркнуть, что затронутая писателем актуальная социальная проблема реализуется отнюдь не «по-гоголевски»: автор, конечно, позволяет читателю самому сделать вывод по проблеме, затронутой в тексте, но при этом очевидна авторская оценка, которая звучит в подзаголовках к письмам, в комментариях, прочно «слитых» с текстом. Так, например, Булгаков характеризует начальника станции, сочинившего письмо: «отчаянно пишет...и от страха превращается в подписи из Козакила в Козелкова» [3, с.433]. Или дает попутные комментарии и оценки: «И это через месяц», «Крышка! Нету..», «Делать ему больше ничего не остается, как опять податься в местком», «Мерси», «Повесили ли, в конце концов, колдоговор? Может быть, и повесили... А может быть, и не повесили. И даже вернее, что нет» и т.д.

Подобное открытое выражение авторской модальности определяется художественно-публицистическим жанром произведения, подразумевающим проявление активной авторской позиции. Поэтому видоизменение гоголевского выражения вполне оправдано. Трансформированная цитата служит для обозначения темы фельетона, подчеркивания злободневной проблемы, а также для создания «по-гоголевски» острой социальной художественной атмосферы.

Булгаков в своем творчестве использует, кроме известных цитат, еще и малоизвестные гоголевские выражения. В этом случае авторство Н.В. Гоголя всегда указывается писателем, поскольку читателю, особенно непрофессиональному, будет сложно распознать источник.

Безусловно, это способствует популяризации творчества Гоголя, актуализирует гоголевское «слово», но главное все же, по нашему мнению, в том, *что* дает цитата тому тексту, на который она ориентирована. В булгаковской

прозе, как правило, использование «непопулярных» гоголевских цитат служит для акцентировки внимания на определенных «приметах» современной писателю исторической эпохи, а также для подчеркивания и соотнесения этих характеристик с национальным прошлым.

Так, фельетон «Звуки польки неземной» (1924) предваряется цитатой из поэмы «Мертвые души» Н.В. Гоголя: «Нет, право... после каждого бала как будто грех какой-то сделал. И вспоминать о нем не хочется» [3, с.497]. Это неточная цитата из поэмы, звучащая в оригинальном варианте в контексте размышлений Павла Ивановича Чичикова о неприятии русской натурой традиции балов: «Кричат: «Бал. Бал, веселость!» – просто дрянь бал, не в русском духе, не в русской натуре <...> Все из обезьянства, все из обезьянства! Что француз в сорок лет такой же как ребенок, каким был и в пятнадцать, так вот давай же и мы! *Нет, право... после всякого бала точно как будто грех сделал; и вспомнить даже о нем не хочется.* В голове просто ничего...» (курсив наш – Е.И.) [4, с.497].

М.А. Булгаков писал о бестолковости подобных светских вечеров, проявляя солидарность во мнении со своим литературным предшественником. Музыка, танцы, выпивка, пустые и деловые разговоры сливаются воедино, порождая хаос действий и мыслей. Не случайно присутствующие на балу сравниваются автором с нечистой силой: «В зале, как на шабаше, металась нечистая сила» [3, с.498].

Если обратиться к тексту-источнику, то есть гоголевской поэме «Мертвые души», из которого взят эпиграф к фельетону, то можно заметить, что чичиковское высказывание, частично заявленное в эпиграфе, реализуется в булгаковском тексте в образах участников бала. Чичиков размышляет: «Ну если бы, положим, какой-нибудь писатель вздумал описывать всю эту сцену [бал] так, как она есть? Ну и в книге, и там была бы она так же бестолкова, как в натуре. Что она такое: нравственная ли, безнравственная ли? Просто черт знает что такое!» [4, с.167]. Этим «каким-нибудь писателем» стал М.А. Булгаков, описавший в фельетоне «Звуки польки неземной» сцену бала. Полусознательные реплики

персонажей, неловкие движения, туман – все это создает эффект творящейся чертовщины.

Получается, использование малоизвестной гоголевской цитаты вызывает интерес к претексту. Обращение же к тексту-источнику позволяет расшифровать смысл запечатленной Булгаковым картины балы: бестолковое, глупое занятие. Бал, потерявший свое культурно-развлекательное назначение на русской почве, превратился в безнравственное и пустое занятие, о котором «и вспоминать... не хочется».

В рассказе «Сапоги-невидимки» (1924), как нами уже отмечалось в другом контексте, два эпиграфа создают площадку для реализации диалога писателей разных эпох.

Построенный на каламбуре из двух цитат – гоголевской и булгаковской, – эпиграф задает настроение и тон последующего текста:

«А позволь спросить тебя: чем ты намазываешь свои сапоги, смальцем или дегтем?

Из Гоголя.

Поди ты в болото, кум! Ничем я их не смазываю, потому что у меня их нету!

Из меня» [3, с.448].

Нельзя не почувствовать специфический смех, заявленный уже до начала повествования. «Сквозь видимый миру смех и невидимые миру слёзы» разворачивается история «маленького человека» Петра Хикина.

Эпиграф, кроме выполнения основной функции – определения темы и основной мысли произведения, – является еще и платформой для создания культурного диалога писателей, сатирически обнаруживая разницу эпох, в которые они жили.

К фельетону «Как бутон женился» (1925) эпиграфом «...не хочет ли барин жениться?» служит неточная цитата из «Женитьбы» Гоголя: «Не думает ли барин жениться?».

Гоголевская цитата адаптирована к новому художественному контексту и превращается в язвительный знак эпохи середины 1920-х гг. В сочетании двух эпиграфов – выписки из заметки рабкора о том, что только женатые могут получить «провизионку», и цитаты из «Женитьбы» – рождается писательский шуточный глум. Булгаков смеется над государственной системой, в которой ущемляется человек и его насущные потребности.

Соотнесение булгаковского фельетона с историей Гоголя помогает выявить определенные параллели между текстами, но смысл гоголевских «включений» все же в другом: писатель XX века ставит акцент на «приметах» его времени, его исторической эпохи, в которой обесцениваются человеческие отношения и главную ценность составляет материальное состояние и благополучие.

Таким образом, гоголевские прецедентные феномены используются писателем в основном в «малых» творческих жанрах юмористического и сатирического характера.

Гоголевские цитаты включаются писателем в текст в качестве материала, на котором строится фабула произведения («Похождения Чичикова», «Двудесятилетний Чемс»). С их помощью строится авторская «игра» со смыслами, что способствует выражению авторской интенции: сатирическое обличение послереволюционной действительности («Золотые корреспонденции Ферапонта Ферапонтовича Капорцева», «Удачные и неудачные роды», «Повесили его или нет?»).

Использование гоголевских прецедентных феноменов в качестве эпиграфа к своим текстам М.А. Булгакову было необходимо для сопоставительного педалирования насущных проблем современности, для подчеркивания бестолковости социального устройства в России, в частности некоторых традиций светско-деловых мероприятий («Звуки польки неземной», «Повесили его или нет»). Сочетая несколько эпиграфов, Булгаков выстраивает диалог с Гоголем, символизирующим ушедшую эпоху («Сапоги-невидимки», «Как Бутон женился»). Построенный на каламбуре, эпиграф призван обратить читательское внимание на порочные стороны современного для Булгакова устройства жизни.

Использование гоголевских строк в эпиграфе позволяет писателю создать особую сатирическую атмосферу в произведении.

3.2 Символизация имени и художественного образа писателя Н.В. Гоголя в произведениях Булгакова.

Многообразна функциональность символического образа Н.В. Гоголя, возникающего прямо или опосредованно (через его героев, авторские цитаты и т.д.) в творчестве М.А. Булгакова, в его художественных и художественно-публицистических произведениях. Рассмотрение этого аспекта позволяет выявить специфику символизации образа, а также проследить за эволюцией булгаковского восприятия творчества и личности Гоголя.

Рассматривая булгаковский художественный образ Николая Васильевича Гоголя, репрезентированный в «Похождениях Чичикова», мы видим, что он складывается из отдельных черт образов его персонажей и подлинного образа самого создателя «Мертвых душ» как обличителя помещиков-проходимцев.

Образ Н.В. Гоголя возникает в связи с появлением героев его поэмы «Мертвые души». Сначала звучат их голоса в эпиграфе, а затем в булгаковском тексте явлены их персоны, «ругательски ругающие» классика за сатирическое обличение персонажей: «Чтоб ему [Гоголю] набежало, дьявольскому сыну, под обоими глазами по пузырю в копну величиною! Испакостил, изгадил репутацию так, что некуда носа показать. Ведь, ежели узнают, что я – Чичиков, натурально, в два счета выкинут, к чертовой матери! Да еще хорошо, как только выкинут, а то еще, храни бог, на Лубянке насидишься. А все Гоголь, чтоб ни ему, ни его родне...» [12, с.230].

Словосочетание «ругательски ругают», содержащее тавтологию, употребляется Булгаковым намеренно, с целью усиления эмоционального

воздействия, а бессюзная связь сказуемых «испакостил» и «изгадил» подчеркивает высшую степень неприязненного отношения помещиков-продавцов мертвых душ к обличившему их Николаю Васильевичу Гоголю. С сожалением Булгаков констатирует, что гоголевские персонажи имеют «неприятную популярность» в новую советскую эпоху и заняли прочное место в этой новой системе государственного устройства.

Далее имя Н.В. Гоголя возникает в связи с обращением к нему Булгакова за моральной, духовной поддержкой в борьбе с ложью, обманом, бесчестьем в России: «Ничего [не прошу], кроме сочинений Гоголя в переплете, каковые сочинения мной недавно проданы на толчке. <...> Обрадовался я Николаю Васильевичу, который не раз утешал меня в хмурые бессонные ночи...» [12, с.242].

В булгаковской поэме по воле автора происходит смешение временных и пространственных пластов для того, чтобы случилась встреча учителя Гоголя и его ученика Булгакова, победивших, изобличивших и обезвредивших мошенников. Эта встреча выступает знаком объединения патриотических сил русского народа в лице «порядочного литератора» Булгакова и «не из числа корыстолюбивых людей» Гоголя [12, с.241; 13, с.65]. Высвобожденное «темное царство» рассеивается в мире, сливается с действительностью, превращая само пространство символической реальности «в *тьму*».

Н.В. Гоголь в булгаковской поэме в X пунктах предстает как духовный учитель русского народа («Выбранные места из переписки с друзьями»), сумевший показать все его достоинства и недостатки, определить ментальные черты характера русского человека, направить его на путь духовного очищения и поверить в возможность такого очищения. Для Булгакова, хотя в произведении Гоголь бестелесен и стоит «выше мирских проблем», он, как литературный бог, как судья, как соратник автора видит и оценивает дела новых поколений россиян.

Интересно возникновение в сюжете «Похождений Чичикова» Булгакова материальных «следов» авторского сновидения. Известно, что отличительной

чертой гоголевской поэтики сновидений является движение вещей из снов в условную реальность, что подчеркивает открытость мира здешнего и сосуществование его с высшими силами. Так, например, по пробуждении Петрусь («Вечере накануне Ивана Купалы») обнаруживает мешки с золотом, которые «заработал» во сне; таинственным образом записка оказалась в руках спящего Левки («Майская ночь, или Утопленница»); появились золотые слитки, «подаренные» Чарткову («Портрет») ожившим во сне портретом.

Подобным же образом М.А. Булгаков вводит в свое произведение осязаемый, материальный гоголевский «след» – собрание сочинений писателя, – появившийся после сна в реальности. Таким образом автор свидетельствует о бессмертии литературных творений, подчеркивает, что в произведениях классика пророчески открываются картины будущей русской жизни. По Булгакову, без знания гоголевских книг невозможно умственное, нравственное и духовное развитие России, а главное – ее национальное возвращение к православным корням. Эту мысль М.А. Булгаков подчеркивает в поэме в X пунктах «Похождения Чичикова», утверждая, что среди его персонажей-госслужащих не оказывается ни одного, кто бы читал Гоголя, оттого и происходят беды.

Не случайно также «сочинения Гоголя в переплете», которые автор просит ему вернуть в качестве награды, Булгаков называет «золотообрезными». В русском фольклоре (чаще в сказках) «все, что окрашено в золотой цвет, выдает свою принадлежность к высшему миру» [14, с.285]. По мысли Булгакова, «золотообрезный Гоголь» связан с величественным, божественным, христианским началом, что подчеркивается употреблением этого прилагательного. Символическое сравнение «золотых» книг с солнцем, возникающие ассоциации с их святостью подчеркивают значение таланта и авторитет Н.В.Гоголя для русской христианской нации в целом и для каждого ее отдельного представителя.

Вслед за «Похождениями Чичикова» в 1922-1923 гг. Булгаковым была написана автобиографическая повесть «Записки на манжетах», где образ

писателя Гоголя стал своеобразным маркером, контрастным показателем русской духовности в 1920-е годы.

В «Записках на манжетах» имя Н.В. Гоголя звучит в одном ряду с именами А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского, являющихся для автора столпами национальной культуры. Но важное значение и ключевая роль названных гениев для мировой культуры (литературы), по мнению Булгакова, не осознается его современниками. И в этом М.А. Булгаков видит главную проблему современного общества. Имена русских классиков обесцениваются, их произведения «уничтожаются»: «Затем другой [из цеха местных поэтов] прочитал доклад о Гоголе и Достоевском и обоих стер с лица земли... В одну из июньских ночей Пушкина он обработал на славу... он предложил в заключение Пушкина выкинуть в печку...» [12, с.480]. Так М.А. Булгаков подчеркивает увеличивающийся культурный и духовный разрыв между минувшей и современной для него эпохами, демонстрируя снижение уровня духовного развития в первой трети XX века.

Гоголевский образ участвует в построении композиции повести «Записки на манжетах», имя Н.В. Гоголя приобретает значение культурного ориентира, ценностной установки, аргумента в осмыслении Булгаковым актуальных общественных явлений. Это подчеркивается и другой отсылкой к гоголевскому контексту: художница Марья Ивановна нарисовала портрет Пушкина, который писатель Булгаков принял за изображение помещика Ноздрева (героя поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души»). Повествователь писал: «Из золотой рамы на меня глядел Ноздрев. Он был изумительно хорош. Глаза наглые, выпуклые, и даже одна бакенбарда жиже другой. Иллюзия была так велика, что казалось, вот он громыхнет хохотом и скажет: «А я, брат, с ярмарки. Поздравь: продулся в пух!» [12, с.487]. Это описание похоже на то, что дается Гоголем в «Мертвых душах»: «Это был среднего роста, очень недурно сложенный молодец с полными румяными щеками, с белыми как снег зубами и черными как смоль бакенбардами.

Свеж он был, как кровь с молоком; здоровье, казалось, так и прыскало с лица его» [12, с.61].

Для художницы основным пушкинским знаком выступают бакенбарды, наличие которых у изображенного лица явно должны ассоциироваться с А.С. Пушкиным, независимо от степени сходства с оригиналом. Больше всего писателя Булгакова удивляет успех портрета у публики, ответившей «хихиканьем на бакенбарды» [12, с.488].

Символически выраженные писателем общественная необразованность, глупость высмеиваются Булгаковым гоголевским «смехом сквозь слезы».

Добродушное принятие обществом «нахально ухмыляющегося» Ноздрева, характеризует и само новое русское общество как низкокультурное, саморазрушающееся, беспамятное. Здесь обращение к персонажу Н.В. Гоголя и изображенной писателем «ноздревщины» носит творческий, синтезирующий характер. Репрезентация образа гоголевского персонажа связана с идейными исканиями писателя, главным образом, осмыслением злободневных вопросов социально-политической жизни в современной ему России.

В первом булгаковском романе «Белая гвардия» (1922-1924) имя и образы персонажей писателя Н.В. Гоголя повторяются неоднократно. Описывая домовладельца, труса, хранителя нескольких тайников Василия Лисовича (или Василису, как героя за глаза называют другие персонажи романа), автор романа иронически сравнивает своего героя с Тарасом Бульбой: «Ночь. Василиса в кресле. В зеленой тени он *чистый Тарас Бульба* (курсив наш – Е.И.). Усы вниз, пушистые – какая, к черту Василиса! – это мужчина» [12, с.203]. Конечно, сравнение дается автором в юмористическом ключе: Василий Лисович, мелочный и трусливый, противопоставлен гоголевскому отважному атаману Тарасу Бульбе (только усы у них похожи). Булгакову подобное сравнение необходимо не только для уничижительной характеристики буржуя Лисовича, но и для характеристики всего современного революционного исторического времени. По Булгакову, «обмельчание» людей (вырождение настоящих русских богатырей и появление

слабых физически и духовно «Василис», не способных даже к сохранению своего природного имени) привело к «обмельчанию» истории: великие битвы за честь и веру остались в прошлом, теперь это братоубийственные бестолковые войны.

Второй раз имя Николая Васильевича Гоголя звучит в романе уже в ином контексте: Михаил Семенович Шполянский пишет научный труд «Интуитивное у Гоголя». Думается, имя Гоголя здесь соотносится с разоблачением им мистических образов зла, ведь именно особое ощущение присутствия зла в мире и самом человеке было свойственно писателю. Н.А. Бердяев такое острое чувство считал «совершенно исключительным по силе», отмечал, что «творчество Гоголя есть художественное откровение зла как начала метафизического и внутреннего, а не зла общественного и внешнего, связанного с политической отсталостью и непросвещенностью» [15].

Не только Бердяевым подчеркивалось самобытное и неповторимое гоголевское художественное «демоническое созерцание», но и Д.С. Мережковским [16], В.В. Розановым [17], а также современными исследователями П.А. Гороховым [18-19] и Е.Р. Южаниновой [19, 20, с.19-20].

Не случайно булгаковский герой Шполянский, связанный с демоническим началом, занимается исследованием «интуитивного» у Н.В. Гоголя. Шполянский на уровне внутреннего чувства, на уровне подсознания оказывается связан с мистическим писателем Гоголем, обнажившим природу зла, проникнувшим в тайны inferнального мира. Следует отметить, что Булгакову важно подчеркнуть не само гоголевское «прикосновение» к проблеме зла в мире и форм его проявления в человеческой жизни (тогда бы научный труд мог писать другой герой, например, поэт Русаков), а более глубокий взгляд в национальное духовное ядро, где и коренится «русская тьма» и «русское зло» (Н.А. Бердяев).

В фельетонном рассказе «Лестница в рай» (1923) образ Гоголя связан с национальными культурными и нравственными ценностями, которые утрачивает «новая» Россия, восстающая после тяжелых революционных лет (Февральская революция, октябрьские вооруженные восстания, провозглашение советской

власти, Гражданская война, образование Союза Советских Социалистических Республик).

История обледеневшей лестницы, ведущей в библиотеку, ассоциируется с политической идеей создания «нового» мира. Символично нахождение крепкой лестницы в полнейшей темноте. По сюжету рабочие, взбирающиеся по лестнице вместе с книгами русских гениев – Толстого, Гоголя, – падают вниз, разбиваются. Булгаков таким образом пытается ответить на волновавший Гоголя вопрос, куда мы идем и что нас ждет?

Тьма окружает лестницу (дорогу в «новую» жизнь), персонажи идут вслепую, то и дело срываясь вниз. Они получают увечья, кто-то умирает, но это не останавливает других, стоящих в очереди в библиотеку. Персонажи фельетона не оставляют попыток добраться до заветного храма книг, хранилища истории и культуры. Но без христианского творчества Н.В. Гоголя истину, напоминающую библейскую лестницу Иакова, не осилить.

Символично показательной становится попытка одного из читателей Балчугова все-таки «осилить» лестницу. С «собранием сочинений Гоголя в одном томе» герой поднимается по ледяной лестнице, веря в удачу: «Я, может, на Карпаты в 15-м году лазил <...> Ранен два раза... За спиной мешок, в руках винтовка, на ногах сапоги, а тут с Гоголем, – с Гоголем да не осилить...» [3, с.365]. Пробираясь в темноте, хватаясь за невидимые перила, Балчугов теряет книгу, а затем сам срывается вниз, во тьму. Слова героя звучат двояко. С одной стороны, он вспоминает тяжелое военное прошлое, которое сумел пережить, и теперь в его руках не тяжелые снаряды и оружие, но книга – ее куда легче нести. В этом проявляется определенное невежество героя: он оценивает книгу по ее размерам, по весу. С другой стороны, последнее высказывание звучит как вера в духовные, патриотические силы народа, символически представленные собранием гоголевских сочинений, что мотивирует поступки героя. И в этом случае подразумевается, что важно не одинокое существование Балчугова в

постоянной борьбе за существование, а наличие верной и надежной опоры на гоголевские идеи.

Падением Балчугова автор аллегорически характеризует историческое время, отмеченное упадком нравственных ценностей, утратой гуманных, христианских идей в современной России, ведь герой стремился попасть в библиотеку, чтобы обменять собрание сочинений Гоголя на «Азбуку коммунизма». Булгаков делает акцент и на том, что грядущая эпоха будет очень мелкой по сравнению с великим национальным прошлым, потому что мельчают люди и их дела. В новом времени не будет места героям и подвигам, что символически выражается образами разлетевшихся листков «Тараса Бульбы» и тьмой, поглотившей героя.

Библиотека как художественный знак просвещения оказывается недостижимой и недоступной для героя, даже несмотря на то, что держал у груди книгу Гоголя. Ведь он оказался последним, кто попытался взобраться по лестнице. Остальных, из стоящих в очереди в библиотеку, Булгаков описывает обобщенно. Они представлены в лице двух «ожидающих», но отказывающихся даже от попытки попробовать подняться в библиотеку:

«— Полезем, что ль, Митя?...

— Ну их к свиньям собачьим...» [3, с.366].

Автором не дается портретной характеристики рабочим, что должно было бы стать определяющим в их образе, подчеркивая стертость индивидуальных черт персонажей. Персонажи Булгакова не обладают никакой исключительностью, потому что они одни из многих, представители массы. Они пропадают во тьме («Тьма съела и их»), что символизирует пессимистическое настроение автора по отношению к провозглашенной власти Советов.

В фельетоне «Лестнице в рай» представляется символическим повторение образа тьмы, ассоциирующейся с сатанизмом, поглотившим всех и все вокруг: «тьма полная», «крюшная тьма», «тьма поглотила», «тьма съела». Источником

тьмы, по Булгакову, выступает новая власть, порывающая с национальными культурными традициями прошлого.

Синонимичным образу тьмы выступает образ бездны, куда сваливается рабочий Балчугов: «Ох! – пискнул Балчугов, чувствуя, что нечистая сила отрывает его от ступенек и тащит куда-то в бездну» [3, с.365]. Образ бездны репрезентирует пустоту, полнейший атеизм «нового» советского мира. Так, в Откровении Иоанна Богослова «бездна» обозначает местопребывание губительных сил, а также узилище, в которое на тысячу лет будет заключен сам Сатана [21].

Имя Н.В. Гоголя возникает среди символов, выражающих пессимистическое настроение автора по отношению к актуальному настоящему и будущему России как положительный антонимический знак. Образ Гоголя, идеального русского писателя, символически представлен в фельетоне томом из собрания сочинений классика, что уже ранее использовалось писателем в булгаковской поэме в X пунктах «Похождения Чичикова». Для Булгакова уже само имя литературного предшественника ассоциируется с национальным гением, является гарантией будущего воскресения лучших русских традиций, поддержания национального духа и христианской веры.

Балчугов, желавший обменять собрание сочинений Гоголя на «Азбуку коммунизма», является представителем «новой» Москвы, порывающей с великим национальным прошлым ради создания лучшего государства, поэтому Балчугов так и не доходит в полной темноте по скользкой обледеневшей лестнице до библиотеки – срывается вниз, в «бездну». Вместе с героем падает и книга, разлетаясь по листкам, что символически выражает идею о невозможности построения государства-рая без основ, заложенных многовековой русской культурой, без тех нравственных ценностей, что передавались из поколения в поколение на Руси.

Гоголевское «слово» важно и в повести М.А. Булгакова «Тайному другу», которая была создана в 1929 году и носила автобиографический характер. Эту

повесть писатель не окончил, но она легла в основу его «Театрального романа» («Записок покойника», 1936-1937).

При анализе О.И. Акатовой «Театрального романа» М.А. Булгакова особое внимание обращалось на второе название романа – «Записки покойника». Исследовательница пишет: «Двойное заглавие произведения сразу же намечает несколько смысловых пластов его понимания. Прежде всего, почти оксюморонное словосочетание «записки покойника» ставит роман Булгакова в определенный жанрово-смысловой ряд: «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя, «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского» [22, с.123]. Этот намек на «пограничное» состояние героя (между сознательным и бессознательным, реальным и ирреальным) значим, поскольку само заглавие булгаковского произведения содержит отсылку к гоголевскому тексту, обладающему свойствами онирической поэтики. Мы уверены, что не только прямая отсылка к «Запискам сумасшедшего» Н.В. Гоголя играет важную роль для понимания булгаковского текста, но и образ художника-творца, представленный в других повестях Гоголя («Невский проспект», «Портрет»), также входящих в цикл «Петербургских повестей», имеет большое значение для творческого осмысления М.А. Булгаковым характера своего, безусловно, автобиографического героя. Кроме того, доказательства связи творческого процесса и сновидения, приведенные Акатовой, позволяют провести параллель булгаковской идеи с идеей «творчества-сна» Н.В. Гоголя, в произведениях которого и возникает данный мотив, отраженный, главным образом, в повести «Портрет».

Безусловно, произведение, в котором Булгаков говорил о себе, не могло обойтись без имени Н.В. Гоголя, ставшего знаковым в личной и творческой судьбе писателя. Примечательно, что в контексте повести не сам автобиографический герой произносит имя Гоголя, но другой персонаж, тесно связанный с повествователем – редактор журнала Рудольф Рафаилович, соотносящий имя классика с культурной, духовной ценностью человечества. Редактор говорит: «Мы с вами [писатель и редактор] *связаны только*

художественно: рукопись какую-нибудь прочитать, побеседовать о Гоголе...» (курсив наш – Е.И.) [23, с.548]. Тем самым подчеркивается личность Гоголя как особая творческая фигура русской литературы, а также элитарность круга людей, связанных с литературой творчески.

Символически выстраивается редактором оппозиция «духовное – материальное», «вечное – временное». Редактор продолжает: «Денежных расчетов мы с вами никаких вести не будем и не можем вести...» [23, с.548]. Имя Гоголя звучит в повести как знак духовно свободного человека, ценящего искусство ради искусства.

В «Театральном романе» («Записках покойника») гоголевское имя вновь звучит в ряду важнейших литературных имен: И.С. Тургенева, Н.А. Островского, А.Ф. Писемского, Д.В. Григоровича, Н.С. Лескова, Л.Н. Толстого. Стоит отметить, что это единственное произведение Булгакова, где дан психологический портрет писателя Н.В. Гоголя: «В бедной комнате, в кресле, сидел человек с длиннейшим птичьим носом, больными и встревоженными глазами, с волосами, ниспадавшими прямыми прядями на изможденные щеки, в узких светлых брюках со штрипками, в обуви с квадратными носами, во фракке синем. Рукопись на коленях, свеча в шандале на столе» [23, с.459]. Образ Гоголя, кроме устоявшегося значения учителя и литературного сатирического гения, сложившегося еще в раннем творчестве Булгакова, выполняет функцию характеристики другого персонажа – директора Независимого театра Аристарха Платоновича, чей образ вызывает аллюзию на образ Хлестакова из «Ревизора». Близкое знакомство с выдающимися писателями, дружеские и доверительные отношения с ними (секретарь директора поясняет, на снимке Гоголь читает вторую часть «Мертвых душ») поднимают мнимый статус и значение директора театра в глазах сотрудников.

В изображенном на страницах неоконченного романа образе писателя Н.В. Гоголя заложены зерна художественного образа безымянного, гениального и сумасшедшего, романтического и трагического, влюбленного мастера. Возможно,

отчасти и поэтому многие исследователи считают Гоголя прототипом главного героя «Мастера и Маргариты».

Итак, имя Н.В. Гоголя упоминается на страницах прозы Булгакова на протяжении всего творчества писателя XX века: как в ранних художественных и художественно-публицистических произведениях («Записки на манжетах», «Лестница в рай», «Похождения Чичикова», «Белая гвардия»), так и позднем творчестве М.А. Булгакова («Тайному другу», «Театральный роман»). Воссоздавая образ писателя Гоголя в «Похождениях Чичикова», Булгаков продолжает инвективное описание персонажей своего литературного предшественника как «мертвых душ» в России. Имя Гоголя возникает в тексте не только в связи с авторством бессмертной поэмы «Мертвые души», но, главное, в связи с его пророческими взглядами на Россию и ее будущее, на превращение русского быта в бытие. Булгаков взывает к помощи литературного предшественника в борьбе с духовными и общественными болезнями, подчеркивая таким образом ментальную особенность русской нации: открытость к греху и покаянию. В «Белой гвардии» имя Н.В. Гоголя связано с особенным ментальным чувствованием русской души. И Булгакову важно познание, прежде всего, не конкретных человеческих душ, а души соборной, национальной, верующей, любящей, страдающей, сильной. Также значимо для писателя глубокое проникновение в сферу inferнального.

В целом в булгаковском творчестве имя и образ Гоголя выступают знаком веры в национальное духовное возрождение, символом пророческой избранности.

3.3 Гоголевские персонажные маски как характеризующее средство в прозе М.А. Булгакова

В прозе М.А. Булгакова как средство поэтического содержания выступают не только имя, биография и образ Н.В. Гоголя, но и подвергаются переосмыслению и новой интерпретации, в соответствии с новой эпохой, многие его персонажные типы.

Булгаков как автор-повествователь в поэме в X пунктах «Похождения Чичикова» видит во сне, будто распахнулись двери «мертвого царства» и оттуда «потянулась бесконечная вереница» людей [3, с.230]. *Ад, преисподняя* названы Булгаковым «мертвым царством», «царством теней». Именно там оказываются после земной жизни помещики-обманщики из «Мертвых душ». Во сне автора они «вереницей тянутся» в Новую Россию, что символизирует их бесчисленное множество и стремительное упорядоченное движение (как они представлены и у Гоголя). Это приводит к «изумительным происшествиям», поскольку образы лживых, жадных, прожигающих жизнь в увеселениях помещиков оказываются связаны с нечистой силой, одолевающей их [3, с.230].

Гоголевские персонажи 40-х годов XIX века становятся актуальными почти век спустя в советской России 1920-х годов, потому что проблемы мошенничества, воровства, злоупотребления властью, поставленные Гоголем в его известной поэме, становятся особенно распространенными в эпоху НЭПа.

Автор подчеркивает, что дела проходимца Чичикова идут все «легче и легче», ведь в советской России все осталось по сути по-прежнему: «Куда ни плюнь, свой сидит», и людям также приятно угодичество и преклонение перед их персоной, потому что в известной мере лезть «повышает» самооценку [3, с.232]. Поэтому Чичикову в произведении Булгакова не приходится изменять старым привычкам: он «являлся всюду и всех очаровал поклонами несколько набок и колоссальной эрудицией, которой всегда отличался» [3, с.231]. Павел

Иванович продолжает умело распоряжаться «мертвыми душами», как когда-то в прошлом, скупая их у помещиков. Только теперь он получает пайки на себя, «на несуществующую жену с ребенком, на Селифана, на Петрушку, <...> на старуху мать, которой на свете не было» [3, с.232].

Рассказчик видит, что вокруг процветает обман и притворство, лицемерие и подлог, подчеркивает, что жульничество выступает основной характеристикой описываемого прозаиком художественного исторического времени.

Повествователь жаждет, чтобы русский человек искоренил в себе эти отвратительные качества, что возможно только преодолевая слабость духовной составляющей, не учтенной в государственной системе, построенной на атеистическом сознании человека: ведь лживость, подхалимство, угодничество являются условием временного комфортного существования в социуме, а о гибели души атеист не думает.

Автор-рассказчик не приемлет бюрократическое советское общественное устройство, *систему*, которая, по его мнению, «способствует» процветанию жульничества, обмана, нечестного обогащения. Эти пороки порождают безразличное отношение к работе, обязанностям, к обществу в целом. Подача анкеты Чичиковым – яркое подтверждение тому: «Во-первых, никто анкету не читал, во-вторых, попала она в руки к барышне-регистраторше, которая распорядилась ею по обычаю: провела вместо входящего по исходящему и затем немедленно ее куда-то засунула, так что анкета как в воду канула» [3, с.232]. О служебной халатности свидетельствует также эпизод приобретения недвижимости Коробочкой в Москве, где «все разрешено» [3, с.235].

Иллюзия всеобщего благополучия, вседозволенности, в конце концов, разрушается, как рушится миф о налаженной системе, о своевременно выполняемой работе, об успешности дел и энтузиазме работников на службе. Это происходит, как когда-то верно предсказал Гоголь, по человеческой глупости: «Без всякого желания сделать ему [Чичикову] пакость, а просто в пьяном виде, Ноздрев разболтал на бегах и про деревянные опилки, и о том, что Чичиков снял в

аренду несуществующее предприятие, и все это заключил словами, что Чичиков жулик и что он бы его расстрелял» [3, с.235].

Глупой, по Булгакову, оказывается сама коррупционная система, сложившаяся в эпоху торгового «Ренессанса», с ее бесконечными инстанциями, хождениями по различным делам, бумажной волокитой. Власть от отсутствия реальных результатов предстает растерянной: «Уныние овладело всеми» [3, с.236]. Повествователь особенно подчеркивает, что ошибки и опыт прошлого ничему не учат новое поколение. В связи с этим вводится «обобщенный» герой без имени и лица, который Гоголя «как и все, в руки не брал, но обладал маленькой дозой здравого смысла» [3, с.237]. Рассказчик называет такого героя единственным, кто определил, что Чичиков – мошенник.

Обезличивание, стирание индивидуальных черт этого «единственного» героя определено, по Булгакову, стремлением советской России «стандартизировать», уровнять общество, с целью «правильно» распределить все «по труду».

Гоголевские образы «работают» на создание сатирической картины деятельности определенной части государственного аппарата. Смело и громко Булгаков заявляет о проблеме молниеносного распространения по всей «Советской Руси» чичиковых, собакевичей, селифанов. Основным средством сатирического изображения новой системы Булгаков избирает емкие глагольные конструкции, с помощью которых рисует непрофессионализм власти, чьи действия глупы и смешны: «осенило всех», «кинулись искать», «обомлели», «прочитали и окаменели», «стали ловить» и т.д.

Автор-повествователь в произведении появляется в образе «некоего бога на машине», спасателя и «судии», который ведет строгий спрос со всех, ставя своей целью возвращение в Россию честного труда и почитания законов и нравственности («Чтобы стало тихо и честно») [3, с.240, 241].

Повествователь становится непосредственным участником собственного сновидения. Его двойник является во сне в образе литератора, одержавшего

победу над пороками современного общества. Но, заметим, иронический образ «бога на машине» (измененное древнегреческое выражение «Бог из машины») ассоциируется с образом антихриста, требующего за свои, якобы благие, дела огромного вознаграждения: покорности душ человеческих [3, с.241].

Литератор должен быть бескорыстным «слугой народа», поэтому он отказывается от всяких материальных наград, для него это мнимые ценности, предпочитая им духовное богатство: автор просит вернуть ему, как нами уже отмечалось, сборник гоголевских произведений.

В собственном сне рассказчику удастся победить зло, но наяву ничего подобного не случается, поскольку не под силу даже гению изменить систему в одиночку, поэтому фельетон заканчивается фразой повествователя, что снова, как и прежде, перед ним пошла «по-будничному щеголять жизнь» [3, с.242].

В булгаковских произведениях используются аллюзии и на других гоголевских персонажей. Так, например, намек на героя комедии «Ревизор» содержит образ главного персонажа фельетона «Как, истребляя пьянство, председатель транспортников истребил!» (1924). Председатель Амос Федорович напоминает гоголевского судью Аммоса Федоровича Ляпкина-Тяпкина не только «совпадением» имени, но и своими деяниями.

Булгаковский председатель Амос Федорович (как и гоголевский Ляпкин-Тяпкин) – вольнодумец, любому своему слову придает вес [5, с.9]. Даже такая гоголевская деталь, что «представляющий его [Аммоса Федоровича] должен всегда сохранять в лице своем значительную мину», учитывается писателем: секретарь председателя сохраняет почтенность и серьезность в разговоре с начальником, соглашается с любым его высказыванием, вторит, льстит ему подобострастно [5, с.9].

Усердие булгаковского председателя, решившего бороться с пьянством, дав объявление о некредитоспособности транспортников «во всех погребках, пивных и тому подобных влажных заведениях», переходит все границы, превращаясь в абсурд [3, с.468]. Эффект получился неожиданным, как замечает писатель:

транспортникам закрыли вход не только в пивные, но и продовольственные магазины, ателье и прочее. Ответом на глупую затею Амоса Федоровича стало письмо с просьбой убрать объявление, которое «против пьянства не помогает, а только жизнь портит», иносказательно повторяет мысль городничего в комедии «Ревизор»: «Много ума хуже, чем бы его совсем не было» [3, с.466; 5, с.13].

Для характеристики персонажей, идентичных гоголевским, Булгаков в своих произведениях не только сохраняет имя гоголевского героя, намекая на определенное сходство героев, но и использует сатирические гоголевские способы характеристики персонажа. Одним из ведущих способов становится прием акцентировки внимания на какой-либо детали характера (в данном случае на невероятную глупость героя), на изображение этой детали, как целого человека (гротеск).

Н.А. Бердяев в статье «Духи революции» отмечал, что гоголевскому взгляду художника, чьи воззрения превосходили взгляды эпохи XIX века и поэтому остались непонятны, свойственно абсолютно новое видение форм в человеческой природе: «Гоголь подверг аналитическому расчленению органически-цельный образ человека. У Гоголя нет человеческих образов, а есть лишь морды и рожи, лишь чудовища, подобные складным чудовищам кубизма... Гоголь — inferнальный художник. Гоголевские образы — клочья людей, а не люди, гримасы людей» [15].

М.А. Булгаков широко применяет этот гоголевский прием характеристики образа с помощью портрета персонажей, делая акцент на одной важной детали, которая становится «говорящей». Например, в романе «Белая гвардия» Булгаков дает следующий портрет поручика Мышлаевского: «Голова эта была очень красива, странной и печальной и привлекательной красотой давней, настоящей породы и вырождения. Красота в разных по цвету, смелых глазах, в длинных ресницах. Нос горбинкой, губы гордые, лоб бел и чист, *без особых примет*. Но вот один уголок рта приспущен печально, и *подбородок косомерно срезан так, словно у скульптора, лепившего дворянское лицо, родилась дикая фантазия*

откусить пласт глины и оставить мужественному лицу маленький и неправильный женский подбородок» (курсив наш – Е.И.) [12, с.189]. Сразу вспоминается Собакевич, которого природа вытесала из бревна, забыв обработать и обточить. Создается впечатление, будто автор детально всматривается в лицо своего героя, внимательно подмечает все особенности, но только одна деталь, контрастная всему облику, выдает и передает его сущность абсолютно по-гоголевски, резко, неожиданно, Булгаков обрывает: «без особых примет». И затем, опять же используя гоголевскую особенность «геометрии в лице», писатель акцентирует внимание на неправильном женском подбородке. Для описания единственной «особенной» детали писатель использует развернутое сравнение (в последнем предложении приведенной цитаты выделено нами курсивом), в чем, безусловно, отражается гоголевское влияние как художника слова.

Прием выделения портретной детали как ведущей характеристики персонажа используется М.А. Булгаковым и в рассказе «Богема» (1925): портрет присяжного поверенного Гензулаева дается как описание «светлой личности с *усами, подстриженными щеточкой*, и вдохновенным лицом» (курсив наш – Е.И.) [12, с.466]. В очерке «Столица в блокноте» (1922) в театре появляется человек с *бородкой*. По мере развития сюжета портретная деталь заменяет весь человеческий образ персонажа. Вместо молодого человека на страницах очерка оживет бородка: после того, как «некоего с черной бородкой» оштрафовали за курение в непопозженном месте, «негодование черной бородки не было предела» [3, с.262].

Ведущей характеристикой персонажа в булгаковской прозе часто становится деталь одежды, костюма, также способная заменить образ героя-человека. Подобно людям-вещам из повести «Невский проспект» Н.В. Гоголя, овеществленные герои Булгакова выражают идею об обесценивании человеческой души, внутреннего мира, отдачи предпочтения материальному, но не духовному. Люди-вещи замечают лишь внешние признаки и различия, демонстрирующие их материальное состояние. Так, например, в «Записках на

манжетах» описаны работники и гости подотдела: «Ходит *какой-то* между столами. *В сером френче и чудовищном галифе*»; «Пришла поэтесса. *Черный берет. Юбка на боку застегнута, и чулки винтом*» (курсив наш – Е.И.) [12, с.479]. В рассказе «№13. – ДOME Эльпит-Рабкоммуне» (1922) портрет Христи дан следующим образом: «Матово-черный делец в *фуражке с лакированным козырьком*» [3, с.244].

Исследователь Э.М. Хабибьярова в статье «Саркастическая ирония в повести М.А. Булгакова “Собачье сердце”» обращает внимание на особый принцип характеристики персонажей. Пронизанный иронией портрет того или иного героя позволяет «составить определенное мнение об образе, почувствовать авторское отношение», и выражается это, прежде всего, в подчеркивании «наиболее яркой и выразительной детали, но такой, что читатель может мысленно воссоздать не только внешний, но и внутренний облик человека» [24, с.239]. Так, например, строится портрет Шарикова, ведущей деталью которого становится галстук небесного цвета с фальшивой рубиновой булавкой.

Булгаковская Москва 1920-х годов в целом напоминает гоголевский «Невский проспект»: «На Смоленком толчея усиливается. Среди шляпок и шляп вырастает белая чалма, среди спин пиджаков – полосатая спина бухарского халата...»; «Пиджак отзывается сиплым шепотом»; «Мечутся фартуки» (из очерка «Золотистый город») [3, с.340, 343, 344]. Замена людских образов вещными признаками подчеркивает духовную пустоту современного писателю общества и стирание человеческой индивидуальности.

Примечательно, что, подобно своему предшественнику Гоголю, Булгаков часто изображает персонажей с помощью приема уподобления предметам или, реже, животным, а явления неживой природы (город, природные явления (туман, вьюга)), абстрактные понятия (зло, любовь, сон), напротив, у писателя одушевляются. Подобная игра приемами одушевления и овеществления (опредмечивания) также является одной из деталей, важных для характеристики персонажей. Так, например, в сатирической повести «Дьяволиада» (1924)

Кальсонер сравнивается с бильярдным шаром, а его голова с яйцом; в романе «Белая гвардия» находим несколько подобных сравнений: дежурный юнкер – «маятник», молодой врач Алексей Турбин за свой мягкий характер назван «человеком-тряпкой», а офицеру Сергею Тальбергу автор дает несколько характеристик по сходству с предметами, говорящими, прежде всего, о духовной пустоте героя: «бесструнная балалайка», «автомат», «сухая штабная колонна». [12, с.217, 194, 196].

Как и Н.В. Гоголь, характеризующий многих своих персонажей через вещи-предметы, М.А. Булгаков оставляет в себе и читателях надежду на возможный духовный рост изображенных им типов. Так, «неживой» и, казалось бы, нечувствительный Тальберг все же проявляет мимолетную слабость в момент расставания с женой: «Тальберг уже целовал жену, и было мгновение, когда двухэтажные глаза пронизало только одно - нежность» [12, с.199]. Булгаковский акцент на том самом «мгновении» – свидетельствует о небольшой авторской надежде на возможное «очеловечивание» героя. Даже в образах таких героев, как домовладелец Василий Лисович и его жена Ванда Михайловна, олицетворяющих полный моральный упадок, скупость, глупость, мелькает огонек надежды на духовное возрождение, что подтверждается (пусть и единичной) ситуацией переживания за судьбу соседа Алексея Турбина.

Своего апогея в романе «Белая гвардия» образы людей-предметов достигают в характеристике эмоционального состояния персонажей, которое автор передает посредством описания часов, стрелки которых то двигаются, то останавливаются. Булгаков описывает в романе лица-часы: «На лице Елены в три часа дня стрелки показывали самый низкий и угнетенный час жизни – половину шестого. Обе стрелки прошли печальные складки у углов рта и стянулись вниз к подбородку... На лице у Николки показались колючие и нелепые без двадцати час... лицо Анюты... все явственней показывало без двадцати пяти пять – час угнетения и печали... На сером лице Лариосика стрелки показывали в три часа дня высший подъем и силу – ровно двенадцать» [12, с.334].

В «Белой гвардии» один из бандитов, прорвавшихся в квартиру к домовладельцу Василию Лисовичу, описан Булгаковым как агрессивное животное: «В первом человеке *было что-то волчье...* Лицо его узкое, глаза маленькие, глубоко сидящие, кожа серенькая, усы торчали клочьями, и небритые щеки запали сухими бороздами, он как-то странно косил... идет *нечеловеческой, ныряющей походкой привычного к снегу и траве существа.* <...> На голове у *волка* была папаха, и синий лоскут, обшитый сусальным позументом, свисал набок» [12, с.368]. Несмотря на подробный, детализованный портрет, ведущим остается прием зоологизации образа, что акцентируется писателем при постановке образа волка в начало художественной характеристики, а затем замены им образа человека на «волка» (отмечено в приведенной цитате курсивом).

К приему зоологизации образов Булгаков прибегает также в сатирической повести «Роковые яйца» (1924), когда сравнивает профессора Персикова с амфибией. Эффект зооморфизации усиливается за счет описания опытов профессора над лягушками, а затем и кульминационного появления гигантских земноводных в городе, ставящее под угрозу существование человечества. Мотив «озверевшего мира», потерявшего «образ и подобие» человека, красной нитью проходит в повести Булгакова.

Интересным представляется использование приема зоологизации образа персонажа в рассказе «Воспоминание» (1924). В рассказе нет прямого указания на сходство с животным, но это становится очевидным при описании деталей одежды, на которые неоднократно сделан акцент: «Председатель домового управления, толстый, окрашенный в самоварную краску *человек в барашиковой шапке и с барашиковым же воротником*, сидел, растопырив локти, и медными глазами смотрел на дыры моего полушубка. Члены домового управления в *барашиковых шапках* окружали своего предводителя» (курсив наш – Е.И.) [3, с.380]. Таким образом Булгаков метафорически говорит о бестолковости

домоуправленцев и их работы: они, *как стадо баранов*, движутся вслед за предводителем, таким же *бараном*, ничем от них не отличающимся.

Следует отметить, что, создавая тот или иной художественный образ, М.А. Булгаков использует символический прием «человека-кусочка» (как в повести «Нос» Н.В. Гоголя). Гоголевское начало в характерологии булгаковских персонажей, в первую очередь, проявляется в «малых» жанрах прозы писателя, в ограниченных по объему и содержанию художественных (рассказах) и публицистических (очерках, фельетонах) текстах Булгакова. В качестве основного способа сатирического обличения персонажа писатель использует «нос». «Нос» выступает и отличительным знаком персонажа, отражением его индивидуальности. Так, в «Записках на манжетах» об А.П. Чехове сказано лишь, что он обладал «красивым носом», что уже подразумевает обладание и замечательным характером и добрым нравом [12, с.484].

Или, например, в автобиографической повести «Записки на манжетах» рассказчик вспоминает, как его привели в отдел для опознания:

«– Э, нет. Это не я, – поспешно заявил я.

– Усы сбрить можно, – задумчиво отозвался симпатичный.

– Да, но вы всмотритесь, – заговорил я, – этот черный как вакса и ему лет сорок пять. А я блондин, и мне двадцать восемь.

– Краска? – неуверенно сказал маленький.

– А лысина? И кроме того, *всмотритесь в нос. Умоляю вас обратить внимание на нос* (курсив наш – Е.И.).

Маленький всмотрелся в мой нос. Отчаяние овладело им.

– Верно. Не похож» [12, с.469].

В приведенном контексте «нос» становится единственным отличительным признаком персонажа, его главной характеристикой: форма носа, его размер, цвет «говорят» о сути человека, о его душе.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что «нос» является основной «говорящей» деталью, выражающей не только характер персонажа, но

обозначающей статус героя, демонстрирующей его индивидуальность. Так, при описании портрета Юлии Рейс, спасительницы Алексея Турбина, акцент тоже сделан на нос с горбинкой, что, возможно, говорит о происхождении девушки и ее гордом характере, пылком нраве. Или, например, в «Театральном романе» первой портретной характеристикой издателя-редактора Ильи Рудольфи становится «лицо с властным носом», а при описании портрета Н.В. Гоголя автор обращает внимание на отличительную черту писателя – «птичий нос» [23, с.412].

Наряду с «носатыми» персонажами в булгаковской прозе появляются и «безносые» герои. Например, в романе «Белая гвардия» один из бандитов описан так: «Третий [бандит] был с провалившимся носом, изъеденным сбоку гноеточащей коростой, и сшитой и изуродованной шрамом губой...» [12, с.368]. Воплощение гоголевской идеи «безносости» как проявления антигуманных воззрений персонажа, снижение уровня духовности и, вследствие этого, символической утраты героем человеческого обличия, возводится Булгаковым в статус образа-знака, характеризующего современную писателю эпоху. Образ безносого бандита продолжает галерею художественных нечеловеческих образов в романе, порожденных смутным и страшным 1918 годом. Изображение людей-уродов, творящих беззаконие, совершающих убийство и грабежи символизирует духовное падение, «античеловеческий» характер.

Нос в произведениях Булгакова является неким социальным показателем. Часто его символическое значение переносится писателем и на другие предметы. Так, например, в повести «Собачье сердце» (1925) таким показателем выступают образы-знаки ошейник (для животного) и портфель (для человека). Названные мотивы возникают у Булгакова при осмыслении злободневных общественных проблем и сторон человеческого характера. Содержащиеся в тексте аллюзии на гоголевский знак «носа» становятся также способом выявления гражданской позиции автора.

Отметим, для поздних произведений Булгакова, в частности пьес, характерно отхождение от гоголевского символического образа «носа» и замена его не менее традиционным образом глаз – показателей души персонажа.

Нельзя не отметить значимость для писателя «говорящих» фамилий. Как верно отметила И.М. Попова, гоголевские фамилии похожи на прозвища и отражают семантику характера его носителя [25, с.17]. Как и Н.В. Гоголь, М.А. Булгаков использует имена для подчеркивания тех или иных черт характера персонажа, прямо соотносящихся с семантикой имени, либо противоположных ей. Для романного творчества характерно использование имен как отражения характера (Елена, Алексей, Николай, Артур, Маргарита и др.) и как способа контрастного подчеркивания сути героя (например, Василия Лисовича).

Для фельетонного творчества характерно ироническое именование персонажей, травестирующих их сущность. Например, фамилии докторов – Порошков, Каплин, Микстурина – отражают суть деятельности персонажей. В «Мастере и Маргарите» в одном из эпизодов появляется буфетчик Соков. Для булгаковской «малой» прозы характерны «говорящие» имена с прямой семантикой: Рокк, Преображенский, Шариков, Коротков, Кальсонер и др.

Итак, М.А. Булгаков широко использует аллюзии на известные образы гоголевских персонажей, изображая их в несколько варьированном виде («Похождения Чичикова», «Как, истребляя пьянство, председатель транспортников истребил!», «№13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна», «Столица в блокноте», «Воспоминание», «Богема», «Записки на манжетах», «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце», «Белая гвардия», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита»).

«Говорящие» имена спроецированы не только на связь сюжета с семантикой имени, но и на «культурную» (литературную) отсылку к соответствующим гоголевским именам, придающим дополнительный юмористический реминисцентный смысл булгаковскому художественному образу

(«Как, истребляя пьянство, председатель транспортников истребил!», «Белая гвардия», «Собачье сердце»).

Кроме того, писатель использует также гоголевские приемы характеристики персонажа: говорящие имена фамилии с прямой и противоположной семантикой; изображение ведущей детали портрета (деталь одежды, часть тела), зоологизация, овеществление, – что демонстрирует внутренний мир персонажа, подчеркивает его суть. Прием зоологизации становится знаком действительности: «озверение человека», проявляющего жестокость ради выживания в революционные страшные годы является ведущей чертой характеров персонажей, одновременно характеризуя катастрофичность исторического периода.

3.4 Функция выражения авторского сознания в прозе М.А. Булгакова

Как известно, авторская позиция может выражаться в тексте прямо (отдельными предложениями с прямым обращением к читателю, лирическими отступлениями, ремарками и т.д.) и косвенно (в названии, эпиграфе, речи героя, его портретных характеристиках, пейзажных зарисовках и т.д.). Одной из косвенных характеристик выражения авторской модальности становится включение в сюжет произведения персонажей, образы которых уже знакомы читателю из творчества другого писателя. Этот способ характерен для автора М.А. Булгакова.

В одной из статей, посвящённых проблемам текста, М.М. Бахтин писал: «Увидеть и понять автора произведения, значит увидеть и понять чужое сознание и его мир» [26, с.132]. Уже в авторском отборе интертекстом из творчества Н.В. Гоголя видно, что именно для Булгакова было особенно важным в его художественном мировидении.

Очень актуален для М.А. Булгакова образ Плюшкина («Мертвые души» Н.В. Гоголя), который символизирует скупость, и представлен во многих его произведениях.

Трансформированный аллюзивный образ помещика Плюшкина проявляется уже в первом романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» в домовладельце Василии Ивановиче Лисовиче и в его супруге Ванде Михайловне.

Уже в портрете Василия и Ванды обнаруживается сходство с гоголевским помещиком Плюшкиным. Обращает на себя внимание худоба и «бесполость» героев, говорящая о том, что обладатель «тонкого» тела не балует себя съестным: «Ванда накормила за обедом мозгами. Вообще говоря, мозги вещь ужасная, а в Вандином приготвлении – невыносимая. <...> Василиса встал из-за стола с мучительной мыслью, что будто он и не обедал вовсе»; «[Ванда] Из буфета достала кулек с черствым хлебом и головку зеленого сыра» [12, с.365, 366]. В образе членов семьи Лисовичей стираются гендерные признаки, что характерно для плюшкинского образа. У Гоголя читаем: «У одного из строений Чичиков скоро заметил какую-то фигуру, которая начала вздорить с мужиком, приехавшим на телеге. Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. Платье на ней было совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот, на голове колпак, какой носят деревенские дворовые бабы, только один голос показался ему несколько сиплым для женщины» [4, с.108-109]. Аналогично в романе Булгакова представлен образ Ванды в восприятии ее мужа, для которого она не человек, не женщина, а «существо»: «Василисе мучительно захотелось ударить ее [Ванду] со всего размаху <...> и бить до тех пор, пока это *проклятое, костлявое существо* не умолкнет, не признает себя побежденным» (курсив наш – Е.И.), а также образ самого Василия Лисовича, потерявшего свое имя и ставшего Василисой [12, с.366].

Мелочный Василий Лисович, «инженер и трус, буржуй и несимпатичный» живет в постоянном страхе разорения, потери нажитого имущества [12, с.183]. Он всегда напряженно ожидает некоего «нападения», вторжения в его жизнь. И

вскоре дожидается того, что утрачивает собственное имя: «...сам-то он называет себя – Лисович, многие люди, с которыми он сталкивался, называли его Василием Ивановичем, но исключительно в упор. За глаза же, в третьем лице, никто не называл инженера иначе, как Василиса» [12, с.201]. Происходит это из-за страха домовладельца перед будущей ответственностью: он меняет свой четкий почерк на неразборчивую подпись в анкетах, справках и прочих документах на «Вас. Лис.».

Потеря настоящего, природного имени героем свидетельствует о стирании его человеческой уникальности, потере собственной личности. Мужское имя Василия Ивановича сменяется женским, что символизирует его женоподобность, слабость духа, душевную уязвимость.

Важно, что помимо гротескных характеристик, данных Булгаковым Лисовичам, писатель наделяет их «говорящими» именами, что усиливает «родство» булгаковских персонажей с Плюшкиным. Так, например, Гоголь называет своего помещика, «беса, а не человека», Степан [4, с.114]. Это имя, которое с древнегреческого языка переводится как «венки, венец, корона, кольцо», становится косвенной антиномической характеристикой персонажа, поскольку автором используется семантика имени в противоположном смысле. Плюшкин «венчает» галерею помещиков, а также галерею человеческой жадности и пошлости: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизить человек!» [4, с.122].

Так, Булгаков вслед за Гоголем использует семантику имени в противоположном значении, что отражает семантику характера: имя Василий означает (от греческого) «царь, царский, царственный», но герой М.А. Булгакова ничтожен и не только не обладает царским достоинством, но и проявляет признаки рабской природы. Имя Ванда переводится с польского как «смелая», «бесстрашная». Этих качеств у героини, носящее данное имя, нет, она, напротив, труслива и скупа, как и ее муж Лисович.

Обращает на себя внимание сходство начальных звуков в имени супругов Ванды и Василия Лисовичей, что психологически убеждает в близости их характеров (тот же прием использовался Гоголем в одинаковых созвучных отчествах своих старосветских помещиков).

В домах гоголевского помещика и булгаковских героев царил грустная, запустелая атмосфера, «пахло мышами, плесенью, ворчливой сонной скукой» [12, с.202, 204]. Комната в доме Плюшкина была заставлена всякими нужными и ненужными вещами, а кабинет Лисовича сплошь был напичкан тайниками.

О.А. Казьмина в статье «...Я болен, только не знаю, чем» (образ Хлудова в пьесе М.А. Булгакова «Бег»)» верно и точно обнаруживает в образе «внешне двойственного» генерала Хлудова черты гоголевского Плюшкина [27]. Исследовательница приводит цитаты из булгаковской пьесы и гоголевской поэмы с описанием героев, сходство которых становится очевидным. У Булгакова: «На нем [Хлудове] солдатская шинель, подпоясан он ремнем по ней не то по-бабьи, не то как помещики подпоясывали шлафрок [28, с.227].

Булгаковские скупцы (Василий и Ванда Лисовичи, генерал Хлудов) – варьированные образы гоголевского помещика Плюшкина. Их сходство основывается не только на «перекличках» литературного портрета персонажей (ономастическая игра автора, описание внешности, интерьера), но и на эмоционально-психологической составляющей образа. С помощью данного образа писателям демонстрируют моральный упадок конкретной личности, который ассоциируется с общественным упадком.

На контрасте с Плюшкиным, «прорехой на человечестве», Булгаков выстраивает другие образы в произведении. Кроме жадных, скрытных типов автора интересует и «маленький человек», чей образ, по его мнению, является неотъемлемой частью советского общества.

Наиболее близким в эпоху XX века для писателя становится именно гоголевский взгляд на эту проблему. В раннем творчестве М.А. Булгакова, прежде всего, в очерках, фельетонах, рассказах 1920-х гг., жанр которых позволяет

говорить и рассуждать об острых социальных вопросах, появляется «маленький человек». Использование именно гоголевского типа «маленького человека» объясняется не только злободневностью угаданного образа писателем XIX века, но и ориентацией начинающего свой творческий путь Булгакова на литературного предшественника, возводимого Михаилом Афанасьевичем в идеал художника слова.

Среди исследователей, которые так или иначе изучали тему «маленького человека» в творчестве М.А. Булгакова, можно выделить имена Е.В. Белогуровой [29], Н.А. Плаксицкой [30], И.С. Урюпина [31], чей опыт учитывается в нашем исследовании.

Е.В. Белогурова в диссертации «Поэтика и семиотика дома в творчестве М.А. Булгакова» верно делает акцент на то, что, опираясь на опыт классиков (Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова и др.), Булгаков не только изображает абсурдность и сумбурность отечественной государственности, но наблюдает за эволюцией характера «маленького человека», оказавшегося в самом центре страшного бюрократического водоворота [29]. Как писателю Булгакову, действительно, прежде всего, важно было показать историю «маленького человека» в личностном и экзистенциальном планах.

И.С. Урюпиным отмечаются основные характеристики «советского типа» людей, приобретающих механистические свойства. Ученый анализирует положение «маленьких людей», существующих на грани жизни и смерти: «Они утрачивают свое подлинное лицо и приспособляются к изменяющимся обстоятельствам, они вынуждены играть разные роли и примерять самые неожиданные маски» [31, с.3]. Действительно, миражность, обманчивость всего сущего становится, по Булгакову, существенным признаком и характеристикой начала XX века.

В диссертации Н.А. Плаксицкой «Сатирический модус человека и мира в творчестве М.А. Булгакова» «маленький человек» рассматривается в личностном, морально-нравственном ключе. Автор указывает на своеобразие булгаковских

«маленьких людей», «оказавшихся в деформированном мире бурной переломной эпохи» и вынужденных этому миру подчиняться [30, с.9]. Столкновение «маленьких людей» с бюрократизмом, с порочной социальной системой, приводит не только к деградации «маленького» героя, но деградации общественной. Это явление сатирически изображается М.А. Булгаковым в «Дьяволиаде», «Роковых яйцах», «Собачьем сердце». Ценным в рамках нашего исследования становится замечание Н.А. Плаксицкой об оппозиции человек-система, в рамках которой «маленький человек» уничтожается, обезличивается, теряет свою индивидуальность. Потеря своего «Я» становится единственной возможностью устоять перед грубой и жестокой советской действительностью.

О.И. Акатова справедливо подчеркивает «гоголевский тон» в высмеивании общественных недостатков, обнаруживающийся в сатирических повестях М.А. Булгакова («Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце») [22, с.29].

Уделяя внимания булгаковским сатирическим повестям, необходимо обратиться к произведениям, написанным Булгаковым в «малых» жанрах, практически не исследовавшихся до сих пор, поэтому наше внимание в первую очередь направлено именно на очерки, рассказы, фельетоны.

Булгаковым выведен гоголевский тип «маленького человека», трансформированный в условиях советской России, в фельетоне «Кондуктор и член императорской фамилии» (1925). Вводя в сюжет произведения своего героя, писатель, прежде всего, указывает степень его служебного положения, что является аллюзией на гоголевские строки: «У нас прежде всего нужно объявить чин» [32, с.116]. Подобно Акакию Акакиевичу Башмачкину («Шинель» Н.В. Гоголя), герой очерка кондуктор Хвостиков представляет собой работника низкого чина, к обоим – Башмачкину и Хикину – не оказывается никакого уважения, начальники с ними поступают «холодно-деспотически» [3, с.47]. Речь «маленьких» персонажей отрывиста, порой незакончена, в их словах звучит «что-то такое преклоняющее на жалость», что характеризует их тихий характер, зажатость, трусливость [32, с.118].

С другой стороны, обнаруживаются существенные различия. Гоголевский персонаж не желает перемен в своем социальном положении, вернее, боится их: при слове «новая» у Акакия Акакиевича затуманивается взгляд, в глазах все плывет и путается, как во сне. Он не готов к смене привычного уклада жизни.

Булгаковский Хвостиков, столкнувшись с «новым», проявляет, напротив, конформистский характер: с изменением общественного строя он подстраивается под новые условия. Булгаковский кондуктор, живущий в постреволюционную эпоху, выбирает путь «предательства» прежних ценностей, ради более или менее комфортного существования здесь и сейчас, в отличие от гоголевского Башмачкина, вот уже долгое время отказывающего себе во всем и лелеющего свою мечту о будущей шинели. Хвостикову как представителю одного из множества «маленьких людей» в советской России грубая реальность не оставляет выбора: чтобы жить, необходимо принять суровые условия действительности. По Булгакову, сама эпоха 20-30-х годов создает «маленьких людей», вынужденных бояться всего и слепо подчиняться авторитарной системе.

Для гоголевского «маленького человека» характерна привязанность к личным вещам – это неотъемлемая часть жизни героя: с потерей старой шинели теряется и Акакий Акакиевич. Именно поэтому Башмачкин живет словно во сне, вынужден терпеть множество лишений. Булгаковский герой так же оказывается связан с вещным миром, но он не желает жить в нужде, поэтому стремится к материальному приобретательству.

Сквозь призму сновидения своего персонажа Булгаков символически выражает идею о «продажности» современного ему «маленького человека». Хвостиков, живший под одним правлением с осознанием того, что императорскую фамилию нужно уважать, переживает перелом в сознании и идет на «измену». Уничтожение царской фамилии ассоциируется с разрушением мирового устройства, что ярко репрезентирует российскую действительность после революции 1917 года.

Хвостиков относится к такому типу людей, которые «рождены новой социальной и нравственной системой, принципом которой становится умение приспособиться к разнообразным житейским ситуациям, чувствовать себя комфортно в любых условиях» [30, с.10]. Но кроме «нахальства и хамства», которые характерны для людей данного типа, у «маленького человека», принадлежащего теперь «новому» обществу, подсознательно проявляется совесть, что Булгаков мастерски демонстрирует посредством художественного сна [30, с.10].

Затрагивая проблему существования человека в обществе, Булгаков касается проблем зла и деградации человека. Писатель как моралист «преломляет онтологическую и гносеологическую проблематику через призму аксиологии, давая, прежде всего, ценностную, нравственную интерпретацию этой проблемы» [30, с.9]. Стоит подчеркнуть, что подобный подход отсылает к гоголевскому художественному методу изображения уродливого, пакостного ради рождения в сознании читателя примера должного поведения. Система персонажей в рассказах и фельетонах Булгакова схожа с системой персонажей «Ревизора», «Мертвых душ» Гоголя.

Кондуктору снится, что он встречается с государем императором и трепещет перед ним, что обусловлено его внутренним беспокойством за совершённый поступок. Ему стыдно признаться, что он присягнул на верность советской власти, что носит на груди своей портрет революционера Л.Б. Каменева, что его дети – пионеры.

Булгаковым создается художественный образ «маленького человека», восходящий к традиции Гоголя. Это подтверждается тем, что писатель не призывает пожалеть своего героя, как А.С. Пушкин, в творчестве которого впервые появляется данный тип, или, как Ф.М. Достоевский, не заставляет его саморефлектировать, рассуждать о своем положении. Несмотря на то что в образе Хвостикова прослеживаются черты чеховских мотивов (писателем делается акцент на причину низкого социального положения героя и на те препятствия,

которые мешают герою стать «большим» человеком), тем не менее, кондуктор Хвостиков в большей степени – гоголевский тип. Он гримасничает, удивляется, но только сам с собой. Как для Башмачкина настал самый торжественный и самый трагичный день, так для Хвостикова во сне настает чудесная, волнительная встреча с самим императором, превратившаяся вдруг в ночной кошмар.

Гоголевский герой Акакий Акакиевич, бывший предметом насмешек окружающих, после смерти превращается в призрак, срывающий со всех шинели. Он становится воплощением страшной силы, которую титулярный советник сдерживал всю жизнь. Доказательством тому могут служить примеры сцен, когда титулярный советник проявляет характер: в разговоре со значительным лицом, в предсмертном бреду.

Булгаковский Хвостиков, хотя и показан робким, также содержит в себе источник социального зла. Для демонстрации этого писатель заменил изображение «загробной» жизни своего персонажа приемом погружения героя в сон, ведь сновидение раскрывает всю подноготную Хвостикова, все его комплексы и желания.

Главным врагом «маленьких людей» становится стихия, перед которой они бессильны. Главным образом, это социальная стихия, регламентирующая место и положение «маленького человека». Пушкин и Гоголь вводят в художественный текст еще образ природной стихии (наводнение, метель, ветер, мороз и т.д.), не преклоняющейся ни перед чем, ассоциирующейся со знаком божественной воли. Булгаков отказывается от природных образов, делая акцент на стихии социума, что в художественном представлении автора обладает такими же свойствами – естественностью, неотвратимостью, знаком Рока. Это объясняется остротой проблемы социальной жизни и социальной несправедливости, отказа от национальных традиций и веры в Бога в современные писателю постреволюционные годы XX века. В очерке «Кондуктор...» Хвостиков силой императорской власти приговаривается к смертной казни через повешенье, что символически выражает авторскую гражданскую позицию.

Башмачкину-призраку удастся восстановить справедливость и заставить обратить внимание на «маленьких» людей с их проблемами. Сновидение Хвостикова, демонстрирующее психологический перелом в сознании героя, тоже должно послужить если не нравоучительной историей, то хотя бы мотивацией для современников задуматься о своем низкопоклонстве люмпенам, пришедшим к власти.

Другой «маленький человек», сходный с гоголевским, представлен в рассказе «Сапоги-невидимки» (1924).

«Восхитительный сон» видит сцепщик Петр Хикин: «Будто бы явился к Хикину неизвестный гражданин с золотой цепкой на животе» и подарил герою за добродетели волшебные сапоги» [3, с.448]. Образ героя с «цепкой» ассоциируется с неким благодетелем, явно состоятельным и властным. Герой не видит во сне портретных деталей покровителя, и это ему не важно, поскольку основная оценка направлена на социальное положение покровителя. Внимание со стороны высокопоставленной персоны, безусловно, льстит бедному сцепщику. Неизвестный оценил хикинскую порядочность и передает ему в дар сапоги. Данная во сне оценка добропорядочности героя противопоставлена невниманием к его персоне наяву.

Волшебство подаренных сапог заключается в их невидимости, поэтому ни жена, ни дети не могут оценить такого подарка и обвиняют в алкоголизме главу семейства: «Ты ж босой, алкоголик несчастный, как насекомое. Глянь на себя в лужу!» [3, с.449]. Сравнение с насекомым еще более умаляет Хикина, и без того находящегося в скверном положении, а предложение посмотреться в лужу подчеркивает ничтожность героя, вынужденного существовать склонив голову перед властью и семьей.

Униженный герой выбегает на улицу и погибает. Символичным становится избиение Хикина «гражданами в лакированных ботинках», а затем просьба милиционера «удалиться с главной улицы и не портить пейзаж» [3, с.449]. Социальная стихия, представленная в рассказе образами «обутых» граждан и

милиционера, буквально уничтожает «маленького» Хикина, безобидного и тихого, поверившего в собственный сон.

Образы людей в лакированных ботинках соотносятся с представителями нехикинского сословия: их положение в обществе выше положения Петра Хикина, и обувью они обеспечены чистой и блестящей, что указывает на их отношение к «непыльной» работе. Босой Хикин становится посмешищем в таком обществе, он оказывается ненужным, недостойным его членом. Его, как мелкое насекомое, губит человек-обладатель видимых сапог.

Образом милиционера Булгаков демонстрирует равнодушное, возможно, даже брезгливое отношение представителей власти к «маленькому» человеку, оказавшемуся одиноким и совсем беззащитным.

Трагедия Хикина заключается в том, что, получив во сне волшебные сапоги, он поверил в свою принадлежность к «высшему» обществу, почувствовал себя с его представителями на равных и попытался стать одним из них. Как Акакий Акакиевич, надевший новую шинель, Хикин в новых сапогах чувствует себя по-иному: в нем просыпается сила и чувство собственного достоинства. Но булгаковский герой забывает, что подаренные ему сапоги – волшебные, невидимые. Получается, сапоги существуют только в сознании Хикина.

Булгаковский «маленький человек» не имеет высокого социального статуса, его положение в обществе довольно неприятно: над ним смеются, его унижают и обижают. «Маленькие люди» и у Гоголя, и у Булгакова не признаются окружением достойными членами общества.

Гоголевский Башмачкин любит свою работу, бережно относится к бумагам, переписыванию документов, находит милые прелести в своей должности титулярного советника. Булгаковские герои *вынуждены* трудиться: дома жена покоя не дает, надо кормить свою семью. «Маленькие люди» Булгакова исполняют различные обязанности, они не имеют никаких существенных гражданских прав, что становится характеристикой не только героев данного типа, но и всего социального устройства России 20-30-х годов XX века.

Несмотря на то, что булгаковские герои – Хикин и Хвостиков – являются главами больших семейств, но они, как и Башмачкин, одиноки: им некому рассказать о своих переживаниях, о своих мечтах, с ними нет рядом тех, кто бы их понял.

Еще один тип «маленького человека» выведен М.А. Булгаковым в рассказе «Серия 06 №0660243» (1924), главный герой которого – Ежиков, чей образ строится по гоголевскому принципу изображения «маленького человека». Во-первых, характеристикой выступает «говорящая» фамилия – Ежиков, – что ассоциируется с тихим, скрытным характером персонажа, который часто уходит в себя. Эффект скорлупы, сворачивания в клубок усиливается автором за счет использования уменьшительно-ласкательного суффикса -ик- (Сравним: Ежов и Ежиков).

Во-вторых, герой Булгакова, как гоголевский тип, терпит свое невысокое социальное положение, мирится с постоянной «невезухой»: «Всегда мне не прёт» [3, с.369]. Но несмотря на внешнее равнодушие и стойкость, терпеливость, внутри героя происходит круговорот чувств и желаний. Как гоголевский Башмачкин мечтает о шинели, так Ежиков надеется на «золотой займ» в своих мечтах: «Возможность каждому выиграть огромную сумму в золоте», – машинально повторял Ежиков, – гм, каж-до-му. В сущности говоря, почему я не могу выиграть? Я такой же каждый, как и всякий...» [3, с.370]. Герою даже во сне видится, будто выпадает номер его облигации и он получает 500000 рублей золотыми.

С получением денежных средств мгновенно меняется жизнь Ежикова. Привыкший прислуживать другим, герой не верит, что теперь будут подчиняться ему:

«– Чем же я могу вам служить? – пролепетал изумленный Ежиков.

Эксцентричный посетитель залился веселым смехом.

– Нет, этот гражданин Ежиков, самый настоящий оригинал. *Он спрашивает, чем он может служить! А? И ему не приходит в голову спросить, чем я могу служить!..»* (курсив наш – Е.И.) [3, с.371].

Неожиданно разбогатевшему герою теперь становятся доступны все другие тайные желания, так томившие душу бедного Ежикова: женитьба на мадам Мухиной, золотые часы, поездка в Крым, фиолетовые кальсоны, зернистая икра на обед, бюст Льва Толстого, ковер, охотничье ружье, три комнаты с кухней, автомобиль.

Обладание «легкими» деньгами и по Гоголю, и по Булгакову, не может принести истинного счастья ни обладателю этих денег (у Гоголя, например, это символически представлено в повести «Портрет»), ни тому, с кем они разделены (что находит отражение, например, в повести Гоголя «Вечер накануне Ивана Купалы»). Следует отметить, что Н.В. Гоголь, развивая эту идею в сюжете своих повестей, доводит ее до логического завершения: Чартков («Портрет») сходит с ума и кончает жизнь самоубийством; Петрусь («Вечер накануне Ивана Купалы»), пытающийся искупить свое преступление, гибнет вместе с ведьмой в пламени. Акакий Акакиевич тоже, исполняя свое желание, не получает истинного счастья, а мнимое счастье от обладания предметом своего многолетнего вожделения оказывается недолгим, как и у булгаковского Ежикова. Последний, несмотря на видимую робость, в пиковые моменты все же способен проявить твердость характера. Так, например, в порыве злости и обиды он жертвует 20 тысяч (почти половину своего денежного выигрыша) на Воздушный Флот. Но его предприятие неожиданно губит мадам Мухина, что схоже с художественной ситуацией «гибели» дельца Чичикова («Мертвые души»): его погубила помещица Коробочка, побоявшаяся «прогадать» «со сделкой».

В своем сне Ежиков ловко расправляется со строптивой женой, не поддержавшей его желание отдать деньги Воздушному Флоту: он выгоняет ее из квартиры и из собственной жизни, таким образом проявив силу своего характера.

По пробуждении герой понимает, что ничего из переживаемых событий не происходило в действительности.

О невероятном сновидении Ежиков рассказывает коллегам. Язвительный Петухов на это замечает: «Ваш номер не может выиграть... выигрывает нечетный номер...» [3, с.372]. Но Ежиков все равно с надеждой открывает страницу «Вечерней Москвы», где указаны победители, и совершенно неожиданным образом находит свою серию и номер, выигравшие 500 рублей.

Булгаков не лишает героя счастливой возможности, но, в отличие от Н.В. Гоголя, не полностью погружает героя в транс по поводу осуществления желания. Ежиков получает минимальный выигрыш, и это способствует писательскому акцентированию внимания на характеристике ежиковского окружения. Те, кто подсмеивался над героем, не принимали его всерьез, теперь стали к нему благосклонны: уже обладание даже небольшой суммой денег способно изменить человеческие отношения.

Булгаков таким образом негодует по поводу «продажности» человеческих чувств, осуждая меркантильность, лживость и лицемерие человека. Но, изображая мерзость построения человеческих отношений только на определенной материальной выгоде, писатель тем самым подчеркивает ценность искренности и милосердного отношения друг к другу. И здесь снова прослеживается четкая ориентация на ценность и значимость сердечного отношения к ближнему.

Кроме того, Булгаков в рассказе «Серия 06 № 0660243», ориентированном на реалии советского времени, смеется гоголевским «смехом сквозь слёзы» над развращающей силой денег в обществе. Близость булгаковского рассказа к гоголевскому художественному пониманию и раскрытию этих проблем несомненна.

В очерке «Кондуктор и член императорской фамилии» и рассказах «Сапоги-невидимки» и «Серия 06 №0660243» М.А. Булгакова наиболее заметно влияние «Шинели» Н.В. Гоголя. Булгаков на страницах этих произведений выводит гоголевский тип «маленького человека», трансформированный в условиях

актуального писателю исторического времени, что позволяет символически обозначить свою авторскую позицию.

Другим ярким характером, в котором четко проявляется позиция художника слова, становится тип «Шпоньки», главного героя повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» Н.В. Гоголя. Не только этот типаж «наследуется» писателем, но и способ характеристики такого персонажа посредством описания сна-кошмара, демонстрирующего душевные переживания героя, а также варьированием традиционной сюжетной ситуации женитьбы, которая стала для гоголевского Ивана Федоровича Шпоньки настоящей катастрофой.

Робкий, немногословный, добрый военный в отставке составлял гордость и предмет заботы своей тетушки. Привыкший к опеке своей родственницы, Шпонька боялся жениться: «...это казалось ему так странно, так чудно, что он никак не мог подумать без страха. Жить с женою!.. непонятно! Он не один будет в своей комнате, но их должно быть везде двое!.. Пот проступал у него на лице, по мере того чем более углублялся он в размышление» [13, с.200].

Иван Федорович пытается найти спокойствие с помощью сна, но мучается бессонницей. Наконец, сон, который Гоголь называл «всеобщим успокоителем», посещает героя. Сон Шпоньки состоит из несколько, по замечанию автора, «несвязных» сновидений, которые оказываются связаны подсознательным страхом возможной женитьбы: «То снилось ему, что вокруг него все шумит, вертится, а он бежит, бежит, не чувствует под собою ног... вот уже выбивается из сил... Вдруг кто-то хватает его за ухо. «Ай! Кто это?» – «Это я, твоя жена!» – с шумом говорил ему какой-то голос. И вдруг он пробуждался» [13, с.200].

Ощущение страха усиливается за счет слуховых (шума) и зрительных (все вертится) характеристик. Сон представляется достаточно динамичным, что поддерживается не только внешним движением, но и бегом самого персонажа. Шпонька во сне старается бежать настолько быстро, что перестает ощущать собственные ноги, его, словно по инерции, продолжает нести невидимая сила. Но каждый раз Иван Шпонька оказывается встреченным и пойманным своей женой.

Ночной кошмар Шпоньки как будто превращается в реальность для булгаковского героя Валентина Аркадьевича Бутона-Нецелованного (фельетон «Как Бутон женился», 1925), заядлого холостяка. Все, что «вертелось» в сне Шпоньки, вдруг «вывернулось», превратилось в явь для Бутона: в фельетоне «Как Бутон женился» при одной только мысли о женитьбе герой «вздрагивает». Начальство представляет ему картины супружеской жизни, от которых «Бутон слегка стошнило» [3, с.542].

Герои Гоголя и Булгакова боятся лишиться свободы, но появляются такие обстоятельства, которые вынуждают их все-таки решиться на женитьбу: в повести Гоголя - это желание тетушки Ивана Федоровича получить наследство, по праву принадлежащее ее племяннику; у Булгакова – возможность получения «провизионочки» Бутоном. Слабовольные герои, находящиеся в состоянии душевного кризиса, а Бунтон еще и тяжелого материального положения, соглашаются со «страшными» условиями: связать себя узами брака.

Сюжет сновидения гоголевского героя, отражающий одну из сторон бытовой нелепицы, стал сюжетом булгаковского фельетона, характеризующим абсурдную, похожую на страшный сон, советскую реальность. Кризис, переживаемый Бутоном в душе, становится для писателя способом демонстрации кризиса духовного, массово переживаемого в современном обществе, уничтожающем такие понятия, как любовь и семья, превращая их в *фикцию*, в сделку. В таком обществе не остается ничего святого, человеческие отношения становятся условными.

Очевидно, что сюжет булгаковского фельетона тесно соотносится с сюжетом пьесы Н.В. Гоголя «Женитьба», что следует из эпиграфа (неточной цитаты), взятого из гоголевской пьесы: А не думает ли барин жениться [5, с.93].

Гоголевскую идею о бессмысленности брака, раскрытую в пьесе «Женитьба», продолжает Булгаков, трансформируя ее в условиях нового художественного контекста, приспособив к новой художественной реальности. Писателя XX века волнует не столько конкретная проблема женитьбы, сколько

абсурдность жизни в целом. Ведущим для его фельетона становится гоголевский художественный принцип «смеха сквозь слезы», что позволяет писателю иронично взглянуть на проблему и обозначить авторскую позицию.

Булгаковский Бутон согласился на женитьбу по причине материальной выгоды. А это уже ситуация, близкая к художественной ситуации, представленной в повести Н.В. Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка».

Кроме того, гоголевский Подколесин мысленно до мелочей (цвет свадебного фрака и ботинок, настроение, эмоции и впечатление окружающих) переживает саму свадьбу и последующее женатое положение. Он прислушивается к словам своего друга Кочкарева, сыгравшего ключевую роль в организации его отношений, и, наконец, решается вступить в брак. Булгаковский Бутон в таких деталях не переживает из-за своей женитьбы: ему становится страшно только от одной мысли, что он перестанет быть предоставлен сам себе.

Надворному советнику Подколесину удастся сохранить свою свободу, а булгаковскому железнодорожнику Бутону – нет: «Это что же такое выходит... Мне нужно или жизни лишиться с голоду, или свободы моей драгоценной?! <...> Берите!!! Жените, ведите меня в загс, ешьте с кашей!!!» [3, с.543].

История женитьбы Федора Ивановича Шпоньки осталась неоконченной. Мы не знаем, смог ли он избежать свадьбы, женился ли. Об этом читатель может только догадываться. Но, вероятно, свадьба все же состоялась, ведь хитрая и находчивая тетушка не упустила бы шанса поправить свое материальное положение.

Абсурдность женитьбы у Гоголя и Булгакова усиливается образом свахи. Если в повести «Федор Иванович Шпонька и его тетушка» роль свахи выполняет тетушка Василиса Кашпоровна, что вполне естественно для русской традиции сватовства, то в пьесе «Женитьба» сватья баба Фекла Ивановна отстраняется от дела, за которое теперь принимается дилетант Кочкарев. Подобное находим в фельетоне Булгакова: роль свахи играет управление. Происходит подмена

понятия «священный брак» понятием «делка». Условность супружеских отношений, «ненастоящие» свахи, фикция самого празднества – создают ощущение сновидения, а не реальной действительности.

В этом ключе постановка повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» в один ряд с пьесой «Женитьба» и фельетоном «Как Бутон женился» представляется релевантной. Это определяется не только общностью темы сватовства и женитьбы, но и мотивом страха героев перед свадьбой, идеей абсурдности, бессмысленности, пустоты самого события, и, конечно, онирическим характером произведений.

Во сне Шпоньке не удастся убежать от жены: она то незримая преследует его, то является за ним в образе оборотня, то в образе материи, купленной им на рынке. Проснувшийся в беспмятстве, герой не может дать объяснения происходящему ни во сне, ни наяву, как и «ошалевший» Бутон.

Страх, попытка убежать, бессвязные сны – показатели кризисного душевного состояния героев Гоголя и Булгакова. Душевный кризис возникает в результате разлада внутренних убеждений героя с внешними требованиями.

Итак, выявленные нами гоголевские типы (плюшкины, башмачкины, поприщины, шпоньки) в булгаковской прозе призваны репрезентировать авторскую оценку человека новой художественной реальности с опорой на традиционные образы, в которых проявляются актуальные черты современной писателю эпохи. Гоголевские типы оказываются очень значимы для писателя, в связи с тем, что они несут «знаковость», позволяют увидеть ужасающую бездну морального падения, позволяют Булгакову углубить смысл своих произведений и с новой силой высветить злободневные проблемы.

3.5 Функция метафоризации действительности. Образ нечистой силы у Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова

Многие исследователи отмечали преобладание пессимистического взгляда на судьбу России в булгаковской прозе (В.А. Коханова [33], О.А. Орлова [34], Н.С. Пояркова [35] и др.). Ученые, рассматривая разные аспекты творчества писателя, приходили к единому мнению об отражении в художественных произведениях М.А. Булгакова тенденции русского мира к разрушению традиционной нормы бытия, искажению идеального образа дома. Была отмечена также склонность к забвению или отказу от опоры на православные традиции, морально-нравственные правила поведения человека. Все это обусловило онтологический кризис личности и общества в целом, привело к конфликту отношений человека и внешнего мира, что писатель во многом символически выразил в обобщенном художественном образе зла, в частности, нечистой силы, постоянно вмешивающейся в человеческую жизнь, влияющей на нее и испытывающей людей «на прочность».

Важным шагом в развитии булгаковедения, в частности, решения проблемы функциональности гоголевского «слова», становится диссертационное исследование Т.Ю. Малкова о полигенетичности демонических образов у М.А. Булгакова на примере романа «Мастер и Маргарита», в котором отмечено, что «претексты, участвующие в гоголевских интертекстах Булгакова, при взаимодействии порождают множественность смыслов. «Чужие» образы и мотивы трансформируются писателем, нагружаются новыми значениями, травестируются. Происходит художественно-философское освоение символа, традиции на основании литературных контактов и создается новый образ, не поддающийся однозначной трактовке» [36, с.6]. Малкова сосредоточила внимание на демонических образах, представленных в романе «Мастер и Маргарита», верно заметив, что строятся они по «принципу калейдоскопа, когда из отдельных

аллюзий, реминисценций, сознательных или неосознанных, явных или имплицитных, создается неповторимый рисунок, способный отразить поэтику романа “Мастер и Маргарита” и мировосприятие Булгакова, его видение культуры и истории» [36, с.6].

Одним из источников художественных демонических образов в творчестве М.А. Булгакова, действительно, стали гоголевские черти, ведьмы, колдуны. Гоголевская традиция, главным образом, отразилась в образе Воланда. Т.Ю. Малкова это влияние расценивает как «преодоление романтических взглядов Гоголя на Дьявола как на вечное и абсолютное Зло, отрицающее Бога. Булгаков создает образ Князя Тьмы, чье предназначение в мире – вершить Справедливость» [36, с.16-17]. Отход от традиции ощущается, но это не свидетельствует о полном ее отторжении писателем. Булгаков, безусловно, мыслит о дьяволе по-иному. Но при этом он отчасти сохраняет гоголевский способ характеристики персонажа посредством показа бесовских искушений.

В первом булгаковском романе «Белая гвардия» с образом сатаны связывается образ загадочного Петлюры. Это имя вызывает страх, пугает жителей Города. Стоит отметить, что страшно оно не только тем, что олицетворяет смерть, но и тем, что о самой личности Петлюры практически ничего неизвестно. Булгаков использует в романе гоголевский прием характеристики зла – опутывает образ Петлюры слухами, разговорами. Читаем в романе: «Прошлое Симона было погружено в глубочайший мрак. Говорили, что он будто бы бухгалтер.

– Нет, счетовод.

– Нет, студент. <...>

– Ничего подобного. Он был уполномоченным союза городов.

– Не союза городов, а земского союза, – отвечали третьи, – типичный земгусар. <...>

Потом начинали путаться в описаниях наружности, путать даты, указания места...» [12, с.228-229].

Сотканный из множества предположений, домыслов, вымыслов образ Петлюры соотносится с образом гоголевского колдуна, изображенного писателем в повести «Страшная месть».

Особенностью гоголевского колдуна была способность менять обличье. Именно это свойство нечисти обусловило возникновение различных версий о появлении и сущности колдуна: «... стали собираться...и слушать истории про чудного колдуна. Но все почти говорили разное...» [13, с.40]. Но, несмотря на очевидную параллель колдун – Петлюра, все же обнаруживаются существенные различия. Поскольку гоголевский колдун в «Страшной мести», являясь перед народом, меняет лица и внешность, а Петлюра в «Белой гвардии» так и остается невидимым мифом, можно говорить о том, что образ *многоликого зла* в повести Гоголя трансформирован в романе Булгакова в зло *безликое*. Эти образы можно считать двойническими, так как они становятся метафорой искаженной действительности. Как в кривом зеркале, образ двойника отражается, видоизменяется, превращается в нечто гротескное, теневое.

Примечательно, что в романе «Белая гвардия» свой «двойник» есть и у Петлюры. Это Михаил Семенович Шполянский, ассоциирующийся в сознании других героев романа с нечистой силой. Эффект «двойничества», как правило, создается за счет сближения и некоторого противопоставления персонажей. Петлюра противопоставлен Шполянскому, но не является его абсолютным антиподом. Прежде всего, оба героя – представители Сатаны (Шполянский даже назван поэтом Русановым именем дьявола: «Злой гений моей жизни, предтеча антихриста, уехал в город дьявола...Я говорю про его [антихриста] предтечу Михаила Семеновича Шполянского, человека с глазами змеи и с черными баками») [12, с.415]. Эти герои по-разному производят разрушительные действия. Петлюра, не принимая личного участия в военных действиях, производит смертоносный разгром, по крайней мере, в этом убеждены жители Города.

Петлюру можно назвать неким «эфемерным» героем революции: из горожан его никто не видел и не знает наверняка, кто он и что он из себя

представляет, но очевиден результат его действий: разрушены здания, памятники культуры, совершено множество страшных, жестоких убийств.

Шполянский, напротив, будто не совершает никаких дурных действий, благонамеренно участвуя в разных предприятиях, но все, к чему он прикладывает руку, терпит разрушение, неудачу. Например, когда к броневому полковнику Болботуна должно было подойти подкрепление, этого не произошло, так как «в броневой дивизион... попал в качестве командира... Шполянский» [12, с.228].

Если о Петлюре персонажи только слышат и говорят, но не видят, то Шполянского замечают везде: «Всему Городу Михаил Семенович стал известен немедленно по приезде свое из города Санкт-Петербурга.

Михаил Семенович прославился как превосходный чтец... и как отличнейший организатор поэтов и председатель городского поэтического ордена... Кроме того, Михаил Семенович не имел себе равных как оратор, кроме того, управлял машинами как военными, так и типа гражданского, кроме того, содержал балерину оперного театра...и еще одну даму...имел очень много денег и щедро раздавал их займы..» [12, с.228]. Более того, о постоянных и сиюминутных занятиях Шполянского известно всем: «пил белое вино, играл в железку, купил картину «Купающаяся венецианка», ночью жил на Крещатике, утром в кафе «Бильбокэ», днем – в своем уютном номере лучшей гостиницы «Континенталь», вечером – в «Прахе», на рассвете писал научный труд «Интуитивное у Гоголя».

Булгаков описывает многообразие жизни прапорщика, занимающегося абсолютно разными и порой несочетающимися вещами. Складывается впечатление, что Шполянский вездесущ и многолик.

Используя прием включения в текст слухов, домыслов, фантазий, повествователь создает образ Сатаны (Воланда) и в своем «закатном»: «...разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека [Воланда]. Сличение их не может не вызвать изумления. Так, в первой из них сказано, что человек этот маленького роста, зубы имел золотые и хромал на правую ногу. Во

второй – что человек был росту громадного, коронки имел платиновые, хромал на левую ногу. Третья лаконически сообщает, что особых примет у человека не было. <...> Раньше всего: ни на какую ногу описываемый не хромал, и росту был не маленького и не громадного, а просто высокого. Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой – золотые...» [37, с.10]. Многоликость вельзевула подчеркивал и Гоголь при создании образов, как говорил М.А. Булгаков, «специалистов по черной магии».

По верному замечанию Н.В. Голубович, «Воланд – свидетель и «режиссер» всех «необычайных» событий в «московских главах», самый яркий и многоликий персонаж в галерее фантастических образов. Он и балаганный затейщик, и властитель преисподней (гетевский Мефистофель), и гоголевский «ревизор», и веселый Асмодей Лесажа, и немилосердный судья – посланник «высшей инстанции» [2, с.3]. О полигенетичности образа Воланда пишет и исследователь Л.Б. Менглинова, отмечая, что яркий и наиболее точный и полный образ сатаны представлен Булгаковым именно в романе «Мастер и Маргарита». Писатель создает обобщенный дьявольский портрет, сложенный из народных религиозных, библейских и литературных представлений. Менглинова характеризует художественный облик Воланда как «традиционный литературно-театральный дьявол мировой культуры» [38, с.68]. С помощью Воланда, по мнению Менглиновой, «автор разоблачает антихристианский характер атеистической идеологии нового государства, базирующегося на преступлении Закона Божьего, тотальном богоборчестве и тотальном богохульстве, выражающемся в глумливом оскорблении Бога, Пресвятой Девы Марии, Святой Церкви и Священного Предания» [39, с.69].

В автобиографической повести «Тайному другу» герой встречается с дьяволом лицом к лицу и, сам того не осознавая, вступает с ним в сделку. Образ сатаны представлен не одним персонажем и назван не одним именем. Прежде всего, за дьявола герой принимает нового издателя Рвацкого, одна фамилия которого наводит ужас: «Мой Бог, поймите, дорогая, *это не было лицо, это был*

паспорт. И потом, скажите, кому, кому, кроме интеллигентской размазни, придет в голову заключить договор с человеком, фамилия которого Рвацкий! <...> Маленького роста, в вишневом галстухе с фальшивой жемчужной булавкой, в полосатых брюках, ногти с черной каймой, а глаза...» (курсив наш – Е.И.) [23, с.547]. Данное описание портрета рождает аллюзию на образ Шарикова из повести «Собачье сердце»: «У портьеры... стоял... человек маленького роста и несимпатичной наружности. <...> полосатые брючки на правой коленке продраны, а на левой выпачканы лиловой краской. На шее у человека был повязан ядовито-небесного цвета галстух с фальшивой рубиновой булавкой» [3, с.167].

Как созданный против воли природы Полиграф Шариков, так и Рвацкий ассоциируется с неким существом, только что принявшим человеческий облик: «Но вы видели его глаза? У него треугольные веки, а глаза странные и смотрят в угол» [23, с.548]. Эффект «ненастоящности», «кукольности» подчеркивается фальшивыми атрибутами образа (несочетающимися цветами вещей, фальшивым камнем на булавке). Кроме того, обнаруживаются параллели в именах героев Шарикова и Рвацкого, повторяющихся имени и отчестве: если первый – Полиграф Полиграфович, то второй – Семен Семенович. Имя Рвацкого содержит еще одну ассоциацию, уже с другим булгаковским героем Семеном Петлюрой («Белая гвардия»), об образе которого мы сказали выше. Оба эти героя сказочным образом появляются и исчезают тоже таинственно, но успевают посеять разрушение, ненависть и злобу в мире: «...я своими глазами видел в телефонной книжке телефон Рвацкого С.С. Когда же состоялся суд, я, заглянув в ту же самую телефонную книгу, не нашел там Рвацкого.

Богом клянусь – говорю правду!

Этот номер меня потряс. Каким образом можно вытравить свою фамилию из всех телефонных книг в Москве?» [23, с.548].

Имя героя Семен становится «говорящим»: означает «услышанный Богом». Это ассиметричное варьирование, поскольку имя имеет противоположную

семантику: Семен не слышит Бога, но внимает дьяволу, действует во славу сатаны.

С исчезновением издателя-дьявола пропадает и редактор, подписавший с ним договор, продавший свою душу: «А знаете что, ведь вашего Рудольфа [редактора] нечистая сила утащила, и Рвацкого тоже. <...> Ну, натурально, срок-то ведь прошел, ну, является черт и говорит, пожалуйста...» [23, с.551].

В истории издателя явно звучит гоголевский мотив испытания человеческой души бесами: творческий и честный редактор поддался дьявольскому искушению. Наиболее ярко этот сюжет описан в повести Н.В. Гоголя «Портрет». По Гоголю, талантом Бог награждает избранных, для того, чтобы они несли свет в этот мир, но более других эти люди подвержены нападкам сатаны. Гоголевский мастер дает напутствие своему ученику: «Путь твой чист, не соватись с него. У тебя есть талант; талант есть драгоценнейший дар бога - не погуби его. <...> Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве, и по тому одному оно уже выше всего <...>. Спасай чистоту души своей. Кто заключил в себе талант, тот чаще всех должен быть душою. Другому простится многое, но ему не простится» [32, с.113].

Не стал исключением и рассказчик из повести «Тайному другу», по своему признанию, тоже вступивший в сделку с нечистой силой: «... я в пыльный день сам залез зачем-то в контору к Рвацкому и, как лунатик, поставил свою подпись рядом с его...» [23, с.549]. «Договор» вступает в силу с появлением сатаны на пороге квартиры писателя, лишь только он о том подумал: «Я лежал на полу, почти уткнувшись лицом в стекло керосинки, и смотрел на ад. Отчаяние мое было полным, я размышлял о своей ужасной жизни и знал, что сейчас она прервется наконец. В голове моей возникли образы: к отчаянному Фаусту пришел Дьявол, ко мне же не придет никто...»; «Дверь отворилась беззвучно, и на пороге предстал Дьявол...» [23, с.563, 564].

Подобно творческому и чувствительному Андрею Чарткову («Портрет» Н.В. Гоголя), впавшему в отчаяние от бедности и нужды, булгаковский герой

страдает от не востребованности себя как писателя и решается на самоубийство. В тот самый тяжелый момент в жизнь героев врывается олицетворенное зло, готовое исполнить самые заветные желания персонажей.

В повести «Тайному другу» отмечается преобразование дьявола в «слугу своего Рудольфа»: «Сын гибели, однако, преобразился. От обычного его наряда остался только черный бархатный берет, лихо надетый на ухо. Петушьего пера не было. Плаща не было, его заменила шуба на лисьем меху, и обыкновенные полосатые штаны облегли ноги, из которых одна была с копытом, упрятым в блестящую калошу» [23, с.564]. При последующем описании Рудольфа автор нарекает его несколькими именами, подчеркивающими сатанинское происхождение: сын гибели, черный, Сатана, черт, Вельзевул, Дьявол. Даже природное имя Рудольф, которое (от древнегерманского имени Hrodwulf) переводится как «славный волк», уже указывает на оборотнические свойства персонажа.

При разговоре с дьяволом героя поражают некоторые факты. Во-первых, удивительное «случайное» совпадение: в портфеле Рудольфа нашлась электрическая лампочка, которой как раз заменили перегоревшую в квартире писателя. Во-вторых, полнейшая осведомленность сатаны о планах и состоянии дел писателя: он знает о наличии романа и его судьбе, о смерти матери. В-третьих, фантастические способности Рудольфа: «... по тому, как он перелистывал страницы [рукописи], я убедился, что ни один самый нелепый почерк не может остановить его. Он читал, как печатное» [23, с.565].

В гоголевском творчестве часто тема сделки с нечистью раскрывается в буквальном смысле: герой получает материальное вознаграждение (деньги, золото, драгоценности и т.д.) за продажу своей души. Так и булгаковский герой получает злосчастные червонцы: «... он вручил мне пять червонцев, а затем сам он в берете и мой роман провалились сквозь пол» [23, с.568]. После «выкупа» дьяволом души героя, он существует словно во сне: «Когда загорелись лампы и фонари и кубиковая мостовая залоснилась, я пошел в помещение Рвацкого. И вот

Вам доказательство того, как все размыло, - не помню, весна ли это была, быть может – лето. Или февраль? Февраль? Не помню» [23, с.549]. Но дьявольская игра с героем выражается и в другом: сатана шутит над героем, вовлекая его в различные ситуации.

В образе сатаны-шутника также заметно влияние гоголевской традиции. Подобный образ («шутящей» нечисти) возникает и в поэме «Похождения Чичикова» (Шутник-сатана открывает двери в царство теней, откуда вереницей потянулись мертвые души), и в «Записках юного врача» («Вертело и крутило белым [снегом] и косо и криво, вдоль и поперек, словно черт зубным порошком баловался»; «Вьюга свистела, как ведьма, выла, плевалась, хохотала»), и в рассказах 1920-х годов (например, в рассказе «№13. – Дом Эльпит-рабкоммуна»: «... бес, прикинувшись вьюгой, кувыркался и выл под железными желобами...»), и в образе глумящегося над москвичами Воланда в романе «Мастер и Маргарита» [12, с.102, 125; 3, с.243] .

Ситуация столкновения персонажей с представителями нечистой силы позволяет Гоголю выявить характер того или иного персонажа. С этой же целью художественный конфликт с нечистью используется и Булгаковым. По верному замечанию Л.Б. Менглиновой, «сталкивая персонажей с Сатаной, Булгаков стремился выявить культурный потенциал человека, а затем нравственный, т.е. внутреннюю суть» [38, с.68]. Но, стоит отметить, что конфликт не рождается сам по себе, его обуславливает художественная реальность, в которой становится возможным действие нечисти и ее воздействие на человека.

Часто у Н.В. Гоголя художественная нечисть воздействует на персонажей посредством сна (или его отсутствием): вступивший в сделку с дьяволом Петрусь («Вечер накануне Ивана Купалы») мучается и не видит сны; уснувший дед («Пропавшая грамота») обманут сатаной, а баба видит во сне необъяснимую чертовщину; в собственных сновидениях проходит дьявольское испытание художник Чартков («Портрет») и т.д. Гоголевский черт (в широком смысле) шутит с персонажами, выявляя их порочные стороны, их слабости, но уже в

сборнике ранних повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» возникает и назидательное значение дьявольских проделок. Например, заключительный сон бабы в повести «Пропавшая грамота» мыслится героиней как дьявольское наваждение, хотя этот сон послан в назидание ее супругу, не выполнившему данное обещание.

Булгаков поддерживает гоголевскую поэтическую онирическую традицию и продолжает ее, символически характеризую советскую эпоху. Так, в романе «Мастер и Маргарита» Воланд посылает сон в назидание председателю жилищного товарищества Никанору Ивановичу Босому. С помощью своего героя Воланда Булгаков смеется над приоритетом материального в жизни москвичей, показывает мнимость избранных ими идеалов.

Во сне Никанора Ивановича происходит разоблачение общественных пороков. Посредством мотива сна характеризуются пустые и продажные люди-безбожники во снах новая власть определена как изощренное социальное зло.

Нельзя не заметить и не почувствовать сатирический булгаковский тон, содержащий отсылку к гоголевской традиции, во всей главе «Сон Никанора Ивановича». Злая насмешка автора направлена на современную ему советскую действительность. События и переживания минувшего дня ложатся в основу сна Никанора Ивановича.

Герою снится, «будто бы какие-то люди с золотыми трубами в руках подводят его, и очень торжественно, к большим лакированным дверям», у которых сыграли туш Никанору Ивановичу, после чего герой услышал «гулкий бас с небес»: «Добро пожаловать, Никанор Иванович! Сдавайте валюту» [37, с.157]. Возникает ассоциация с попаданием в рай, когда ангелы ведут душу героя к Богу. Но ангелами оказываются «какие-то люди», а роль Бога на себя взяла советская власть, требующая своеобразного жертвоприношения.

Никанор Иванович удивлен тем, что после оказывается в зале маленького, но богатого театра. Еще больше его удивляет то, что «публика была одного пола – мужского, и все почему-то с бородами <...> и вся эта публика сидела на полу,

великолепно натертом и скользком» [37, с.158]. Одинаковость зрителей, их внешнее и поведенческое сходство, следование определенному стандарту, абсолютное поклонение Богу-власти – во всем этом проглядывается аллюзия на отход от христианского вероисповедания. Православные превращаются в мусульман, и даже пораженный Никанор Иванович последовал общему примеру и «уселся на паркете по-турецки» [37, с.158]. Здесь метафорически Булгаковым показано разрушение, слом традиционного тысячелетнего мировоззрения: на подсознательном уровне героя этот страшный процесс сравнивается с предательством святынь, с переходом в другую веру – с принятием мусульманства.

Театральное представление соотносится со сценой Страшного суда: представители новой власти, взявшие на себя роль Бога, совершают суд с целью выявления праведников, то есть тех, кто согласен жить по советским законам, и грешников, то есть не желающих это делать, а значит проявляющих упрямство.

Эстрадный артист, красноречивый конферансье символизирует большевистскую власть с ее пустыми пропагандирующими лозунгами. Этот образ выбран Булгаковым неслучайно: он демонстрирует фальшь и лживость вновь пришедшей власти.

Неслучайно театр выбран местом действия, что символизирует своеобразную государственную политическую игру, а формой повествования Булгаков избирает сон, намекая на абсурдность, аморальность проводимой политики.

Конферансье лукав, его наигранное великодушие выражается невербальными характеристиками: в жестах (потирание рук, «царский жест»), взгляде («участливо поглядел», обратил «полные слез голубые глаза»), тоне голоса («задушевно заговорил», «вежливо пригласил», «ласково осведомился»), постоянно меняющихся интонации и настроении разговора [37, с.159]. Он объявляет номера, участниками которых один за другим становятся представители «московского народонаселения».

Импровизированная сцена является местом «судилища», где Никанора Ивановича допрашивают о таинственным образом появившейся в его доме валюте. Герой хотел поклясться Богом, что не имеет этих денег, но ему не дали договорить и «весь зал разразился криками негодования» [37, с.155]. Символично, что при произнесении героем имени Бога, зал неистово кричит: у них нет веры в него. Но и при упоминании о нечистой силе «опять негодуяще взревел зал» [37, с.159]. «Публика» доверяет лишь конферансье, ведущему суд-представление, присоединяется к его репликам, дополняет и продолжает их. Ведущий как представитель новой силы, новой директивы, пропагандирующий культ поклонения власти, ожидает беспрекословного покаяния героев-валютчиков: «...четыреста долларов никто не станет подбрасывать, ибо такого идиота в природе не имеется... Огорчили вы меня, Никанор Иванович! А я-то на вас надеялся. Итак, номер ваш не удался» [37, с.160].

Приоритетным вопросом, решаемым советскими властями, становится «отбирание» материальных ценностей, экспроприруемых у народа. В частности, сюда относятся деньги и эквивалентные им вещи (квартиры, драгоценности и проч.), в которых «страна нуждается», а московским жителям они «совершенно ни к чему» [37, с.160]. Суд будет продолжаться до тех пор, пока граждане «не захотят пойти навстречу» и сдать «бесценные, но бесцельные в руках частного лица сокровища» [37, с.161]. Это подтверждает сцена разговора с Сергеем Герардовичем Дунчилом, который «вот уже полтора месяца сидит здесь» [37, с.160]. Тоталитаризм советской власти проявляется в полном подавлении свободы личности под маской соучастия и благожелательности, в репрессивных методах, скрытых под якобы добровольным желанием граждан.

Зал потрясают рукоплескания, порождающие адский огонь, в котором условно сгорает московское народонаселение, попавшее в театр: «Никанору Ивановичу показалось, будто в люстрах запрыгали огни» [37, с.162]. Публика то и дело пропадает во тьме: «Тут ему [Никанору] показалось, что зал погрузился в полную тьму»; «В глаза ему снизу и спереди ударил свет цветных ламп, отчего

сразу провалился во тьму зал с публикой» [37, с.160, 159]. Пропадает, по Булгакову, и советская Россия. Не случайно отрывок «Как молодой повеса ждет свиданья с какой-нибудь развратницей лукавой...» из «Скупого рыцаря» Пушкина зачитывается Куролесовым со сцены. Новая власть уподобляется барону, возведшему золотой холм, с высоты «может взирать на все, что ему подвластно» [37, с.162]. Пушкинский барон сравнивает себя с демоном («Что не подвластно мне? как некий демон отселе править миром я могу»), так, по Булгакову, в демона превращается мощная и грубая советская диктатура. Никанор Иванович, как и все остальные, не слышит главного в монологе барона: золото – «человеческих забот, обманов, слез, молений и проклятий тяжеловесный представитель!», что оно развращает человека, уничтожая все святое в нем [40, с.434]. Не эти ли произнесенные вслух слова Булгаковым-писателем в большей степени описывают характер все набирающей силы большевизма: «Я царствую!.. Какой волшебный блеск! Послушна мне, сильна моя держава; в ней счастье, в ней честь моя и слава! Я царствую...»? [40, с.435]. Не смотря на отсылку к пушкинской драме, Булгаков по-гоголевски осмысливает «золотую» жажду: барон в «Скупом рыцаре» богатеет за счет «горьких воздержаний, обузданных страстей, тяжелых дум, дневных забот, ночей бессонных», для Гоголя же приобретение и обогащение всегда связано с некоей игрой с судьбой, со случаем [40, с.436]. Именно поэтому Булгаков избирает образ театра как ведущий символ власти в сие его героя Никанора Ивановича.

Тьма, в которую погружается публика, не только внешняя (гаснущий свет, черные кулисы), но и внутренняя. Автор уточняет, «Никанор Иванович до своего сна совершенно не знал произведений поэта Пушкина, но самого его знал прекрасно и ежедневно...произносил фразы вроде: «А за квартиру Пушкин платить будет?» или «Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?», Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?» [37, с.162]. Имя русского гения слова для Никанора всегда было пустым, приравненным к понятию «никто» и чаще употребляемым в мелких бытовых вопросах в этом значении. Такая

внутренняя темнота героя, по Булгакову, становится плодотворной почвой для становления и укрепления нового правления в России. Зло воцаряется не с приходом новой власти и изменением экономико-политической системы, хотя это, безусловно, оказало значительное влияние, но с возрождением дьявольского в самом человеке (демонстрация этого явления была одной из важнейших художественных задач Н.В. Гоголя!), в русском человеке, проявившем неуважение к своей национальной истории и культуре, забывшего о христианских ценностях.

Булгаковская игра разворачивается в форме театрального представления во сне, поэтому не удивительна смена, а точнее «перекидывание» друг на друга ролей: выстроившаяся в сознании читателя параллель барон-советская власть разрушена высказыванием конференсье, сравнивающим зрителей-валютчиков с «кончившим очень скверно» бароном из «Скупого рыцаря» [37, с.163].

Другой чертой государственной политики новой власти становится создание системы массового доносительства. Это раскрывается в сцене допроса гражданина Канавкина, под давлением признавшегося, что у его тетки тоже припрятана валюта.

Один из соседей Никанора Ивановича в страхе говорит, что не хотел бы лишиться своих «бойцовых» гусей: «У меня, милый человек, бойцовские гуси в Лианозове... Подохнут они, боюсь, без меня. Птица боевая, нежная, она требует ухода... Эх, кабы не гуси!.. Пушкиным-то меня не удивишь...» [37, с.165]. Символом достатка, личного богатства выступают гуси. Это предмет заботы, любви «рыжего бородатого соседа» и, кроме того, источник дохода. Лишившись гусей, мужчина потеряет возможность комфортного существования. Его заботит материальная составляющая его жизни, но не духовная.

В энциклопедии символов Купера «гусь» трактуется как положительный знак, солярный. Он связан с любовью, провидением [41, с.65-66]. В романе в контексте сновидения гуси исчезают, что можно расценивать, как окончательное

погружение во тьму, что и так неоднократно подчеркивалось Булгаковым. Расшифровка символа позволяет углубить авторский художественный замысел.

После вздохов соседа Никанору Ивановичу снится, будто «из всех дверей в зал посыпались повара в белых колпаках и с разливными ложками в руках. Поварята втащили в зал чан с супом и лоток с нарезанным черным хлебом...» [37, с.166]. Герой заглядывает в миску, «в которой в жидкости одиноко плавал капустный лист» [37, с.166]. В данных сновидческих образах содержится писательский намек на материальное оскуднение, голод, а также писательское предчувствие обеднения государства от грабительской политики.

Вслед за Гоголем Булгаков не просто воссоздает художественный образ зла (сатаны) как такового, бесовское в романе стало способом демонстрации человеческих пороков, злостных общественных недостатков. Эстетизированное властью зло призвано не посмеяться над человеком, но образумить его: совершенная героем ошибка способствует духовному просветлению, осознанию прежнего «неправильного» существования.

Совершенно иным в данном контексте анализа проблемы представляется художественный образ ведьмы в булгаковской прозе.

Е.А. Савина в работе «Мистические мотивы в прозе М.А. Булгакова: “Собачье сердце”» справедливо отмечала влияние гоголевского образа колдуньи на формирование художественных представлений о ведьмах М.А. Булгакова, репрезентированных в творчестве писателя XX века [42, с.34]. Но некоторые отмеченные исследователем сходства гоголевских и булгаковских образов представляются малообоснованными. Например, образ ведьмы, воплощенный в ранних повестях Гоголя, соотносится автором с образом булгаковской Геллы («Мастер и Маргарита»). Скорее всего, отмеченное «сходство» связано не столько с пониманием и изображением «нечисти» Н.В. Гоголем, сколько с фольклорно-мифологическим сознанием малороссов, со стереотипами, возникшими на почве народных сказок, легенд, преданий. С другой стороны, нельзя не согласиться с тем, что поведенческий образ ведьмы, отмеченный Гоголем, действительно,

«наследуется» М.А. Булгаковым. Считаем, такое уточнение важно, поскольку «ведьмой» в булгаковском художественном творчестве выступают не только женщины, но и природные силы, которые характеризуются аналогичным поведением. Например, вьюга, описанная в «Записках юного врача».

Мнение о влиянии образа гоголевской ведьмы, выведенной в повести «Вий», поддерживается современным исследователем М.Г. Васильевой. В работе «Традиции Н.В. Гоголя в творчестве М.А. Булгакова (к проблеме психологии литературного творчества)» М.Г.Васильева отмечает, что образ «прекрасной ведьмы» встречается в булгаковской прозе многократно. Только в «Белой гвардии» уже содержится два упоминания о молодой ведьме: сияющая и цветущая Явдоха вдруг представляется домовладельцу Василию Лисовичу «голой, как ведьма на горе»; молодой Николка Турбин видит в трупке женщины ведьминскую прелесть («Она показалась страшно красивой, как ведьма...») [43]. Исследовательница убеждена, что образ очаровательной ведьмы восходит к традиции, заложенной Н.В. Гоголем в «страшных» повестях, вошедших в сборник «Вечера на хуторе близ Диканьки», и достигает своего главного воплощения в «закатном» романе М.А. Булгакова в образе Маргариты. Такие доводы представляются более убедительными.

Мы убеждены, что Булгакова привлекает не столько образ молодой и «страшно красивой» ведьмы, сколько непостижимая загадка, воплощенная в этом противоречивом образе, очаровательном и одновременно пугающем, притягивающем и отталкивающим, страдающем и непримиримом с силами добра. Более детально этого вопроса мы коснемся в третьей главе нашего исследования, где внимание будет сосредоточено на образе нечистой силы в прозе М.А. Булгакова.

В творчестве Н.В. Гоголя образ ведьмы претерпел эволюцию от образа злой, безобразной старухи-колдуньи, созданного на основе фольклорных представлений, до молодой пугающе-красивой ведьмы, чей образ явлен в оригинальной авторской трактовке. Эта эволюция ярко прослеживается в

гоголевском творчестве, причем с «омоложением» образа меняется и его художественная функция. Так, старая сморщенная колдунья из повести «Вечер накануне Ивана Купалы» действует в связке с сатаной (Басаврюком) и ее задача заключается в запугивании, искушении героев и овладении человеческой душой. Мачеха-ведьма в повести «Майская ночь, или Утопленница» так же олицетворяет силы зла, представляющее полную противоположность силам света и добра (отсюда их обезображенный облик). В образе Солохи («Ночь перед Рождеством») Гоголем выводится уже «новый» тип ведьмы: не просто полумифического существа, наделенного силой магии, но человекоподобной, женственной знахарки: («[Солоха] имела от роду не больше сорока лет. Она была ни хороша, ни дурна собою. <...> умела причаровать к себе самых степенных козаков... умела искусно обходиться с ними. Ни одному из них и в ум не приходило, что у него есть соперник» [13, с.106]).

Следует отметить, одной характеристик этого женского образа зла выступает внешняя оценка, построенная на слухах и сплетнях: «...кое-где начали поговаривать старухи..., что Солоха точно ведьма; что парубок Кизяколупенко видел у нее сзади хвост величиною не более бабьего веретена; что она еще в позапрошлый четверг черною кошкою перебежала дорогу; что к попадье раз прибежала свинья, закричала петухом, надела на голову шапку отца Кондрата и убежала назад» [13, с.107]. В образе Солохи писателем собраны отрицательные человеческие качества, но, несмотря на отрицательные черты характера, она остается привлекательной для остальных персонажей.

Образ Солохи в гоголевском творчестве становится своеобразным переходным звеном к образу молодой прекрасной панночки-ведьмы («Вий»). Цветущая панночка и после смерти сохраняет свою прелесть, главному герою – Хоме Бруту – она представляется самым прекрасным что ему когда-либо приходилось видеть: «Перед ним [Хомой] лежала красавица, какая когда-либо бывала на земле. Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармонической красоте. Она лежала как живая. Чело, прекрасное,

нежное, как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови – ночь среди солнечного дня, тонкие, ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний; уста – рубины, готовые усмехнуться... Но в них же, в тех самых чертах, он видел что-то страшно пронзительное» [44, с.163].

Мы склонны считать, что гоголевское влияние в контексте построения образа ведьмы в прозе Булгакова проявляется в портретных характеристиках ведьм (очаровывающая и пугающая красота девушек) и поведенческих (они увлекают, тянут за собой, улыбаются, смеются). Функциональная же роль художественных образов различна. Гоголевские «молодые» ведьмы призваны подчеркнуть человеческие пороки и слабости, соблазнить, ввести во искушение.

В «Мастере и Маргарите» ведьма Гелла входит в свиту Воланда, она искушает людей и смеется над ними; Наташа и Маргарита, превратившиеся в ведьм, выражают булгаковскую идею о том, что в женщине, по ее природе, уже живет ведьма, которая от страсти может внезапно пробудиться. Для такого пробуждения, по словам Т. Поздняевой, Маргарите было «необходимо разрушить семью, вообще уйти за пределы жизни, погибнуть, ибо любовь к мастеру объяснила ей собственную природу» [45]. Главная героиня романа также выражает идею о настоящей, искренней, пламенной страсти к мужчине.

Нам близка позиция Ю. Шелковиной, обозначенная в статье «Архетип ведьмы в романе “Мастер и Маргарита”», заключающаяся в том, что, помимо очевидных, названных ведьм в главном булгаковском романе присутствует еще одна – Аннушка [46]. Исследовательница пишет: «...проявление архетипа ведьмы мы видим в женщине, которая как реальный персонаж появляется только в двадцать четвертой главе, но чье присутствие мы ощущаем с начала романа. Это Аннушка - та самая, ставшая причиной смерти Берлиоза. <...> Воланд избрал орудием убийства Берлиоза по своему обыкновению ведьму, но не «штатную» Геллу, а ту, которая подвернулась под руку» [46]. Аннушка играет роковую роль в жизни Берлиоза, как панночка в жизни безбожника Хомы. Художественный

портрет Аннушки дается в уже ставшем традиционным ключе: о ней мало что известно, все слухи и пересуды («Никто не знал да, наверное, и никогда не узнает, чем занималась в Москве эта женщина и на какие средства она существовала»). Но кроме этого, Булгаков подчеркивает другую особенность – Аннушка носит прозвище «Чума», что выявляет ее ведьминскую сущность.

Аннушка, ставшая орудием работы Воланда, была выбрана для этой цели не случайно. Она – «бытовая ведьма» (Ю. Шелковина), по природе своей и характеру является «разрушителем» порядка и спокойствия. По замечанию Шелковиной, окончательное изобличение Аннушки происходит тогда, когда героиня подбирает золотую подкову, подаренную Маргарите Воландом: «в описании дальнейшего поведения Аннушки появились резко отрицательные ноты – «как змея», «глаза горели совершенно волчьим огнём». Но за покушение на собственность королевы Аннушка несет заслуженное наказание.

Следует отметить, что образ Аннушки возникает намного раньше, чем его воплощение в романе «Мастер и Маргарита»: Аннушка присутствует в рассказе «№13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна», «Самогонное озеро», в пьесе «Адам и Ева». И уже в этих ранних произведениях в булгаковской прозе заявлен характер женщины-разрушительницы, «бытовой» ведьмы.

Итак, образ нечистой силы (бесов, ведьм) в произведениях Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова обнаруживает идентичность, создает некоторую переключку. Характерной особенностью образа зла становится его многоликость и неопределенность, связь со слухами, сплетнями и разговорами, предшествующими появлению сатаны в сюжете произведения («Белая гвардия», «Собачье сердце», «Тайному другу», «Мастер и Маргарита»). Если Гоголь использует этот прием для создания мистической атмосферы, то Булгаков таким образом демонстрирует бесовской характер условной действительности, воспроизводящей черты реальной действительности в романе «Мастер и Маргарита».

Появление демонических сил в булгаковской прозе призвано не просто глумиться и запутывать, обманывать человека мнимыми ценностями, но и испытывать его, вскрывать его пороки и греховные помыслы, подчеркивать наличие зла в самой душе человека («Белая гвардия», «Собачье сердце», «Записки юного врача», «Тайному другу»). Чаще зло воздействует на персонажа через сон, что, безусловно, восходит к гоголевской художественной традиции.

Образ ведьмы, претерпевший эволюцию в творчестве Н.В. Гоголя, наследуется М.А. Булгаковым в ее последней форме – образе «страшно красивой» молодой ведьмы. Булгаков вводит этот образ в сюжет для катализации развития действия, для выражения авторской модальности, писательского взгляда на страсти, бушующие в человеке и разрушающие его под воздействием inferнальных сил («Белая гвардия», «№13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна», «Самогонное озеро», «Адам и Ева», «Мастер и Маргарита»).

В целом, говоря о функциональности интертекстовых включений из творчества Н.В. Гоголя в прозу М.А. Булгакова, можно отметить, что помещая гоголевское «слово» в новый контекст, М.А. Булгаков воспринимает его и интерпретирует на основе своего собственного понимания действительности. И хотя писатель XX века видит в часы творческого прозрения «не людей с лицами, а чудища с харями», как и Гоголь, все же сквозь нечеловеческое, порочное проступали в его творчестве персонажи с просветленными личностями, преодолевшие свою неразвитость. В произведениях Булгакова сквозит вера в неразрушимость лика России. «Загубленные душевные возможности» писатель изображал именно гоголевским методом, не просто перенося гоголевские образы-маски в свои произведения, но развивая этот художественный прием: большинство его персонажей наделены одной сквозной чертой, в основе которой лежит уподобление вещному миру по методу аналогий.

Стилевой доминантой творчества М.А. Булгакова было, на наш взгляд, использование различных средств интертекстуальности как способа выражения

авторской позиции. С помощью интертекстем М.А. Булгаков создает образные параллели с творчеством Н.В. Гоголя, моделирует новые смысловые интерпретации для решения значимых для его эпохи художественных задач, постоянно подчеркивает, что неразвитость духовной сферы и «сновидческую жизнь» русские люди должны преодолеть и что историческая судьба России будет «богатырской».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предпринятое исследование литературного наследия М.А. Булгакова в аспекте присутствия в нем «слова» Н.В. Гоголя позволяет сделать следующие выводы.

1. Следование гоголевской сатирической традиции, а также включение в художественные тексты различных видов интертекстем, в том числе прецедентных феноменов как репрезентативные черты русской литературы XX века, стали доминантными для творчества М.А. Булгакова. Ключевое понятие «традиция» в прозе Булгакова конкретизируется как чувство истории, которое предполагает ощущение прошлого как настоящего, укорененность в общую корневую систему отечественного бытия.

2. Проза М.А. Булгакова, имеющая глубокую национальную литературно-художественную и философскую укорененность, была, прежде всего, ориентирована на художественные тексты Н.В. Гоголя, потому что его личность и творческое наследие во многом были близки чуткой эстетической натуре писателя. Гоголевские художественные принципы оказываются для Булгакова, как и для многих других художников XX века, сверхсовременными. Творчество Гоголя стало для него своеобразным эталоном, мерой, которой он «измерил» современность и сумел «сквозь Гоголя ярко выразить себя».

3. Выбор гоголевского претекста объясняется не только близостью мировоззренческих позиций писателей, сходством их своеобразного видения действительности, творческих установок и главных художественных идей, но и стремлением расширить эстетические возможности текста, углубить идейный смысл своих произведений, опираясь на авторитет и опыт классика русской литературы.

4. Обращение М.А. Булгакова к текстам своего литературного предшественника и Учителя происходит на протяжении всего творческого пути

писателя XX века и эволюционирует от некоторой подражательности («Как Бутон женился», «Бубновая история», «Красная корона», «Китайская история», «Дьяволиада» и др.) до вершины мастерства философско-художественной интерпретации и разработки оригинального авторского стиля («Белая гвардия», «Бег», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита»).

5. Исследование особенностей бытования гоголевского «слова» в творчестве М.А. Булгакова позволяет определить, что традиционные гоголевские темы и мотивы были особенно актуальны для писателя XX века в эпоху послереволюционного «распада» России, когда отмечался кризис духовности, произошла абсурдизация «безбожного бытия» и установилась новая форма политического режима («Белая гвардия», «Китайская история», «Красная корона», «Морфий», «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце», «Бег», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита»).

6. Опора на традицию изображения русской действительности в гоголевском художественном творчестве как на авторитетное свидетельство познания русского национального характера и особенностей его ментальности помогла М.А. Булгакову прорваться сквозь скептицизм и пессимизм по поводу разрушения бывшей самодержавной России и увидеть возможность возрождения страны в возвращении к православной тысячелетней аксиологии («Белая гвардия», «Записки юного врача», «Бег», «Мастер и Маргарита», рассказы и фельетоны 1920-х гг.).

7. Изучение многообразия форм гоголевского «слова» в прозе М.А. Булгакова как следование классической традиции показывает, что в различных жанровых формах (повестях, рассказах, романах, пьесах, очерках, фельетонах) писатель XX века в самых разных вариантах утверждает гоголевскую идею невозможности гармонии человеческого существования без присутствия в «быте – бытия», без поиска «небесного в земном» («Двуликий Чемс», «Дьяволиада», «Собачье сердце», «Морфий», «Китайская история», «Красная

корона», «Белая гвардия», «Бег», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита» и др.)

8. Интертекстуальное гоголевское «присутствие» в булгаковской прозе прежде всего выражается в содержащихся в его произведениях прямых отсылках к образу классика: аллюзия, цитата, реминисценция, варьирование образа и сюжета («Белая гвардия», «Похождения Чичикова», «Ревизор» с вышибанием», «Лестница в рай», «Как Бутон женился», «Повесили его или нет», «Двуликий Чемс» и др.). Привлечение биографических фактов («Записки на манжетах», «Тайному другу», «Театральный роман»), апелляция к самой личности Н.В. Гоголя («Белая гвардия», «Похождения Чичикова», «Записки на Манжетах» «Киев-город»), включение символического образа классика русской литературы в художественную систему своих произведений позволили подчеркнуть, что создание художественного образа Н.В. Гоголя происходит не только в связи с актуализацией его сатиры в эпоху НЭПа, но и в связи с убеждениями, что напоминание о Гоголе способно направить русское общество на путь покаяния в совершившемся развале традиционной России.

С помощью введения в свои художественные и публицистические тексты образа Гоголя-писателя Булгаков подчеркивает те нравственные ориентиры и ценности, которые, по его мнению, утратила современность: честность, милосердие, верность, любовь, бескорыстие, патриотизм, искренность («Белая гвардия», «Похождения Чичикова», «Киев-город», «Лестница в рай», «Тайному другу»).

9. Опираясь на традиционное гоголевское сочетание «высмеивающего смеха» и «одушевления лиризмом», Булгаков интертекстными из таких произведений классика русской литературы, как «Нос», «Ревизор», «Мертвые души» (цитатами, аллюзиями, реминисценциями, пародиями, игрой именами героев Гоголя и намеками на характеры его знаменитых людских типов, варьированием его сюжетов в своих произведениях) напоминает своим современникам о том, что Россия 1920-1930-х годов вверглась в пучину

бесовства, отошла от нравственных законов жизни и превратилась по сути в inferнальное пространство, где все живущие обречены на страдания от абсурда происходящего (фельетоны 1920-х гг., «Белая гвардия», «Похождения Чичикова», «Столица в блокноте», «Записки на манжетах», «Красная корона», «Китайская история», «Собачье сердце», «Роковые яйца», «Бег», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита»).

10. Многофункциональность использования варьированных и точных цитат из хрестоматийных гоголевских произведений чаще происходит в «малых» творческих жанрах юмористического и сатирического характера. Булгаков прилагает интертекст творчества Гоголя к новому контексту, при этом форма претекста может видоизменяться и «распространяться», в зависимости от поставленной художественной задачи (характеристика условной действительности как абсурдной, подчеркивание вневременного характера проблем текущей жизни, выражение русской ментальности и др.) Например, писателем включаются в текст его «Бубновой истории» аллюзии на гоголевскую повесть «Нос», что позволяет Булгакову не только охарактеризовать конкретного персонажа, намекнуть на влияние его социального статуса на его характер, но и дать оценку символической действительности, подчеркнуть ее антигуманный, жестокий характер. Поэтому можно говорить о расширении семантики образа «носа» в булгаковском творчестве до мотивов «носатости» и «безносости».

11. Большую роль играют приемы антономасии и иронии, в которые включены реминисцентные образы гоголевских персонажей, обладающих «говорящими» именами, фамилиями, похожими на прозвища. Как правило, Булгаков в литературных портретах вычленяет знаковую деталь, которая становится ведущей характеризующей чертой образа персонажа, что было свойственно сатирической поэтике Н.В. Гоголя. Часто герои М.А. Булгакова «овеществляются», то есть символически уподобляются «человеческим кусочкам», что отражает их зависимость от материального мира, или «зоологизируются» писателем, что указывает на утрату ими человеческого облика

и подчеркивает недопустимо низкий для человека уровень духовности («Белая гвардия», «Записки на манжетах», «Собачье сердце», «Роковые яйца»).

12. М.А. Булгаков широко использует интертекстуальный прием варьирования известных сюжетов гоголевской прозы, гротескную перекодировку ведущих образов-символов, способствуя раскрытию глубин авторского замысла посредством создания своеобразного эстетического диалога с Гоголем в области решения насущных вопросов в условиях катастрофических последствий гражданской войны («Как Бутон женился», «Двуликий Чемс», «Похождения Чичикова», «Ревизор» с вышибанием», «Бубновая история», «Заколдованное место» и др).

13. Особенно значимы для философско-поэтического содержания творчества М.А. Булгакова реминисценции и аллюзии на бессмертные гоголевские типы – хлестаковы, сквозник-дмухановские и другие художественные образы комедии «Ревизор»; чичиковы, плюшкины из поэмы «Мертвые души»; шпоньки и образы нечистой силы из сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки», – призванные подчеркнуть отрицательные человеческие качества и пороки, а главное – наличие зла внутри бессмертной души человека («Белая гвардия», «Сапоги-невидимки», «Серия 06 №0660243», «Кондуктор и член императорской фамилии», «как Бутон женился», «Записки юного врача», «Собачье сердце», «Тайному другу», «Бег»).

14. Значимость «слова» Гоголя для Булгакова глобальна, о чем свидетельствует следующий пример. В небольшом по объему фельетоне «Бубновая история» содержится более десяти интертекстов из прозы Гоголя: использование говорящих имен, дающее дополнительную характеристику персонажу; прием опредмечивания образа (Мохриков превращается в туза на ножках); введение символического «двойника»; мотив сна; абсурдное происшествие в основе сюжета; построение образа на одной сквозной детали (образ «цветочной» дамы) и др.

Трансформируя и раскрывая гоголевскую идею в условиях современной писателю эпохи, Булгаков обращает внимание на вневременной характер поставленной в фельетоне проблемы жадности, коррупции, карьеризма, лжи и др. в человеческом сообществе.

Основными способами введения гоголевского «слова» в текст фельетона являются аллюзии (описание «кипящей» городской жизни по подобию Невскому проспекту), пародии на прекрасную незнакомку (образ «цветочной» дамы), реминисценции (совпадение адресов главных персонажей), стилизация под гоголевское повествование. Гоголевское «слово» привносит в текст новые смысловые оттенки, участвует в сюжетостроении фельетона, выполняя сатирическую инвективную функцию.

15. К важным приемам интертекстуальности относятся также гоголевские цитаты, ставшие эпиграфами у М.А. Булгакова («Похождения Чичикова», «Звуки польки неземной», «Как Бутон женился»), реминисценции на образы Плюшкина (образ Лисовича в романе «Белая гвардия», Хлудова в пьесе «Беге»), Чичикова (образ Воланда в романе «Мастер и Маргарита»), Акакия Акакиевича Башмачкина (образы кондуктора Хвостикова в фельетоне «Кондуктор и член императорской фамилии» и сцепщика Петра Хикина в рассказе «Сапоги-невидимки», гражданина Ежикова в рассказе «Серия об № 0660243») и др.

16. Важен для обоих писателей собирательный образ нечистой силы. Характерной особенностью inferнальных персонажей становится их связь со слухами, которые предшествуют появлению сатаны, как будто выкликают его из ада, в сюжете произведений («Белая гвардия», «Киев-город», «Собачье сердце», «Тайному другу», «Мастер и Маргарита»). Если Гоголь использует этот прием для обнажения греховности персонажей, создания мистической атмосферы, то Булгакову чаще необходимо присутствие inferнальных сил для демонстрации и характеристики условной действительности.

Появление дьявольских персонажей в булгаковской прозе призвано не просто «искусить», сбить человека с толку, «подшутить» на нем, испытать его,

обнажив истинную суть, но и вскрыть его пороки и недостатки, подчеркнуть наличие зла в самом сердце героя, в его помыслах, а также дать оценку порочному обществу и погрязшему в греховности миру людей в целом. Чаше зло у Булгакова воздействует на персонажа через сны, репрезентируя гоголевские аллегорические аналогичные онирические сюжеты («Белая гвардия», «Киев-город», «Тайному другу», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита»).

17. Следование гоголевской онирической традиции (художественное «смещение» действительности и сна, «подмена» одного другим, связь с инфернальным миром через сон) становится одним из ведущих способов характеристики персонажей-романтиков, творческих натур и условной действительности, в которой они существуют, являясь одновременно и формой авторского мировосприятия.

Знаменательно, что образ ведьмы, претерпевший эволюцию в творчестве Н.В. Гоголя, наследуется М.А. Булгаковым в ее последней форме – образе «страшно красивой» молодой ведьмы – и вводится в сюжеты произведений не только для катализации развития действия, но и для выражения авторской модальности, а также для характеристики реальности путем ее символизации («Белая гвардия», «№13 – Дом Эльпит-Рабкоммуна», «Самогонное озеро», «Адам и Ева», «Мастер и Маргарита»).

Таким образом, гоголевское «слово» (то есть гоголевская традиция и использование интертекста творчества Гоголя) настолько важно для Булгакова, что писатель как будто мыслит «словом» своего литературного предшественника, хочет развить эстетическую основу классика, подчеркнуть ее актуальность, злободневность, а также найти более эффективный способ художественного воздействия на своих современников для обличения пороков действительности и окружающих его людей.

Многофункциональность, широта охвата гоголевской традиции и интертекстуальных приемов подтверждают то, что гоголевское «слово» является

важнейшим компонентом конструктивного признака булгаковской прозы, вдохновляющим М.А. Булгакова на поиски новых эстетических решений.

ПРИМЕЧАНИЯ**Введение**

1. Янушкевич А.С. В.А. Жуковский в мире романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Пушкин и другие. Новгород, 1997, с.277-282.
2. Жданова В.А. Наследие А.С. Пушкина в творчестве М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2003, 304 с.
3. Титкова Н.Е. Проблема русской литературной традиции в драматургии М.А. Булгакова: дис. . . . канд. филол. наук: 10.01.01. Нижний Новгород, 2000, 215 с.
4. Васильева М.Г. Гоголь в творческом сознании М.А. Булгакова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Томск, 2005. URL: <http://diss.seluk.ru/av-filologiya/642905-1-nvgogol-tvorcheskom-soznanii-mabulgakova.php> (дата обращения: 26.08.2015).
5. Иваньшина Е.А. Оптический код М. Булгакова: к проблеме поэтического языка // Известия ВГПУ, 2009, №5, с.115-119.
6. Иваньшина Е.А. Святочная семантика и гоголевский «след» в творчестве М.А. Булгакова («Зойкина квартира»). URL: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/1214/> (дата обращения: 07.10.2016).
7. Иваньшина Е.А. Семантика заколдованного места в пьесе М.А. Булгакова «Адам и Ева» (к вопросу о гоголевской традиции в творчестве Михаила Булгакова) // Эйхенбаумовские чтения: материалы международной конференции. Воронеж: ВГПУ, 2003, №4, с.173-180.
8. Иваньшина Е.А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М.А. Булгакова: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Воронеж, 2010, 464 с.: ил.

9. Кондакова Ю.В. Гоголь и Булгаков: поэтика и онтология имени: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2001, 296 с.
10. Борисова Л.В. М.А. Булгаков и М.Е. Салтыков-Щедрин: Когнитивная парадигма. На материале произведений «Мастер и Маргарита» и «История одного города»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ставрополь, 2001, 190 с.
11. Джос Е.Ф. Семейно-родовой мир М.Е. Салтыкова-Щедрина: эстетическая модель, историко-публицистический контекст и литературные перспективы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Краснодар, 2005, 201 с.
12. Ребель М.Г. Булгаков и Достоевский: К вопросу о художественной преемственности // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: Национальное развитие и региональные особенности. Т. 1. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012, с.306 – 321.
13. Романычева Е.В. Топика рыцарства в художественной системе Ф.М. Достоевского и М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Иваново, 2009, 189 с.: ил.
14. Шелаева А.А. Анекдот у Н.С. Лескова и М.А. Булгакова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика №2, 2015. URL: http://www.vestnik.vsu.ru/content/phylogolog/2015/02/toc_ru.asp (дата обращения: 01.10.2016).
15. Долматова О.А. Драматургия М.А. Булгакова: формы взаимодействия с русской литературной традицией: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2001, 287 с.
16. Химич В.В. «Странный реализм» Михаила Булгакова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1995, 233 с.
17. Степанов Н.С. Сатира Михаила Булгакова в контексте русской сатиры XIX - I половины XX веков. Винница: Универсум-Винница, 1999, 281 с.
18. Белозерская-Булгакова Л.Е. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1989, 221с.; Берзер А. Возвращение мастера. «Новый мир», 1967, № 9, с.259-264.; Боборыкин В.Г. Михаил Булгаков. М.: Просвещение, 1991, 208 с.;

Булгакова Е.С., Ляндрес С.А. (сост.) Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.: Советский писатель, 1988, 524 с.; Ермолинский С.А. Из записок разных лет. М.: Искусство, 1990, 254 с.; Земская Е.А. Михаил Булгаков и его родные. Семейный портрет. М.: Языки славянской культуры, 2004, 360 с.; Лакшин В. Судьба Булгакова: легенда и быль // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988, 528 с.; Петелин В. Михаил Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество. М., 1989, 496 с.; Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001, 424 с. и др.

19. Чудакова М.О. Гоголь и Булгаков // Гоголь: история и современность. М., 1985, с.360-388.

20. Чудакова М.О. Жизнеописание М. Булгакова. 2-е изд. М.: Книга, 1988, 669с.

21. Акатова О.И. Поэтика сновидений в творчестве М.А. Булгакова: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2006, 228 с.

22. Горохов П.А. Историческая фантастика Михаила Булгакова. Опыт философского прочтения // Вестник ОГУ, 2004, №4, с.4-9.

23. Горохов П.А., Южанинова Е.Р. Философия inferнального в творчестве Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова // Вестник ОГУ, 2008, №7, с.19-24.

24. Зимнякова В.В. Роль онейросферы в художественной системе М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Иваново, 2007, 182 с.

25. Казорина А.В. Концепция творческой личности в прозе М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Улан-Удэ, 2009, 189 с.

26. Менглинова Л.Б. Сатира в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов. Грамота, 2008, №2, с. 67-73.

27. Савина Е.А. Мистические мотивы в прозе М.А. Булгакова: «Собачье сердце»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2005, 168 с.

28. Спесивцева В.В. Переработка макрокомпозиции гоголевского текста в киносценарии М.А. Булгакова «Необычайное происшествие...» // Известия РГПУ им. А.И. Герцена, 2008, №69, с.284-287.
29. Южанинова Е.Р. Ценностные и рационально-теоретические компоненты в мировоззрении М.А. Булгакова: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03. Екатеринбург, 2008, 162 с.
30. Томашевский Б.В. Псевдопушкинские автографы // Жизнь искусства. 1924, №9, с.12-14.
31. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977, 576 с.
32. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л.: Гослитиздат, 1940, 464 с.
33. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худ. лит., 1972, 470 с.
34. Бахтин М.М. Проблема текста // Вопросы литературы, 1976, №10. URL: http://hyperlib.libfl.ru/viewurl.php?url=/files/archive/texts/B/Bakhtin_Problema_teksta/Bakhtin_Problema_teksta.htm (дата обращения: 12.01.2016).
35. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худ. лит., 1990, 310 с.
36. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986, 444 с.
37. Шкловский В.Б. Заметки о прозе русских классиков. М.: Советский писатель, 1953, 324 с.
38. Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983, 384 с.
39. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 5-44.
40. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: «Языки русской культуры», 1996, 464 с.
41. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. Избранные статьи: в 3-х т. Т. 2. Таллин: Александра, 1992, 478 с.

42. Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Тарту: Тарт. гос. ун-т, 1973, 488 с.
43. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. СПб.: «Искусство – СПб», 1998, с.14-285.
44. Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1983, 448 с.
45. Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. Л.: Наука, 1987, 614 с.
46. Смирнов И.П. Порождение интертекста. 2-е изд. СПб.: СПбГУ, 1995, 193 с.
47. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008, 240 с.
48. Бердяев Н.А. Духи революции. Из глубины: сборник статей о русской революции. URL: <http://predanie.ru/lib/book/181094/#toc6> (дата обращения: 27.02.2016).
49. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995, 320 с.
50. Розов А.И. Психологические аспекты религиозного удвоения мира // Вопросы философии, 1987, №2, 480 с.
51. Шестов Л.И. Творчество из ничего (А.П. Чехов). URL: http://dugward.ru/library/shestov/shestov_tvorchestvo_iz_nichego.tml (дата обращения: 03.03.2016).
52. Фрейд З. Толкование сновидений / Пер. с нем. СПб.: Азбука-Аттикус, 2011, 512 с.
53. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. М.: URSS, 2010, 448 с.
54. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987, 263 с.
55. Козицкая Е.А. Цитата в структуре поэтического текста: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Тверь, 1998, 237 с.

56. Свойкин К.Б. Диалогика научного текста. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2006, 148 с.
57. Феномен прецедентности и преемственность культур / ред. Л.И. Гришаева, М.К. Попов, В.Т. Титов. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2004, 312 с.
58. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2007, 280 с.
59. Аксенова Н.С. Интертекстуальность в литературоведении и лингвистике: проблема выбора подхода // Электронный журнал «Вестник МГОУ», 2013, №1. URL: <http://evestnik-mgou.ru/Articles/Doc/271> (дата обращения: 13.03.2016).
60. Головенкина Н.В. Метафорическое моделирование действительности в художественной картине мира М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Екатеринбург, 2007, 238 с.
61. Кадырова Н.С. Концептосфера романа М.А. Булгакова «Белая гвардия»: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Стерлитамак, 2013, 235 с.
62. Капрусова М.Н. Один из вариантов отношения к «Булгаковскому мифу» в современной литературе: юмор, ирония, самоирония, сатира // Юмор и сатира в координатах XXI века: сборник научных статей по материалам I Международной научно-практической конференции 1 апреля 2015 года (Варна, Болгария) / под ред. М.Н. Капрусовой, Р.Е. Тельпова. Варна, 2015, с.40-44.
63. Капрусова М.Н. «Какой интересный город, не правда ли?»: Некоторые размышления об образе Москвы в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Выпуск 2: К 130-летию со дня рождения Е.И. Замятина. По материалам Международного конгресса литературоведов 1-4 октября 2014 года: в 2-х книгах. Книга 2 / сост. Н.Н. Комлик. Елец, 2014, с.333-337.

64. Малкова Т.Ю. Полигенетичность демонических образов романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кострома, 2012, 20 с.

65. Осьмухина О.Ю. Поэтика скандала в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016, № 3(57): в 2-х ч. Ч.1, с.46-49.

66. Пояркова Н.С. Дом и мир в прозе М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005, 210 с.

67. Соколов Б.В. Булгаков: персонажи, прототипы, произведения, друзья и враги, семья. М.: Эксмо, 2005, 827, [5] с.: ил., портр.

68. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М.: Миф, 2000, 586 с.: ил., портр.

69. Соколов Б.В. Три жизни Михаила Булгакова. М.: Эллис лак, 1997, 432 с.

70. Урюпин И.С. Национальные образы-архетипы в творчестве М.А. Булгакова: дис. ... д-ра филологических наук: 10.01.01. Елец, 2011, 451 с.: ил.

71. Федунина О.В. Форма сна и художественная память в романе XX века («Белая гвардия» М.А. Булгакова)// Новый филологический вестник, 2005, №1, с.90-97.

72. Анненкова Е.И. Путеводитель по поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души». М., 2010. URL: <http://fanread.ru/book/8983947/?page=1> (дата обращения: 01.10.2016).

73. Анненкова Е.И. Проповедничество Гоголя («Выбранные места из переписки с друзьями») // Исследования по русской литературе. Стамбул, 2010, с.4-16.

74. Анненкова Е.И. Записные книжки Гоголя: материя жизни и творчества // Феномен Гоголя. Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. Под ред. М.Н. Виролайнен и А.А. Карпова. СПб.: Петрополис, 2011, с.345-358.

75. Анненкова Е.И. Исповедь и проповедь Гоголя // Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями». 2-е изд. Спб.: Росток, 2012, с.5-36.

76. Анненкова Е.И. «Страхи и ужасы России» (Диалог автора «Выбранных мест из переписки с друзьями» с современниками) // Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. Вып. 3. М.: ИМЛИ, 2012, с.55-90.

77. Барабаш Ю.Я. Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков. М., 1995, 223 с.

78. Виноградов И.А. Гоголь – художник и мыслитель: христианские основы мирозерцания. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2000, 449 с.

79. Гуковский Г. Реализм Гоголя. URL: [http://www.e-reading.club/chapter.php/99148/15/Gukovskiii - Realizm Gogolya.html#n_78](http://www.e-reading.club/chapter.php/99148/15/Gukovskiii_-_Realizm_Gogolya.html#n_78) (дата обращения: 03.03. 2014).

80. Золотусский И. Гоголь. М.: Молодая гвардия, 1979. URL: http://royallib.com/read/zolotusskiy_igor/gogol.html#1 (дата обращения: 20.05.2015).

81. Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1985, 159 с.

82. Кривонос В.Ш. Гоголь. Проблемы творчества и интерпретации. Самара: СГПУ, 2009, 431 с.

83. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996, 474 с.

84. Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни. 1809-1845. М.: Аспект Пресс, 2004, 816 с.

Глава 1

1. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2007, 280 с.

2. Полякова Л.В. Современное состояние отечественного литературоведения: уроки плюрализма // Вестник ТГУ, 2003, №3, с.3-12.

3. Борев Ю. Эстетика. Теория литературы. М.: Астрель, 2005, 576 с.
4. Попова И.М. Литературные знаки и коды в прозе Е.И. Замятина: функции, семантика, способы воплощения. Тамбов: Изд-во Тамбов. гос. тех. ун-та, 2003, 148 с.
5. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977, 576 с.
6. Горинова Н.В. Коми драматургия конца XX века: традиции и новаторство: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Сыктывкар, 2012, 26 с.
7. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Академия, 2009, 432 с.
8. Аксенова Н.С. Интертекстуальность в литературоведении и лингвистике: проблема выбора подхода // Электронный журнал «Вестник МГОУ», 2013, №1. URL: <http://evestnik-mgou.ru/Articles/Doc/271> (дата обращения: 13.03.2016).
9. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Н. Пьеге-Гро: [Общ. ред. и вступ. ст. Г.К.Косикова]. М.: Издательство ЛКИ, 2008, 240 с.
10. Бахтин М.М. К методологии литературоведения. М.: Наука, 1976, с.29-47.
11. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худ. лит., 1972, 470 с.
12. Бахтин М.М. Проблема текста // Вопросы литературы, 1976, №10. URL: http://hyperlib.libfl.ru/viewurl.php?url=/files/archive/texts/B/Bakhtin_Problema_teksta/Bakhtin_Problema_teksta.htm (дата обращения: 12.01.2016).
13. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худ. лит., 1990, 310 с.
14. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986, 444 с.
15. Капустин Н.В. «Чужое слово» в прозе А.П. Чехова жанровые трансформации: автореферат дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Иваново, 2003, 41

с. URL: <http://www.dissercat.com/content/chuzhoe-slovo-v-proze-p-chekhova-zhanrovye-transformatsii> (дата обращения: 28.09.2016).

16. Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение: монография. Л.: Наука, 1983, 448 с.

17. Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература: сборник статей. Л.: Наука, 1987, 614 с.

18. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л.: Гослитиздат, 1940, 464 с.

19. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976, с.5-44.

20. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980, с.231-232.

21. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1994, 428 с.

22. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: избранные труды. Л.: Наука, 1977, 408 с.

23. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: «Языки русской культуры», 1996, 464 с.

24. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. СПб.: «Искусство — СПб», 1998, с.14-285.

25. Свойкин К.Б. Диалогика научного текста. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2006, 148 с.

26. Потанина Н.Л. О юридической функции прецедентных феноменов в художественном тексте // Феномен прецедентности и преемственность культур / ред. Л.И. Гришаева, М.К. Попов, В.Т. Титов. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2004, с.191-198.

27. Ткачева Н.В. Поэтика «чужого слова» в малой прозе Диккенса // Новое в отечественной диккенсиане: проблемы, гипотезы, решения / Колл. авт.; науч. ред. Н.Л. Потанина; Федеральное агентство по образованию, ГОУВПО «Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина». Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р.Державина, 2008, 136 с.

28. Попова И.М. Интертекстуальность художественного творчества. Тамбов: Изд-во Тамбовского гос. тех. ун-та, 1998, 164 с.
29. Сидоренко К.П. Интертекстовые связи пушкинского слова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1999, 253 с.
30. Нахимова Е.А. Интертекстемы, прецедентные имена, текстовые реминисценции и метафоры // Политическая лингвистика, 2006, №19, с.186-196.
31. Попова Е.Ю. Литературные прецедентные феномены как средства экспликации постмодернистских мотивов иллюзорности и абсурдности мира в творчестве В. Пелевина // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Филологические науки, 2011, №3, с.9-19.
32. Башкатова Ю.А. Интертекстуальность словесно-художественного портрета. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2006, 143с.
33. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. М.: URSS, 2010, 448 с.
34. Феномен прецедентности и преемственность культур / ред. Л.И. Гришаева, М.К. Попов, В.Т. Титов. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2004, 312 с.
35. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987, 263 с.
36. Кожин А.А. «Чужое» имя и «чужой» персонаж в литературе // Русская речь, №4, 2012, с.14-24.
37. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). Ч. I и II. Ставрополь, 1998.
38. Большой толковый психологический словарь. В 2 т. Т. 1. М.: Вече-Аст, 2001, 540 с.
39. Козицкая Е.А. Цитата в структуре поэтического текста: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Тверь, 1998, 237 с.
40. Кузьмина М.К. Функции библейских цитат в древнерусских преподобнических житиях XV–XVII вв: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2014, 630 с.

41. Смирнова Т.А. Типология и функции цитаты в художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М., 2005, 180 с.
42. Дергилева О.С. Гоголевские цитаты у М.А. Булгакова // Русская речь, № 4, 2012, с.37-39.
43. Шабалдина Е.В. Безумие как сквозной мотив в творчестве М.А. Булгакова (генезис, варианты реализации) // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева, 2013, №1(23), с.175-180.
44. Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа «Мастер и Маргарита» // Даугава, 1988, №10, с.98-106.
45. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты – тема – приемы – текст. М.: Прогресс, 1966, 344 с.
46. Михед П.В. Гоголь в контексте русской и украинской культур // URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_18_364 (дата обращения: 4.08.2015).
47. Горохов П.А. Историческая фантастика Михаила Булгакова. Опыт философского прочтения // Вестник ОГУ, 2004, №4, с.4-9.
48. Горохов П.А., Южанинова Е.Р. Философия inferнального в творчестве М. А. Булгакова // Вестник ОГУ, 2008, №7, с.19-24.
49. Спесивцева В.В. Переработка макрокомпозиции гоголевского текста в киносценарии М.А. Булгакова «Необычайное происшествие...» // Известия РГПУ им. А.И.Герцена, 2008, №69, с.284-287.
50. Менглинова Л.Б. Сатира в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2008, №2, с.67-73.
51. Менглинова Л.Б. Апокалиптический конфликт в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» // Вестник Тюменского государственного университета, 2009, №1, с.137-144.

52. Менглинова Л.Б. Конфликт в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Томск, 1999, с.43-54.
53. Менглинова Л.Б. Социально-философская сатира в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца» // Вестн. Том. гос. ун-та, 2007, №295, с.29-35.
54. Переписка Н.В. Гоголя с Н.Н. Шереметевой / Вступит. и сопроводит. ст. И.А. Виноградова; Подготовка текста, коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. М.: «Наследие», 2001, 288 с.
55. Кондакова Ю.В. Гоголь и Булгаков: Мистика творчества // Известия Уральского гос. ун-та. Екатеринбург, 2002, № 24, с.152-170.
56. Мельник Д.В. О значении фамилии Хлудов в пьесе М.Булгакова «Бег» // Вестник славянских культур, 2010, №16, с.47-52.
57. Савина Е.А. Мистические мотивы в прозе М.А. Булгакова: «Собачье сердце»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2005, 168 с.
58. Васильева М.Г. Гоголь в творческом сознании М.А.Булгакова: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Томск, 2005. URL: <http://diss.seluk.ru/av-filologiya/642905-1-nvgogol-tvorcheskom-soznanii-mabulgakova.php> (дата обращения: 26.08.2015).
59. Бахматова Г.Н. Пространство и время в орнаментальной прозе начала 1920-х годов // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс: Даугавпилсский пед. институт, 1987, с.57-60.
60. Бахматова Г.Н. О поэтике символизма и реализма: На материале «Петербурга» А. Белого и «Белой гвардии» М. Булгакова // Вопросы русской литературы. Вып. 2. М., 1988, с.124-130.
61. Спендель де Варда Дж. Сон как элемент внутренней логики в произведениях М. Булгакова // М.А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени. М., 1988, с.304-311.

62. Иваньшина Е.А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М.А. Булгакова: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Воронеж, 2010, 464 с.: ил.
63. Никольский С.В. В зеркале иронии и сатиры: Скрытые мотивы и иллюзии в прозе М. Булгакова // Изв. Рос. АН. Сер. лит. и яз., Т. 54. № 2, 1995, с.51-57.
64. Урюпин И.С. Национальные образы-архетипы в творчестве М.А. Булгакова: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Елец, 2011, 451 с.: ил.
65. Петренко А.Ф. Сатирическая проза М.А. Булгакова 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Пятигорск, 2000, 201 с.
66. Яблоков. Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001, 424 с.
67. Фрейд З. Толкование сновидений / Пер. с нем. СПб.: Азбука-Аттикус, 2011, 512 с.
68. Страхов И.В. Психология сновидений. Саратов: Изд-во Саратовского гос. пед. ин-та, 1955, 142 с.
69. Акатова О.И. поэтика сновидений в творчестве М.А. Булгакова: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2006, 228 с.
70. Зимнякова В.В. Роль онейросферы в художественной системе М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Иваново, 2007, 182 с.
71. Головенкина Н.В. Метафорическое моделирование действительности в художественной картине мира М.А. Булгакова: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Екатеринбург, 2007, 238 с.
72. Казорина А.В. Внутренний мир героя и его представление в прозе М.А.Булгакова // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета, № 2, 2009, с.29-34.

Глава 2

1. Булгаков М.А. Полное собрание пьес, фельетонов и очерков в одном томе. М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2014, 1087 с.: ил.
2. Гоголь Н.В. Собр. Соч.: В 7 т. Т. 3. Повести / Под общ. ред. С.И. Машинского и др. М.: Худож. лит., 1966, 351с.: ил.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: Т.2. М.: Рус. яз., 1989, 779 с.
4. Дилакторская О.Г. Фантастическое в повести Н.В.Гоголя «Нос» // Русская литература, 1984, № 1, с.153-166.
5. Мякина Е.С. Вещный мир в творчестве Н.В. Гоголя (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Миргорода» и «Петербургских повестей»): автореф. дис ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2006, 18 с.
6. Сытин П.В. По старой и новой Москве. М.: Государственное издательство детской литературы, 1947, с.92-95.
7. Бердяев Н.А. Духи революции. Из глубины. URL: <http://predanie.ru/lib/book/181094/#toc6> (дата обращения: 15.02.2016).
8. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 4. М.: Рус. яз., 1991, 683 с.
9. Гоголь Н.В. Собр. Соч. В 7-ми т. Т. 6. Статьи. Примеч. Ю.В. Манна. М.: Худож. лит., 1978, 559 с.
10. Савина Е.А. Мистические мотивы в прозе М.А. Булгакова: «Собачье сердце»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2005, 168 с.
11. Булгаков М.А. Собр. соч. В 5-ти т. Т.2. Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны / Редкол.: Г. Гоц. А. Караганов, В. Лакшин и др.; Подгот. текста и коммент. В. Гудковой и Л. Фиалковой. М.: Худож. лит., 1989, 751 с.

12. Щуплов А.Н. Энциклопедия литературных героев. М.: Аграф, 1997.
URL: <http://www.cyclopedia.ru/83/207/2646072.html> (дата обращения: 29.08.2015).
13. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Пер. с английского А.Е. Майкапара. М.: КРОН – ПРЕСС, 1996, 659 с.
14. Купер Дж. Энциклопедия символов. Книга IV. М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век», 1995, 401 с.
15. Гоголь Н.В. Собр. соч. В 7-ми т. Т.4. Драматические произведения. Под общ. ред. С.И. Машинского и Х.Б. Храпченко. Примеч. Ю.В. Манна. М.: Худож. лит., 1977, 446 с.
16. Кривонос В.Ш. Мотивы художественной прозы Гоголя. СПб. Изд-во РГПУ Елец, 1999, 250, [1] с.
17. Еремин М.А. «Очевидное» и «невероятное» в художественном мире Н.В. Гоголя и В.А. Пьецуха. URL: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/1531/> (дата обращения: 21.09.2015).
18. Анциферов Н.П. Душа Петербурга. «Непостижимый город». СПб.: Лениздат, 1991, 335 с.
19. Кадырова Н.С. Концептосфера романа М.А. Булгакова «Белая гвардия»: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Стерлитамак, 2013, 235 с.
20. Голубков М.М. Мистический писатель. Москва и московский текст в модернистской эстетике М.А. Булгакова // Филологическая регионалистика. Научный и информационно-аналитический журнал, 2011, № 1, с.7-17.
21. Кондакова Ю.В. Гоголь и Булгаков: Мистика творчества // Известия Уральского гос. университета. Екатеринбург, 2002, № 24, с.152-170.
22. Ли На. Миф о Москве в «Московской трилогии» М.А. Булгакова («Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2015, 22 с.
23. Федунина О.В. Форма сна и художественная память в романе XX века («Белая гвардия» М.А. Булгакова) // Новый филологический вестник, 2005, №1, с.90-97.

24. Булгаков М.А. Собр. соч. В 5-ти т. Т.1. Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах / Редкол.: Г. Гоц. А. Караганов, В. Лакшин и др.; Вступ. статья В. Лакшина; Подгот. текста М. Чудаковой; Коммент. Я. Лурье, А. Рогинского, М. Чудаковой. М.: Худож. лит., 1989, 623 с., ил.

25. Менглинова Л.Б. Апокалиптический конфликт в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» // Вестник Тюменского государственного университета, 2009, №1, с.137- 144.

26. Гоголь Н.В. Собр. соч. В 7-ми т. Т.1. Вечера на хуторе близ Диканьки. / Под общ. ред. С.И. Машинского и М.Б. Храпченко. Примеч. А.В. Чичерина и Н.Л. Степанова. М.: Худож. лит., 1976, 333 с.

27. Кан Су Кюн. Диалог в эпических и драматических произведениях М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М., 2004, 196 с.

28. Михед П.В. Гоголь в контексте русской и украинской культур. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_18_364 (дата обращения: 4.08.2015).

29. Зимнякова В.В. Роль онейросферы в художественной системе М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Иваново, 2007, 182 с.

30. Михайлов А.В. Гоголь в своей литературной эпохе. URL: http://www.xliby.ru/kulturologija/obratnyi_perevod/p5.php#metkadoc4 (дата обращения: 7.09.2015).

31. Булгаков М.А. Собр. соч. В 5-ти т. Т.4. Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника / Редкол.: Г. Гоц. А. Караганов, В. Лакшин и др.; Сост. А. Нинов; Подгот. текстов и коммент. Е. Кухты и др. М.: Худож. лит., 1990, 686 с., ил.

32. Булгаков М.А. Собр. соч. В 5-ти т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма / Редкол.: Г. Гоц. А. Караганов, В. Лакшин и др.; Подгот. текстов Л. Яновской, В. Гудковой, Е. Земской; Коммент. Г. Лескиса, В. Гудковой, Е. Земской. М.: Худож. лит., 1990, 734 с., ил.

33. Малкова Т.Ю. Полигенетичность демонических образов романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук. Кострома, 2012, 236 с.

34. Казорина А.В. Внутренний мир героя и его представление в прозе М.А. Булгакова // Вестник Иркутского государственного лингвистического ун-та, № 2, 2009, с.29-34.

35. Лакшин В.Я. Мир Михаила Булгакова. URL: http://coollib.net/b/258641/read_гл.9 (дата обращения: 09.11.2015).

36. Сорокина Л.М. Мотив безумия в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вестник Северного (Арктического) федерального ун-та. Серия: Гуманитарные и социальные науки, 2010, №1, с.73-77.

37. Фархетдинова Ф.Ф. Феномен безумия как философская основа сближения романов «Идиот» и «Мастер и Маргарита» // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия 2: Филология и искусствоведение, 2014, №2 (140), с.203-208.

38. Шабалдина Е.В. Безумие как сквозной мотив в творчестве М.А. Булгакова (генезис, варианты реализации) // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева, 2013, №1 (23), с.175-180.

39. Хубулава Г.Г. Тема безумия в русской литературе // Вестник СПбГУ. Серия 6. Политология. Международные отношения, 2014, №1, с.61-70.

40. Антипьева М.Н. Как простить себя, или нравственная поэтика в творчестве М.А. Булгакова (на материале рассказов 20-х годов, драмы «Бег») // Вестник ИГЛУ, 2013, №4 (25), с.178-184.

41. Лосев А.Ф. Фр. Ницше // Ницше: pro et contra. СПб.: Изд-во РХГИ, 2001, 154 с.

42. Гуковский Г. Реализм Гоголя. URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/99148/15/Gukovskiii_-_Realizm_Gogolya.html#n_78 (дата обращения: 03.03. 2014).

43. Булгаков М.А. Собр. соч. В 5-ти т. Т.3. Пьесы / Редкол.: Г. Гоц. А. Караганов, В. Лакшин и др.; Сост. А. Нинова; Статья-послесл. А. Смелянского;

Подгот. текста и коммент. В. Гудковой, И. Ерыкаловой, Е. Кухта и др. М.: Худож. лит., 1990, 703 с., ил.

Глава 3

1. Дергилева О.С. Гоголевские цитаты у М.А. Булгакова // Русская речь, № 4, 2012, с.37-39.
2. Голубович Н.В. Эволюция вторичной художественной условности в прозе М.А. Булгакова // Научные исследования в образовании, 2007, №1, с.40-42.
3. Булгаков М.А. Собр. соч. В 5-ти т. Т.2. Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны / Редкол.: Г. Гоц. А. Караганов, В. Лакшин и др.; Подгот. текста и коммент. В. Гудковой и Л. Фиалковой. М.: Худож. лит., 1989, 751 с.
4. Гоголь Н.В. Собр. соч. В 7-ми т. Т.5. Мертвые души. Поэма. Под общ. ред. С.И. Машинского и Х.Б. Храпченко. Примеч. С.И. Машинского. М.: Худож. лит., 1978, 541 с.
5. Гоголь Н.В. Собр. соч. В 7-ми т. Т. 4. Драматические произведения. Под общ. ред. С.И. Машинского и Х.Б. Храпченко. Примеч. Ю.В. Манна. М.: Худож. лит., 1977, 446 с.
6. Шкловский В.Б. Заметки о прозе Пушкина. М.: Советский писатель, 1953, 324 с.
7. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. М.: URSS, 2010, 448 с.
8. Храпченко А.Г. Эпиграф как особый вид цитации // Взаимодействие структурного и функционально-стилистического аспектов языка. Минск, 1983, 283 с.

9. Тимакова И.Г. Функционирование эпитафий в немецкоязычном тексте: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. М., 2006, 203 с.
10. Ларкин В.С. Функциональная значимость эпитафии при формировании смыслового узла в прозаическом произведении (на материале романа В. Скотта «Айвенго») // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Филологические науки, 2009, №1, с.55-66.
11. Тураева З.Я. Лингвистика текста (Текст: структура и семантика). М.: Просвещение, 1986, 127 с.
12. Булгаков М.А. Собр. соч. В 5-ти т. Т.1. Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах / Редкол.: Г. Гоц. А. Караганов, В. Лакшин и др.; Вступ. статья В. Лакшина; Подгот. текста М. Чудаковой; Коммент. Я. Лурье, А. Рогинского, М. Чудаковой. М.: Худож. лит., 1989, 623 с., ил.
13. Гоголь Н.В. Собрание сочинений. В 7-ми т. Т.1. Вечера на хуторе близ Диканьки. Под общ. ред. С.И. Машинского и М.Б. Храпченко. Примеч. А.В. Чичерина и Н.Л. Степанова. М.: Худож. лит., 1976, 333 с.
14. Пропп В.В. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Лабиринт, 1986, 506 с.
15. Бердяев Н.А. Духи революции. Из глубины: сборник статей о русской революции. URL: <http://predanie.ru/lib/book/181094/#toc6> (дата обращения: 27.02.2016).
16. Мережковский Д. Гоголь и черт: Поэзия; Гоголь и черт: исследование; Итальянские новеллы / Сост. и вступ. ст. В. Макарова. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010, 384 с.
17. Розанов В.В. Легенда о Великом Инквизиторе. Два этюда о Гоголе. СПб.: Изд. М.В. Пирожкова, 1906, 284 с.
18. Горохов П.А. Историческая фантастика Михаила Булгакова. Опыт философского прочтения // Вестник ОГУ, 2004, №4, с.4-9.

19. Горохов П.А., Южанинова Е.Р. Философия inferнального в творчестве М.А. Булгакова // Вестник ОГУ, 2008, №7, с.19-24.
20. Южанинова Е.Р. Ценностные и рационально-теоретические компоненты в мировоззрении М.А. Булгакова: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03. Екатеринбург, 2008, 162 с.
21. Откровение Иоанна Богослова. Откр. 9:1 и след.; 11:7; 20:1-3. URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/rev/9/> (дата обращения: 10.08.2015).
22. Акатова О.И. поэтика сновидений в творчестве М.А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2006, 228 с.
23. Булгаков М.А. Собр. соч. В 5-ти т. Т.4. Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника / Редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; Сост. А. Нинов; Подгот. текстов и коммент. Е. Кухты и др. М.: Худож. лит., 1990, 686 с., ил.
24. Хабибьярова Э.М. Саркастическая ирония в повести М. Булгакова «Собачье сердце» // Вестник ОмГУ, 2015, №1 (75), с.237-240.
25. Попова И.М. Литературные знаки и коды в прозе Е.И. Замятина: функции, семантика, способы воплощения. Тамбов: Изд-во Тамбов. гос. тех. ун-та, 2003, 148 с.
26. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986, 444 с.
27. Казьмина О.А. «...Я болен, только не знаю, чем» (образ Хлудова в пьесе М.А. Булгакова «Бег») // Известия РГПУ им. А.И. Герцена, 2009, №97, с.201-205.
28. Булгаков М.А. Собр. соч. В 5-ти т. Т.3. Пьесы / Редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; Сост. А. Нинова; Статья-послесл. А. Смелянского; Подгот. текста и коммент. В. Гудковой, И. Ерыкаловой, Е. Кухта и др. М.: Худож. лит., 1990, 703 с., ил.
29. Белогурова Е.В. Поэтика и семиотика дома в творчестве М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Омск, 2014, 212 с.

30. Плаксицкая Н.А. Сатирический модус человека и мира в творчестве М.А. Булгакова (На материале повестей 20-х годов и романа «Мастер и Маргарита»): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Елец, 2004, 199 с.

31. Урюпин И.С. Воплощение национально-культурного архетипа самозванца в творчестве М.А. Булгакова 1920-х годов // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2010, №3, с.15-24.

32. Гоголь Н.В. Собр. Соч.: В 7 т. Т.3. Повести / Под общ. ред. С.И. Машинского и др. М.: Худож.лит., 1966, 351с.: ил.

33. Коханова В.А. Пространственно-временная структура романа М.А. Булгакова «Белая гвардия»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2000, 233 с.

34. Орлова О.А. Эсхатологические мотивы в творчестве М.А. Булгакова: на примере романов «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 М., 2008, 227 с.

35. Пояркова Н.С. Дом и мир в прозе М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2005, 210 с.

36. Малкова Т.Ю. Полигенетичность демонических образов романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Кострома, 2012, 236 с.

37. Булгаков М.А. Собр. соч. В 5-ти т. Т.5. Мастер и Маргарита; Письма / Редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; Подгот. текстов Л. Яновской, В. Гудковой, Е. Земской; Коммент. Г. Лескиса, В. Гудковой, Е. Земской. М.: Худож. лит., 1990, 734 с., ил.

38. Менглинова Л.Б. Сатира в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2008, № 2, с.67-73.

39. Менглинова Л.Б. Апокалиптический конфликт в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» // Вестник Тюменского гос. ун-та, 2009, №1, с.137- 144.

40. Пушкин А.С. Сочин. В 3 т. Т.2. Поэмы; Евгений Онегин; Драматич. Произв. М.: Худож. лит., 1986, 527 с.
41. Купер Дж. Энциклопедия символов. Книга IV. М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век», 1995, 401 с.
42. Савина Е.А. Мистические мотивы в прозе М.А. Булгакова: «Собачьё сердце»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2005, 168 с.
43. Васильева М.Г. Традиции Н.В. Гоголя в творчестве М.А. Булгакова (к проблеме психологии литературного творчества) Магистерская работа...магистра филологии. Усть-Каменогорск, 2001. URL: <http://xreferat.com/50/2829-1-tradicii-gogolya-v-tvorchestve-bulgakova.html> (дата обращения: 14.02.2016).
44. Гоголь Н.В. Собр. соч. В 7-ми т. Т.2. Миргород. Примеч. С.И. Машинского. М.: Худож. лит., 1976, 333 с.
45. Поздняева Т. Воланд и Маргарита. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2007, 446 с. URL: http://modernlib.ru/books/pozdnyaeva_tatyana/voland_i_margarita/read (дата обращения: 12.02.2016).
46. Шелковина Ю. Архетип ведьмы в романе «Мастер и Маргарита». URL: <http://www.proza.ru/2012/05/02/1042> (дата обращения: 03.03.2016).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**I**

1. Булгаков, М.А. Собр. соч. В 8 т. / Михаил Афанасьевич Булгаков. - М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. - 8 т.
2. Булгаков, М.А. Собр. соч. В 8 т. / Михаил Афанасьевич Булгаков. М.: Астрель, АСТ, Харвест, Восток-Запад, 2008. - 8 т.
3. Булгаков, М.А. Собр. соч. В 8 т. / Михаил Афанасьевич Булгаков. - СПб.: Азбука-классика, 2002. - 8 т.
4. Булгаков, М.А. Собр. соч. В 5 т. / Михаил Афанасьевич Булгаков. - М.: Художественная литература, 1989-1992. - 5 т.
5. Булгаков, М.А. Собр. соч. В 5 т. / Михаил Афанасьевич Булгаков. - М.: ПрозаиК, 2010. - 5 т.
6. Булгаков, М.А. Собр. соч. В 4 т. / Михаил Афанасьевич Булгаков.- М.: Вагриус, 2005-2007. - 4 т.
7. Булгаков, М.А. Собр. соч. В 3 т. / Михаил Афанасьевич Булгаков. - М.: Литература, 1997. - 3 т.
8. Булгаков, М.А. Полн. собр. пьес, фельетонов и очерков в одном томе. / Михаил Афанасьевич Булгаков. - М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2014. - 1 т.
9. Булгаков, М.А. Полн. собр. романов, повестей и рассказов в одном томе. / Михаил Афанасьевич Булгаков. - М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2014. - 1 т.
10. Булгаков, М.А. Полн. собр. романов и повестей в одном томе. / Михаил Афанасьевич Булгаков. - М.: Эксмо, 2012. - 1 т.

11. Гоголь, Н.В. Собр. соч. в 9 т. / Николай Васильевич Гоголь. - М.: Русская книга, 1994. - 9 т.
12. Гоголь, Н.В. Собр. соч. в 7 т. / Николай Васильевич Гоголь. - М.: Худож. лит., 1966. - 7 т.
13. Гоголь, Н.В. Собр. соч. в 7 т. / Николай Васильевич Гоголь. - М.: Худож. лит., 1984-1986. - 7 т.
14. Гоголь, Н.В. Собр. соч. в 7 т. / Николай Васильевич Гоголь. - М.: Худож. лит., 1976. - 7 т.
15. Пушкин, А.С. Сочин. В 3 т. / Александр Сергеевич Пушкин. - М.: Худож. лит., 1986. - 3 т.

II

16. Акатова, О.И. поэтика сновидений в творчестве М.А.Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Ивановна Акатова. - Саратов, 2006. - 228 с.
17. Аксенова, Н.С. Интертекстуальность в литературоведении и лингвистике: проблема выбора подхода [Электронный ресурс] / Н.С.Аксенова // Электронный журнал «Вестник МГОУ». - 2013. - №1. - Режим доступа: <http://evestnik-mgou.ru/Articles/Doc/271>.
18. Алексеев, М.П. Сравнительное литературоведение / М.П.Алексеев. - Л.: Наука, 1983. - 448 с.
19. Алексеев, М.П. Пушкин и мировая литература / М.П.Алексеев. - Л.: Наука, Л., 1987. - 614 с.
20. Анненкова, Е.И. Путеводитель по поэме Н.В.Гоголя «Мертвые души» [Электронный ресурс] / Е.И.Анненкова. - М. - 2010. - Режим доступа: <http://fanread.ru/book/8983947/?page=1>

21. Анненкова, Е.И. Проповедничество Гоголя («Выбранные места из переписки с друзьями») / Е.И.Анненкова // Исследования по русской литературе. Стамбул, 2011. - С.4-16.

22. Анненкова, Е.И. Записные книжки Гоголя: материя жизни и творчества / Е.И.Анненкова // Феномен Гоголя. Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. Под ред. М.Н. Виролайнен и А.А. Карпова. СПб.: Петрополис, 2011. - С.345-358.

23. Анненкова, Е.И. Исповедь и проповедь Гоголя / Е.И.Анненкова // Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями». 2-е изд. СПб.: Росток, 2012. - С.5-36.

24. Анненкова, Е.И. «Страхи и ужасы России» (Диалог автора «Выбранных мест из переписки с друзьями» с современниками) / Е.И.Анненкова // Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. Вып. 3. М.:ИМЛИ, 2012. С.55-90.

25. Антипьева, М.Н. Как простить себя, или нравственная поэтика в творчестве М.А. Булгакова (на материале рассказов 20-х годов, драмы «Бег») / М.Н.Антипьева // Вестник ИГЛУ. - 2013. - №4 (25). - С.178-184.

26. Анциферов, Н.П. Душа Петербурга. «Непостижимый город» / Н.П.Анциферов. - СПб.: Лениздат. - 1991. - 335с.

27. Арнольд, И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И.В.Арнольд. - М.: URSS. - 2010. - 448 с.

28. Барабаш, Ю.Я. Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков / Ю.Я.Барабаш. - М.: РАН, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. - 1995. - 223 с.

29. Бахматова, Г.Н. Пространство и время в орнаментальной прозе начала 1920-х годов / Г.Н.Бахматова // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс: Даугавпилсский пед.институт. - 1987. - С.57-60.

30. Бахматова, Г.Н. О поэтике символизма и реализма: На материале «Петербург» А. Белого и «Белой гвардии» М. Булгакова / Г.Н.Бахматова // Вопросы русской литературы. Вып. 2. М. - 1988. - С124-130.

31. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М.Бахтин. – М: Худож. лит. - 1972. - 470 с.
32. Бахтин, М.М. Проблема текста [Электронный ресурс] / М.М.Бахтин // Вопросы литературы. - 1976. - №10. - Режим доступа: http://hyperlib.libfl.ru/viewurl.php?url=/files/archive/texts/B/Bakhtin_Problema_teksta/Bakhtin_Problema_teksta.htm.
33. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М.Бахтин. - М.: Худож. лит. - 1990. - 310 с.
34. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М.Бахтин. - М.: Искусство. - 1986. -444 с.
35. Башкатова, Ю.А. Интертекстуальность словесно-художественного портрета / Ю.А.Башкатова. – Кемерово: Кузбассвузиздат. - 2006. - 143 с.
36. Белкин, М.Ю. Поэтика диалогического в прозе М.А. Булгакова 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Белкин Михаил Юрьевич. - Волгоград, 2004. - 196 с.
37. Белогурова, Е.В. Поэтика и семиотика дома в творчестве М.А.Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Белогурова Евгения Васильевна. - Омск, 2014. - 212 с.
38. Белозерская-Булгакова, Л.Е. Воспоминания / Л.Е.Белозерская-Булгакова. - М.: Худож. лит., 1989. - 223 с.
39. Белый, А. Мастерство Гоголя / А.Белый.- М.: МАЛП, 1996. - 351 с.
40. Бердяев, Н.А. Духи революции. Из глубины: сборник статей о русской революции [Электронный ресурс] / Н.А.Бердяев. М. - 1918. – Режим доступа: <http://predanie.ru/lib/book/181094/#toc6>.
41. Берзер, А. Возвращение мастера / А.Берзер // Новый мир. - 1967. - № 9. - С.259-264.
42. Боборыкин, В.Г. Михаил Булгаков / В.Г.Боборыкин. - М.: Просвещение, 1991. - 208 с.

43. Большой толковый психологический словарь. В 2 т. Т. 1. - М.: Вече-Аст, 2001. - 504 с.
44. Боров, Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю.Боров. - М.: Астрель, 2005. - 576 с.
45. Борисова, Л.В. М.А. Булгаков и М.Е. Салтыков-Щедрин: Когнитивная парадигма. На материале произведений «Мастер и Маргарита» и «История одного города»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Борисова Лариса Владимировна. – Ставрополь, 2001. - 190 с.
46. Булгакова, Е.С. Воспоминания о Михаиле Булгакове / Е.С.Булгакова, С.А.Ляндрес. - М.: Советский писатель, 1988. - 524 с.
47. Васильева, М.Г. Гоголь в творческом сознании М.А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 [Электронный ресурс] / Васильева Марина Геннадьевна. - Томск. - 2005. - Режим доступа: <http://diss.seluk.ru/av-filologiya/642905-1-nvgogol-tvorcheskom-soznanii-mabulgakova.php>.
48. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н.Веселовский. - Л.: Гослитиздат, 1940. - 464 с.
49. Виноградов, В.В. О языке художественной прозы / В.В.Виноградов. - М.: Наука, 1980. – 231 с.
50. Виноградов, В.В. Поэтика русской литературы / В.В.Виноградов. - М.: Наука, 1976. - С.5-44.
51. Виноградов, И.А. Гоголь – художник и мыслитель: христианские основы мирозерцания / В.В.Виноградов. - М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. - 449 с.
52. Гаспаров, Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа «Мастер и Маргарита» / Б.М.Гаспаров // Даугава. - 1988. - №10. - С.98-106.
53. Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б.М.Гаспаров. - М.: Наука, 1994. - 428 с.
54. Головенкина, Н.В. Метафорическое моделирование действительности в художественной картине мира М.А.Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Головенкина Нина Васильевна. - Екатеринбург, 2007. - 238 с.

55. Голубков, М.М. Мистический писатель. Москва и московский текст в модернистской эстетике М.А.Булгакова / М.М.Голубков // Филологическая регионалистика. Научный и информационно-аналитический журнал. - 2011. - № 1. - С.7-17.

56. Голубович, Н.В. Эволюция вторичной художественной условности в прозе М.А.Булгакова / Н.В.Голубович // Научные исследования в образовании. - 2007. - №1. - С.40-42.

57. Горинова, Н.В. Коми драматургия конца XX века: традиции и новаторство: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Горинова Наталья Васильевна. - Сыктывкар, 2012. - 184 с.

58. Горохов, П.А. Историческая фантастика Михаила Булгакова. Опыт философского прочтения / П.А.Горохов // Вестник ОГУ, 2004. - №4. - С.4-9.

59. Горохов, П.А., Южанинова, Е.Р. Философия inferнального в творчестве Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова / П.А.Горохов, Е.Р.Южанинова // Вестник ОГУ, 2008. - №7. - С.19-24.

60. Гуковский, Г. Реализм Гоголя [Электронный ресурс] / Г.Гуковский. - М. - 1959. - Режим доступа: http://www.e-reading.club/chapter.php/99148/15/Gukovskiii_-_Realizm_Gogolya.html#n_78.

61. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 4 / Владимир Иванович Даль. — М.: Рус. яз., 1980.

62. Джос, Е.Ф. Семейно-родовой мир М.Е. Салтыкова-Щедрина: эстетическая модель, историко-публицистический контекст и литературные перспективы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Джос Елена Федоровна. - Краснодар, 2005. - 201 с.

63. Дилакторская, О.Г. Фантастическое в повести Н.В. Гоголя «Нос» / О.Г.Дилакторская // Русская литература, 1984. - №1. - С.153-166.

64. Дергилева, О.С. Гоголевские цитаты у М.А. Булгакова / О.С.Дергилева // Русская речь, 2012. - № 4. - С.37-39.

65. Долматова, О.А. Драматургия М.А.Булгакова: формы взаимодействия с русской литературной традицией: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Долматова, Ольга Александровна. - М., 2001. - 287 с.

66. Еремин, М.А. «Очевидное» и «невероятное» в художественном мире Н.В. Гоголя и В.А. Пьецуха [Электронный ресурс] / М.А.Еремин. – Режим доступа: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/1531/>.

67. Ермолинский, С.А. Из записок разных лет / С.А.Ермолинский. - М.: Искусство, 1990. - 254 с.

68. Ермолинский, С.А. О времени, о Булгакове и о себе / С.А.Ермолинский. - М.: Аграф, 2002. - 448 с.

69. Жданова, В.А. Наследие А.С.Пушкина в творчестве М.А.Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Жданова Варвара Александровна. - М., 2003. - 304 с.

70. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М.Жирмунский. - Л.: Наука, 1977. - 408 с.

71. Жолковский, А.К., Щеглов, Ю.К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты – тема – приемы – текст / А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов. - М.: Прогресс, 1966. - 344 с.

72. Земская, Е.А. Михаил Булгаков и его родные. Семейный портрет / Е.А.Земская. - М.: Языки славянской культуры, 2004. - 360 с.

73. Зимнякова, В.В. Роль онейросферы в художественной системе М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Зимнякова Валентина Владимировна. - Иваново, 2007. - 182 с.

74. Золотусский, И. Гоголь [Электронный ресурс] / И.Золотусский. - М.: Молодая гвардия, 1979. - Режим доступа: http://royallib.com/read/zolotuskiy_igor/gogol.html#1.

75. Зотов, Ю.П. Диалогика текста как бесконечномерное смысловое пространство [Электронный ресурс] / Ю.П.Зотов. - Саранск, 2000. – Режим

доступа: <http://readli.net/dialogika-teksta-kak-beskonechnomernoe-smyslovое-prostranstvo/>.

76. Иваньшина Е.А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М.А. Булгакова: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Иваньшина Елена Александровна. - Воронеж, 2010. - 464 с.: ил.

77. Иваньшина, Е.А. Оптический код М. Булгакова: к проблеме поэтического языка / Е.А.Иваньшина // Известия ВГПУ, 2009. - №5. - С.115-119.

78. Иваньшина, Е.А. Святочная семантика и гоголевский «след» в творчестве М.А. Булгакова («Зойкина квартира») [Электронный ресурс] / Е.А.Иваньшина. - Режим доступа: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/1214/>.

79. Иваньшина, Е.А. Семантика заколдованного места в пьесе М.А. Булгакова «Адам и Ева» (к вопросу о гоголевской традиции в творчестве Михаила Булгакова) / Е.А.Иваньшина // Эйхенбаумовские чтения: материалы международной конференции. Воронеж: ВГПУ, 2003. - №4. - С.173-180.

80. Кадырова, Н.С. Концептосфера романа М.А. Булгакова «Белая гвардия»: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Кадырова Наталья Сергеевна. - Уфа, 2013. - 235 с.

81. Казорина, А.В. Концепция творческой личности в прозе М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Казорина Анна Владимировна. - Улан-Удэ, 2009. - 189 с.

82. Казьмина, О.А. «...Я болен, только не знаю, чем» (образ Хлудова в пьесе М.А. Булгакова «Бег») / О.А.Казьмина // Известия РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. - №97. - С.201-205.

83. Кан Су Кюн. Диалог в эпических и драматических произведениях М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Кан Су Кюн. - М., 2004. - 196 с.

84. Капрусова, М.Н. Один из вариантов отношения к «Булгаковскому мифу» в современной литературе: юмор, ирония, самоирония, сатира /

М.Н.Капрусова // Юмор и сатира в координатах XXI века: сборник научных статей по материалам I Международной научно-практической конференции 1 апреля 2015 года (Варна, Болгария), 2015. - С.40-44.

85. Капрусова, М.Н. «Какой интересный город, не правда ли?»: Некоторые размышления об образе Москвы в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Выпуск 2: К 130-летию со дня рождения Е.И. Замятина. По материалам Международного конгресса литературоведов 1-4 октября 2014 года: в 2-х книгах. Книга 2 / М.Н.Капрусова. - Елец, 2014. - С. 333-337.

86. Капустин, Н.В. «Чужое слово» в прозе А.П. Чехова жанровые трансформации: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 [Электронный ресурс] / Капустин Николай Венальевич. - Иваново, 2003. - 41 с. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/chuzhoe-slovo-v-proze-p-chekhova-zhanrovye-transformatsii>.

87. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н.Караулов. - М.: Наука, 1987. - 263 с.

88. Кожин, А.А. «Чужое» имя и «чужой» персонаж в литературе / А.А.Кожин // Русская речь, 2012. - №4. С.14-24.

89. Козицкая, Е.А. Цитата в структуре поэтического текста: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Козицкая Екатерина Арнольдовна. - Тверь, 1998. - 237 с.

90. Кондакова, Ю.В. Гоголь и Булгаков: поэтика и онтология имени: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кондакова Юлия Васильевна. - Екатеринбург, 2001. - 296 с.

91. Коханова, В.А. Пространственно-временная структура романа М.А. Булгакова «Белая гвардия»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Коханова Валентина Александровна. - М., 2000. - 233 с.

92. Кривонос, В.Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы / В.Ш.Кривонос. - Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1985. - 159 с.

93. Кривонос, В.Ш. Мотивы художественной прозы Гоголя / В.Ш.Кривонос. - М-во общ. и проф. образования Рос. Федерации, Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, Елец. гос. пед. ин-т, 1999. - 250,[1] с.

94. Кривонос, В.Ш. Гоголь. Проблемы творчества и интерпретации / В.Ш.Кривонос. - Самара: СГПУ, 2009. - 431 с.

95. Кузьмина, М.К. Функции библейских цитат в древнерусских преподобнических житиях XV–XVII вв: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кузьмина Мария Константиновна. - М., 2014. - 630 с.

96. Купер, Дж. Энциклопедия символов. Книга IV / Дж.Купер. - М.: Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995. - 401 с.

97. Лакшин, В.Я. Мир Михаила Булгакова [Электронный ресурс] / В.Я.Лакшин. - Режим доступа: <http://coollib.net/b/258641/read> гл.9.

98. Лакшин, В.Я. Судьба Булгакова: легенда и быль / В.Я.Лакшин // Воспоминания о Михаиле Булгакове. - М., 1988. - 528 с.

99. Ларкин, В.С. Функциональная значимость эпитафии при формировании смыслового узла в прозаическом произведении (на материале романа В. Скотта «Айвенго») / В.С.Ларкин // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Филологические науки, 2009. - №1. - С.55-66.

100. Ли На. Миф о Москве в «Московской трилогии» М.А. Булгакова («Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ли На. – М., 2015.- 22 с.

101. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф.Лосев. - 2-е изд., испр. - М.: Искусство, 1995. - 320 с.

102. Лосев, А.Ф. Фр.Ницше / А.Ф.Лосев // Ницше: pro et contra. СПб.: Изд-во РХГИ, 2001. - 154 с.

103. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров / Ю.М.Лотман. - СПб.: Искусство-СПБ, 2000. - 704с.

104. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история / Ю.М.Лотман. - СПб.: Языки русской культуры, 1996. - 464 с.
105. Лотман, Ю.М.. История и типология русской культуры / Ю.М.Лотман. - СПб.: Искусство - СПб, 2002. - 769 с.
106. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М.Лотман. - М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. - 270, [1] с.
107. Лотман, Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Л.: Просвещение, 1983. - 416 с.
108. Лотман, Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю.М.Лотман. - В 3-х т. - Таллин: Александра, 1992. - 478 с.
109. Лотман, Ю.М. Статьи по типологии культуры / Ю.М.Лотман. – Тарту: Тарт. гос. ун-т, 1973. 488 с.
110. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М.Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. - 285 с.
111. Лушникова, Г.И. Интертекстуальность художественного произведения / Г.И.Лушникова. - Кемерово: КемГУ, 1995. - 82с.
112. Малкова, Т.Ю. Полигенетичность демонических образов романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Малкова Татьяна Юрьевна. - Кострома, 2012.- 236 с.: ил.
113. Манн, Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме / Ю.В.Манн. - М.: Coda, 1996. - 474 с.
114. Манн, Ю.В. Гоголь. Труды и дни. 1809-1845 / Ю.В.Манн. - М.: Аспект Пресс, 2004. - 816 с.
115. Мельник, Д.В. О значении фамилии Хлудов в пьесе М.Булгакова «Бег» / Д.В.Мельник // Вестник славянских культур, 2010. - №16. - С.47-52.
116. Менглинова, Л.Б. Апокалиптический конфликт в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» / Л.Б.Менглинова // Вестник Тюменского гос. ун-та, 2009. - №1. - С.137-144.

117. Менглинова, Л.Б. Конфликт в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» / Л.Б.Менглинова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Томск, 1999. - С.43-54.

118. Менглинова, Л.Б. Сатира в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Л.Б.Менглинова // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов. Грамота, 2008. - № 2. - С.67-73.

119. Менглинова, Л.Б. Социально-философская сатира в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца» / Л.Б.Менглинова // Вестн. Том. гос. ун-та. 2007. №295. - С.29-35.

120. Мережковский, Д. Гоголь и черт: Поэзия; Гоголь и черт: исследование; Итальянские новеллы / Д.Мережковский / Сост. и вступ. ст. В. Макарова. - М.: Книжный Клуб «Книговек», 2010. - 384 с.

121. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность) / Ю.И.Минералов. - Ч. I и II. Ставрополь, 1998.

122. Михайлов, А.В. Гоголь в своей Литературной эпохе [Электронный ресурс] / А.В.Минералов. - Режим доступа: http://www.xliby.ru/kulturologija/obratnyi_perevod/p5.php#metkadoc4.

123. Михед, П.В. Гоголь в контексте русской и украинской культур [Электронный ресурс] / П.В.Михед. - Режим доступа: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_18_364.

124. Мякинина, Е.С. Вещный мир в творчестве Н.В. Гоголя (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Миргорода» и «Петербургских повестей»): автореф. дис ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Мякинина Елена Сергеевна. - М., 2006. - 168 с.

125. Нахимова, Е.А. Интертекстемы, прецедентные имена, текстовые реминисценции и метафоры / Е.А.Нахимова // Политическая лингвистика, 2006. - №19. - С.186-196.

126. Немцев, В.И. Поэтика М.А. Булгакова как эстетическое явление: дис. ... д-ра филол. наук в форме науч. докл.: 10.01.01 / Немцев Владимир Иванович. - Волгоград, 1999. - 72 с.

127. Немцев, В.И. Проблема автора в романе М.А. Булгакова: («Белая гвардия», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита»): дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Немцев Владимир Иванович. – М., 1986. - 217 с.

128. Никольский, В.А. Старая Москва. Историко-культурный путеводитель / В.А.Никольский. - Л.: Брокгауз-Ефрон, 1924. - 206 с.

129. Никольский, С.В. В зеркале иронии и сатиры: Скрытые мотивы и иллюзии в прозе М. Булгакова / С.В.Никольский // Изв. Рос. АН. Сер. лит. и яз., 1995. - Т.54. - № 2. - С.51-57.

130. Новое в отечественной диккенсиане: проблемы, гипотезы, решения : Колл. моногр. / Колл. авт.; науч. ред. Н.Л.Потанина ; Федеральное агенство по образованию, ГОУВПО «Тамб. гос. ун-т им. Г.Р.Державина». Тамбов: Изд. дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2008. - 136 с.

131. Орлова, О.А. Эсхатологические мотивы в творчестве М.А. Булгакова: на примере романов «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Орлова Ольга Анатольевна. – М., 2008. - 227 с.

132. Осьмухина, О.Ю. Поэтика скандала в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / О.Ю.Осьмухина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. - № 3(57): в 2-х ч. Ч. 1. - С. 46-49.

133. Откровение Иоанна Богослова. Откр. 9:1 и след.; 11:7; 20:1-3 [Электронный ресурс] / Откровение. - Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/bible/rev/9/>.

134. Переписка Н.В. Гоголя с Н.Н. Шереметевой. - М.: Наследие, ИМЛИ РАН, 2001. - 1001 с.

135. Петелин, В. Возвращение Мастера [Электронный ресурс] / В.Петелин. - М., 1986. - Режим доступа: <http://parus.ruspole.info/node/2061>.

136. Петелин, В. Михаил Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество / В.Петелин. - М.: Правда, 1989. - 496 с.

137. Петренко, А.Ф. Сатирическая проза М.А. Булгакова 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Петренко Александр Филиппович. - Пятигорск, 2000. - 201 с.

138. Плаксицкая, Н.А. Сатирический модус человека и мира в творчестве М.А. Булгакова (На материале повестей 20-х годов и романа «Мастер и Маргарита»): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01/ Плаксицкая Наталья Александровна. - Елец, 2004. - 199 с.

139. Поздняева, Т. Воланд и Маргарита [Электронный ресурс] / Т.Поздняева. - СПб.: Амфора, 2007. - Режим доступа: http://modernlib.ru/books/pozdnayaeva_tatyana/voland_i_margarita/read.

140. Полякова, Л.В. Современное состояние отечественного литературоведения: уроки плюрализма / Л.В.Полякова // Вестник ТГУ. 2003. №3.

141. Попов, П.С. Булгаков М. Я хотел служить народу. М.: Педагогика, 1991. - С.3-12.

142. Попова, Е.Ю. Литературные прецедентные феномены как средства экспликации постмодернистских мотивов иллюзорности и абсурдности мира в творчестве В. Пелевина / Е.Ю.Попова // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Филологические науки, 2011. - №3. - С.9-19.

143. Попова, И.М. Интертекстуальность художественного творчества / И.М.Попова. - Тамбов: Изд-во Тамбов. гос. тех. ун-та, 1998. - 164 с.

144. Попова, И.М. Литературные знаки и коды в прозе Е.И. Замятина: функции, семантика, способы воплощения / И.М.Попова. - Тамбов: Изд-во Тамбов. гос. тех. ун-та, 2003. - 148 с.

145. Потанина, Н.Л. О людической функции прецедентных феноменов в художественном тексте / Н.Л.Потанина // Феномен прецедентности и преемственность культур. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2004, - с.191-198.

146. Пояркова, Н.С. Дом и мир в прозе М.А.Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Пояркова Наталья Сергеевна.- М., 2005. - 210 с.
147. Пропп, В.В. Исторические корни волшебной сказки / В.В.Пропп. - Л.: Лабиринт, 1986. - 506 с.
148. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н.Пьеге-Гро. - М.: Изд. ЛКИ, 2008. - 240 с.
149. Ребель, М.Г. Булгаков и Достоевский: К вопросу о художественной преемственности / М.Г.Ребель // Дергачевские чтения, 2011. Русская литература: Национально развитие и региональные особенности. Т.1. Екатеринбург, 2012. - С.306-321.
150. Ремизов, А.М. Огонь вещей /А.М. Ремезов / Сост. В.А. Чалмаева. – М.: Советская Россия, 1989. - 528 с.
151. Розов, А.И. Психологические аспекты религиозного удвоения мира / А.И.Розов // Вопросы философии, 1987. - №2. - 480 с.
152. Розанов, В.В. Легенда о Великом Инквизиторе. Два этюда о Гоголе / В.В.Розанов. - СПб., 1996. - 702 с.
153. Романычева, Е.В. Топика рыцарства в художественной системе Ф.М. Достоевского и М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Романычева Елена Васильевна. - Иваново, 2009. - 189 с.
154. Савина, Е.А. Мистические мотивы в прозе М.А. Булгакова: «Собачье сердце»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Савина Елена Александровна. - М., 2005. - 168 с.
155. Сахаров, В.И. М.А.Булгаков в жизни и творчестве / В.И.Сахаров. - М.: Русское слово, 2004. - 112 с.
156. Свойкин, К.Б. Диалогика научного текста / К.Б.Свойкин. - Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2006. - 148 с.
157. Сидоренко, К.П. Интертекстовые связи пушкинского слова. - СПб.: Изд. РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. - 253 с.

158. Смелянский, А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре / А.М.Смелянский. - М.: Искусство, 1986. - 384 с., [16] л. ил
159. Смирнов, И.П. Порождение интертекста / И.П.Смирнов. - 2-е изд. СПб.: Издательский отдел Языкового центра СПбГУ, 1995. - 193 с.
160. Смирнова, Т.А. Типология и функции цитаты в художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Смирнова Татьяна Александровна. - М., 2005. - 180 с.
161. Соколов, Б.В. Булгаков: персонажи, прототипы, произведения, друзья и враги, семья. М.: Эксмо, 2005. - 827, [5] с. : ил., портр.
85. Соколов, Б.В. Булгаковская энциклопедия / Б.В.Соколов. - М.: Миф, 2000, 586 с.: ил., портр.
86. Соколов, Б.В. Три жизни Михаила Булгакова. М.: Эллис лак, 1997. - 432 с.
162. Сорокина, Л.М. Мотив безумия в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Л.М.Сорокина // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2010. - №1. - С.73-77.
163. Спендель де Варда Дж. Сон как элемент внутренней логики в произведениях М. Булгакова / Дж.Спендель де Варда // М.А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени. М., 1988. - С.304-311.
164. Спесивцева, В.В. Переработка макрокомпозиции гоголевского текста в киносценарии М.А. Булгакова «Необычайное происшествие...» / В.В. Спесивцева // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. - №69. – С.284-287.
165. Степанов, Н.С. Сатира Михаила Булгакова в контексте русской сатиры XIX - I половины XX веков / Н.С.Степанов. – Винница: Универсум-Винница, 1999. - 281 с.
73. Страхов, И.В. Психология сновидений / И.В.Страхов. - Саратов: Изд-во Саратовского гос. пед. ин-та, 1955. - 142 с.
166. Страхов, И.В. Художественное познание сновидений / И.В.Страхов // Нач. бюл. ЛГУ, 1946. -№7. - С.44-46.

167. Сытин, П.В. По старой и новой Москве / П.В.Сытин. - М.: Детгиз, 1947. - 236 с.
168. Тимакова, И.Г. Функционирование эпитафий в немецкоязычном тексте: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Тимакова Ирина Георгиевна. - М., 2006. - 203 с.
169. Томашевский, Б.В. Псевдопушкинские автографы / Б.В.Томашевский // Жизнь искусства. 1924. - №9. - С.12-14.
170. Тураева, З.Я. Лингвистика текста / З.Я.Тураева. - М.: Просвещение, 1986. - 127 с.
171. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н.Тынянов. - М., 1977. - 576 с.
172. Урюпин, И.С. Воплощение национально-культурного архетипа самозванца в творчестве М.А.Булгакова 1920-х годов / И.С.Урюпин // Вестник ЛГУ им. А.С.Пушкина. 2010. - №3. - С.15-24
173. Урюпин И.С. Национальные образы-архетипы в творчестве М.А.Булгакова: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01/ Урюпин Игорь Сергеевич. - Елец, 2011. - 451 с.
174. Фархетдинова, Ф.Ф. Феномен безумия как философская основа сближения романов «Идиот» и «Мастер и Маргарита» / Ф.Ф.Фархетдинова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение, 2014. - №2 (140). - С.203-208
175. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н.А.Фатеева. - М.: КомКнига, 2007. - 280 с.
176. Федунина О.В. Форма сна и художественная память в романе XX века («Белая гвардия» М.А. Булгакова) / О.В.Федунина // Новый филологический вестник. 2005. - №1. - С.90-97.
177. Феномен прецедентности и преемственность культур / ред. Л.И. Гришаева, М.К. Попов, В.Т. Титов. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2004, 312 с.

178. Фрейд, З. Толкование сновидений / З.Фрейд. СПб.: Азбука-Аттикус, 2011, 512 с.
179. Фролова, Т.С. Повести М.А. Булгакова («Дьяволиада», «Роковые яйца») и гоголевская литературная традиция / Т.С.Фролова // Худож. творчество и лит. процесс и лит. процесс: Сб. Томск, 1992. - №3. - С.28-41
180. Фромм, Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов / Э.Фромм. - Москва: Аст, Астрель, 2010. - 320 с.
181. Хабибьярова, Э.М. Саркастическая ирония в повести М. Булгакова «Собачье сердце» / Э.М.Хабибьярова // Вестник ОмГУ, 2015, №1 (75). - С.237-240.
182. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е.Хализев. - М.: Академия, 2009, 432 с.
183. Харитоновна, З.Г. Формы диалога с М.А. Булгаковым в современной отечественной прозе (1980-е –2000-е годы): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Харитоновна Зинаида Григорьевна. - Казань, 2009. - 172 с.
184. Химич, В.В. «Странный реализм» Михаила Булгакова / В.В.Химич. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1995, 233 с.
185. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж.Холл. - Пер. с английского А.Е. Майкапара. - М.: КРОН – ПРЕСС, 1996, 659 с.
186. Храмченков, А.Г. Эпиграф как особый вид цитации / А.Г.Храмченков // Взаимодействие структурного и функционально-стилистического аспектов языка. Минск, 1983. - 283 с.
187. Хубулава, Г.Г. Тема безумия в русской литературе / Г.Г.Хубулава // Вестник СПбГУ. Серия 6. Политология. Международные отношения, 2014. - №1. - С.61-70.
188. Чеботарева, В.А. О гоголевских традициях в прозе М. Булгакова / В.А.Чеботарева // Русская литература. 1984. - №1. - С.166–176.

189. Чудакова, М.О. Библиотека М. Булгакова и круг его чтения / М.О.Чудакова // Встречи с книгой. - 2-е изд., доп. - М.: Книга, 1988. - 672с. М., 1979. - 326с.
190. Чудакова, М.О. Булгаков и Гоголь / М.О.Чудакова // Русская речь, 1999. -№2. - С.360-388.
191. Чудакова, М.О. Гоголь и Булгаков / М.О.Чудакова. - М.: Советская Россия, 1985. - 420 с.
192. Чудакова, М.О. Жизнеописание М. Булгакова / М.О.Чудакова. - 2-е изд. - М.: Книга, 1988. - 669 с.
193. Шабалдина, Е.В. Безумие как сквозной мотив в творчестве М.А. Булгакова (генезис, варианты реализации) / Е.В.Шабалдина // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева, 2013. - №1 (23). - С.175-180.
194. Шелаева, А.А. Анекдот у Н.С. Лескова и М.А. Булгакова [Электронный ресурс] / А.А.Шелаева // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Серия: Филология. Журналистика, 2015. - №2. - Режим доступа: http://www.vestnik.vsu.ru/content/phyllolog/2015/02/toc_ru.asp.
195. Шелковина, Ю. Архетип ведьмы в романе «Мастер и Маргарита» [Электронный ресурс] / Ю.Шелковина. - Режим доступа: <http://www.proza.ru/2012/05/02/1042>.
196. Шестов, Л.И. Творчество из ничего (А.П. Чехов) [Электронный ресурс] / Л.И.Шестов. - Режим доступа: http://dugward.ru/library/shestov/shestov_tvorchestvo_iz_nichego.html.
197. Шкловский, В.Б. Заметки о прозе русских классиков / В.Б.Шкловский. - М.: Советский писатель, 1953. - 324 с.
198. Шкловский, В.Б. О теории прозы / В.Б.Шкловский. - М.: Советский писатель, 1983. - 384 с.
199. Щуплов, А.Н. Энциклопедия литературных героев [Электронный ресурс] / А.Н.Щуплов. - М., 1997. - Режим доступа: <http://www.cyclopedia.ru/83/207/2646072.html>.

200. Южанинова, Е.Р. Ценностные и рационально-теоретические компоненты в мировоззрении М.А. Булгакова: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03 / Южанинова Екатерина Рафаэлевна. - Екатеринбург, 2008. - 162 с.
201. Юнг, К.Г. Архетип и символ / К.Г.Юнг. - М.: Ренессанс, 1991. - 304 с.
202. Яблоков, Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е.А.Яблоков. - М.: Языки славянской культуры, 2001. - 424 с.
203. Янушкевич, А.С. В.А. Жуковский в мире романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / А.С.Янушкевич // Пушкин и другие. Новгород, 1997. - С.277-282.