

*А.А. Арустамова*

*доктор филологических наук,  
 профессор Пермского государственного  
 национального исследовательского университета*

[aarustamova@gmail.com](mailto:aarustamova@gmail.com)

*А.В. Марков*

*доктор филологических наук,  
 доцент кафедры кино и современного искусства  
 факультета истории искусства РГГУ*

[markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

## ВОСПАРИЕНИЕ ПОЭТА: ВИЗУАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ В ПРОЗЕ М. БУЛГАКОВА

В итоговом романе М. Булгакова диалог с предшественниками (Пушкиным, Гоголем, Достоевским) идет не только на уровне литературных цитат и аллюзий, но и визуальных решений, обыгрывающих открытия, совершенные этими писателями. Важнейшая для идеологии романа модель освобождения как отрешения от земли, данная в патетическом и пародийном ключе, основана и на важнейших визуальных образах русской литературной традиции: памятник Пушкину работы Опекушина как универсальная модель свободной поэзии, полеты у Гоголя как жанровые реализации романтической фантазии, игра Достоевского с картиной суда как оторванного от социальной действительности как утверждение от противного ценностей права. Эти ключевые визуальные мотивы заимствуются и развиваются Булгаковым, что позволяет ему соединить романтические черты героев с представлениями о свободе, отвечающими уровню XX века. Анализ работы Булгакова с визуальными символами русской культуры позволяет уточнить особенности понимания им отношения между творческой и социальной свободой.

**Ключевые слова:** Булгаков, экранизации, визуальность в литературе, визуальные традиции, визуальный комизм, литературный канон

In the final novel by Mikhail Bulgakov dialogue with predecessors (Pushkin, Gogol, Dostoevsky) is not only at the level of literary quotations and allusions, but also in the visual solutions, presented as interaction on discoveries made by these writers. The most important for the ideology of the novel model release as detachment from the ground given in the pathetic and burlesque manner, based on the most important visual images of the Russian literary tradition: a monument to Pushkin by Opekushin as universal free poetry model, flights of Gogol's figures as genre realization of romantic fantasy, Dostoevsky game picture of the trial as detached from social reality as an assertion to the contrary of the law values. These key visual motifs are borrowed and developed by Bulgakov, which allows it to combine the features of a romantic hero with the concepts of freedom, corresponding to the 20 c. civilization development. Analysis of the work of Bulgakov in comparison with visual symbols of Russian culture allows to specify particular understanding of the relationship between their artistic and social freedom.

**Keywords:** Bulgakov, the film adaptation, visual literature, visual traditions, visual comedy, literary canon

Михаил Булгаков принадлежит к числу визуально и музыкально чутких писателей. Роман «Мастер и Маргарита», задуманный как большое полотно сатирического и трагического изображения современности, свободно аккумулирует различные жанры, занимающие совершенно разное место на ценностной вертикали западной культуры, от Евангелия до газетного фельетона. При этом Булгаков осуществляет, в отличие от многих крупнейших писателей модернизма, не конвергенцию высоких и низких жанров, а напротив, располагает их по отношению к визуальному центру, к различным визуализациям свободы и освобождения. Герои Булгакова обретают свободу разными путями, в разные моменты, и благодаря разным качествам бытия, и чтобы этот образ

A. Arustamova, A. Markov *Poet's levitation:  
Visual models of M. Bulgakov's prose*

свободы не распался, необходимым оказалось найти ключевые визуализации до него. Таких визуализаций три: монумент, как образ милости (именно ради милости богов и возводились изначально посвященные монументы), полет, как образ гротескного освобождения (полет одновременно ассоциируется с предрассудками, вроде веры в ведьм, и с преодолением земного тяготения), и наконец, суд как образ оторванного от земли сообщества (что может утверждать свободу только от противного). Эти три визуальных образа соответствуют творчеству Пушкина, Гоголя и Достоевского. Пушкин вошел в культуру именно как поэт, общепризнанный «Памятник» которому и был его конечной интенцией, Гоголь вошел в культуру как поэт визуально гротескных полетов, одновременно смешных и патетических, от Страшной Мести и Вия до «птицы-тройки», а Достоевский – как создатель нового типа тяжбы о важнейших вопросах человеческого бытия, основанной на очевидности духовных явлений, «реализме в высшем смысле», и критик поэтому земного суда (от сатиры на суд в «Братьях Карамазовых» до спора с кантовской юридической этикой).

Михаил Булгаков принадлежит к тому кругу писателей, чье творчество порождает огромное число интерпретаций, подчас взаимоисключающих [Гудкова, 2008]. Итоговый роман писателя «Мастер и Маргарита» читают как философский роман и роман остросоциальный. Этот роман можно прочитать также как диалог писателя с русской культурой и литературой. Исследователи говорят о литературоцентричности всего творчества Булгакова [Малкова, 2010, с. 142-146; Малкова, 2012, с. 1]. Множество литературных аллюзий, реминисценций, диалог с русской классической и мировой литературой включены и в роман «Мастер и Маргарита» [Седакова, 2015; Шелаева, 2012, с. 269-282]. Имея в виду роль, которую в нем играют тексты литературы и культуры, роман Булгакова называют даже постмодернистским, хотя он создан задолго до появления постмодернизма [Голозубов, 2012, с. 373-388].

Трагические события XX в. обострили интерес к вопросам, бывшим в центре внимания русской классической литературы – вины и прощения, добра и зла, милосердия, правды и истины. Творчество Пушкина, Гоголя, Достоевского играло важнейшую роль в художественной системе писателя, проявляясь на разных уровнях его текстов. Присутствие Пушкина в романе «Мастер и Маргарита» исключительно значимо для понимания произведения и авторской позиции. В романе присутствует не только поэзия Пушкина, но и его облик, его фигура. Вот как это происходит:

– Кто этот Сашка-бездарность? – осведомился врач.

– А вот он, Рюхин! – ответил Иван и ткнул грязным пальцем в направлении Рюхина.

Тот вспыхнул от негодования.

«Это он мне вместо спасибо! – горько подумал он, – за то, что я принял в нем участие! Вот уж, действительно, дрянь!»

– Типичный кулачок по своей психологии, – заговорил Иван Николаевич, которому, очевидно, приспичило обличать Рюхина, – и притом кулачок, тщательно маскирующийся под пролетария. Посмотрите на его постную физиономию и сличите с теми звучными стихами, который он сочинил к первому числу! Хе-хе-хе... «Взвейтесь!» да «развейтесь!»..

...Настроение духа у едущего было ужасно. Становилось ясным, что посещение дома скорби оставило в нем тяжелейший след. Рюхин старался понять, что его терзает. Коридор с синими лампами, прилипший к памяти? Мысль о том, что худшего несчастья, чем лишение разума, нет на свете? Да, да, конечно, и это. Но это – так ведь, общая мысль. А вот есть что-то еще. Что же это? Обида, вот что. Да, да, обидные слова, брошенные Бездомным прямо в лицо. И горе не в том, что они обидные, а в том, что в них заключается правда.

Поэт не глядел уже по сторонам, а, уставившись в грязный трясующийся пол, стал что-то бормотать, нить, глодая самого себя.

Да, стихи... Ему – тридцать два года! В самом деле, что же дальше? – И дальше он будет сочинять по несколько стихотворений в год. – До старости? – Да, до старости. – Что же принесут ему эти стихотворения? Славу? «Какой вздор! Не обманывай-то хоть сам себя.

А.А. Арустамова, А.В. Марков *Воспарение поэта:  
визуальные модели в прозе М. Булгакова*

*Никогда слава не придет к тому, кто сочиняет дурные стихи. Отчего они дурные? Правду, правду сказал! – безжалостно обращался к самому себе Рюхин, – не верю я ни во что из того, что пишу!..»*

*Отравленный взрывом неврастенихи, поэт покачнулся, пол под ним перестал трястись. Рюхин поднял голову и увидел, что они уже в Москве и, более того, что над Москвой рассвет, что облако подсвечено золотом, что грузовик его стоит, застрявши в колонне других машин у поворота на бульвар, и что близехонько от него стоит на постаменте металлический человек, чуть наклонив голову, и безразлично смотрит на бульвар.*

*Какие-то странные мысли хлынули в голову заболевшему поэту. «Вот пример настоящей удачливости... – тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руку поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего чугунного человека, – какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не понимаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: «Буря мглою...»? Не понимаю!.. Повезло, повезло! – вдруг ядовито заключил Рюхин и почувствовал, что грузовик под ним шевельнулся, – стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...» [Булгаков, 1988, с. 334, 338-339]<sup>1</sup>.*

В этом небольшом отрывке можно увидеть сразу несколько семантических точек, связанных с пушкинским творчеством. Стихи становятся аргументом в перепалке между двумя поэтами, когда Иван Бездомный «обличает» Александра Рюхина в бездарности: «Вейтесь – Развейтесь». Мотив бездарности и противоположный ему мотив таланта появляются в этом эпизоде, а также в эпизоде возвращения Рюхина в Москву. Действительно пародийная рифма *вейтесь-развейтесь* проста и заурядна, она бездарна. Однако мотивы обиды и зависти еще более сильно звучат в душе Рюхина, возвращающегося из сумасшедшего дома обратно в Москву. Ощущение собственной бездарности разъедает душу поэта Александра Рюхина и вызывает острое, мучительное чувство зависти к другому поэту – Александру Пушкину. Отметим еще и пародийное снижение образа советского поэта при сопоставлении имен двух Александров – Рюхина и Пушкина. Оно еще усиливается, если вспомнить, что, согласно толковому словарю В. Даля, существительное «рюха» в разных диалектах означает «свинья», «неудача, промах».

Конечно, читателю Булгакова было хорошо известно произведение Пушкина, в котором исследовалась зависть и трагедия завистника – «Моцарт и Сальери». Возраст Рюхина – тридцать два года. Маленькая трагедия Пушкина опубликована в 1831 году – поэту исполнилось 32 года... Вряд ли можно говорить о совпадении – Булгаков был очень внимателен к цифрам, и о роли нумерологии в романе написано немало работ. Однако то, что в творчестве поэта XIX века рассматривается как трагедия, обращается в фарс, травестируется в новую эпоху, описываемую в романе: *«Отравленный взрывом неврастенихи, поэт покачнулся... Какие-то странные мысли хлынули в голову заболевшему поэту. «Вот пример настоящей удачливости... – тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руку поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего чугунного человека...» [339].*

Ирония писателя заключается и в том, что в новую эпоху происходит утрата понимания прекрасного, эстетической красоты, и в конечном счете происходит неразличение добра и зла. Рюхин не понимает, в чем заключается талант поэта XIX века, хотя чувствует собственную бездарность человека, пишущего плохие стихи. И в этом была правда, мучительная и жалящая героя произведения. Категории «истина» и «правда» – ключевые в романе Булгакова. Правда – забытая и затоптанная – все равно пробивается в героях романа, хотя бы в те моменты, когда они остаются наедине с собой. *Через четверть часа Рюхин, в полном одиночестве, сидел, скорчившись над рыбцом, пил рюмку за рюмкой, понимая и признавая, что исправить в его жизни уже ничего нельзя, а можно только забыть [340].* Булгаков показывает один из двух выходов, которые доступны большинству героев романа – «забыть» или «отменить событие». Однако, как показывает автор, ни то, ни другое не помогает героям обрести искомый покой и гармонию. Итогом переживаний

<sup>1</sup> Здесь и далее при цитировании романа в квадратных скобках указывается номер страницы.



становится циническая самоуничтожающая злоба постаревшего на десять лет поэта Рюхина.

В рассматриваемом эпизоде можно увидеть еще как минимум две аллюзии на творчество и биографию Пушкина. Вот первая из них появляется, когда Рюхин, проезжая мимо памятника поэту, вспоминает строчку «буря мглою небо кроет». С одной стороны, это хрестоматийные пушкинские строки, вошедшие в массовую культуру и школьный канон. С другой стороны, именно в булгаковском творчестве они звучат лейтмотивом. Так, в пьесе о Пушкине эти строки звучат пять раз и становятся доминантой лирико-философского характера [Химич, 1999, с. 13]. В более раннем произведении, по мнению ученого, упоминание этих строк позволяет выразить важнейшую для Булгакова идею: поэзия соположена стихиям мировой жизни, она растворена в духовных сферах. Та же идея, как можно видеть, звучит и в итоговом романе.

Мотив кружения, взвихренности стихии, хаоса характерен для этого стихотворения Пушкина. «Буря мглою небо кроет» – эта строка содержит и концепт «мгла», который является ключевым в романе Булгакова, несколько переиначиваясь – «тьма». Однако в стихотворении Пушкина есть одно, важнейшее и для его творчества, и для произведения Булгакова, противопоставление. Взвихренности стихии противостоят теплота и ясность дома, лачужки, сердечная связь, живительное тепло между двумя героями – поэтом и няней. Обратим внимание, что та же оппозиция – взвихренного мира, утраты самых его основ и дома как островка тепла, где еще теплится подлинная человечность, характерна для творчества Булгакова, она встречается и в «Белой гвардии», и в «Мастере и Маргарите». Утверждение вечных ценностей – любви, добросердечия, «веселости сердца», веры – важнейшая составляющая «закатного» романа. Это понимает читатель Булгакова, но не может понять герой произведения бездарный поэт Рюхин.

Рюхин не может понять стихи Пушкина и отчаянно завидует поэту еще и потому, что, как он признается сам себе, «не верю я ни во что из того, что пишу!..». Но что же он пишет? Несколько стихотворений в год. Известно, что поэтам приходилось «отмечаться» официальными стихами в государственные «новые» праздники. Косвенно на это указывает и пример его рифмы «Взвейтесь – Развейтесь». Известная пионерская песня, ставшая гимном пионерской организации, начиналась словами «Взвейтесь кострами, синие ночи!» (автор текста А. Жаров, 1922). Намек Булгакова прозрачен: такое «творчество» нежизнеспособно.

Помимо «Зимнего вечера» (1825) Пушкин пишет стихотворение «Бесы» (1830), которое созвучно стихотворению «Зимний вечер» и также вошло в канон русской классики и в круг широкого чтения. Само название стихотворения является говорящим (вспомним и название романа «Бесы» Достоевского). Мотивы и образы стихотворения: луна, кружение, вьюга, бездорожье, бесовщина, тоска на сердце (*Визгом жалобным и воем Надрывая сердце мне...*) – перекликаются с «Зимним вечером», с одной стороны, и с «Мастером и Маргаритой», с другой. Встреча с Воландом и свитой в романе порождает в героях странную безотчетную тоску. Кольцевая композиция стихотворения Пушкина только подчеркивает эту тоску от встречи\предчувствия встречи с запредельным. В стихотворении Пушкина происходит лирическое развертывание эмоции, и в финале стоит многоточие. Булгаков же в произведении другого литературного рода, романе, развертывает сюжет столкновения людей с потусторонней силой и исчерпывает его.

«Мастер и Маргарита» – роман с безупречно выстроенной композицией. Вопрос о славе, о ее «качестве» – один из ключевых в романе. Рюхин завидует славе поэта и не понимает грандиозного масштаба его поэтического служения и роли для русской культуры: «Какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю...» [339]. Сам поэт формулирует в своем итоговом стихотворении: «И долго буду тем любезен я народу, Что чувства добрые я лирой пробуждал, Что в мой жестокой век восславил я Свободу И милость к падшим призывал». Именно этого высокого нравственного чувства и этих задач искусства не понимает поэт Рюхин, отмечающийся в печати несколькими официальными стихотворениями в год, как, впрочем, и прочие «официальные» поэты и писатели, входившие в МАССОЛИТ.

А.А. Арустамова, А.В. Марков *Воспарение поэта:  
визуальные модели в прозе М. Булгакова*

Зеркальным отражением славы поэта XIX века становится в романе мучительная слава Пилата, кажется, нарушившего заповеди свободы и милосердия. *«Мы теперь будем всегда вместе, – говорил ему во сне оборванный философ-бродяга, неизвестно каким образом вставший на дороге всадника с золотым копьем. – Раз один – то, значит, тут же и другой! Помянут меня, – сейчас же помянут и тебя! Меня – подкидыша, сына неизвестных родителей, и тебя – сына короля-звездочета и дочери мельника, красавицы Пилы»* [591]. Мужество поэта, не боящегося говорить правду правителям и призывать к милости, в подтексте, конечно, соотносимо с биографией самого Булгакова, а в тексте противопоставлено трусости, которая является, по мнению автора, «самым страшным пороком».

Булгаков много размышляет в своем творчестве о милосердии и о прощении, и особенно – в романах «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита». В «закатном» романе слово милосердие встречается как минимум в двух ключевых эпизодах. Первый – это эпизод сеанса магии в варьете, когда из публики раздается женский голос: «Не мучьте его!». Воланд замечает на это: *«...и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних...»* [392]. Во втором эпизоде Милосердие движет Маргаритой, попросившей избавить Фриду от платка, которым она убила своего ребенка и который ей постоянно подают. На просьбу Маргариты Воланд отвечает: *«...обзавестись тряпками и заткнуть ими все щели моей спальни!... – Я о милосердии говорю, – объяснил свои слова Воланд, не спуская с Маргариты огненного глаза. – Иногда совершенно неожиданно и коварно оно проникает в самые узенькие щелки. Вот я и говорю о тряпках»* [553]. Даруется освобождение и Пилату. И это можно было бы тоже описать словом «милосердие». Подобно тому, как Фриду «освобождает» Маргарита, Мастер, выполняя вышнюю волю, кричит Пилату: «Свободен!».

В понимании милосердия писатель XX века следует традиции Пушкина, для которого идея милости является основополагающей на протяжении всего творчества. В стихотворениях («Пир Петра Первого»), в прозе («Капитанская дочка») идея прощения и милости структурирует все художественное целое. Как известно, в «Капитанской дочке» императрица милует Петрушу Гринева по просьбе Маши Мироновой, и герои воссоединяются; Пугачев милует присягнувшего на верность императрице офицера Петра Гринева. Милосердие в художественном мире Пушкина пронизывает социальные барьеры, позволяет строить отношения поверх социального, обращаясь к подлинно человеческому в человеке. Исследователи творчества Пушкина замечают, что поэту приходится обращаться к элементам поэтики сказки, вводя, например, фигуру волшебного помощника [Марусова, 2014; Смирнов, 1972]. Булгакову же приходится прибегать к фантастике. Писатель вступает в диалог с Пушкиным и стоящей за ним традицией русской литературы: в трагическом XX веке воссоединение героев, обретение гармонии и покоя невозможно в мире реальном. Так, Бенгальскому голову ставят на место, но разум он теряет, и его сюжетная линия обрывается на вызове скорой помощи, которая увезет его в сумасшедший дом. Мастер и Маргарита умирают в своем земном воплощении, чтобы обрести дом и покой в другой реальности. Только в ином мире возможно и прощение Фриды, и освобождение Пилата.

Булгаков писал свой роман в течение многих лет, и в частности, в 1930-е годы. Это было время, когда творчество Пушкина и сама его фигура стали проникать в массы и стали доступны массовому читателю. В 1937 г. в стране очень широко отмечали юбилей Пушкина. И предсказуемо процесс вхождения творчества Пушкина в массы нашел отражение и в тексте романа Булгакова. Писатель, как известно, противопоставляет два плана в романе – сакральное и профанное, высокое и низкое, индивидуальное и массовое. Показывая омассовление советского человека, Булгаков показывает, как омассовляется и русская классическая культура, как из нее выхолащивается универсальное содержание. Не случайно погоню Бездомного за «консультантом» сопровождает хриплый рев из радиоприемников оперы «Евгений Онегин»: *«К Грибоедову! Вне всяких сомнений, он там. Город уже жил вечерней жизнью. В пыли пролетали, бряцая цепями, грузовики, на платформах коих, на мешках, раскинувшись животами кверху, лежали какие-то мужчины. Все окна были открыты.*

A. Arustamova, A. Markov *Poet's levitation:  
Visual models of M. Bulgakov's prose*

В каждом из этих окон горел огонь под оранжевым абажуром, и из всех окон, из всех дверей, из всех подворотен, с крыши и чердаков, из подвалов и дворов вырывался хриплый рев полонеза из оперы «Евгений Онегин» [320]. В поэтике этого эпизода доминируют гротеск и абсурд, неопределенность, неясность (куда-то летят грузовики, с какими-то мешками, на которых лежат какие-то мужчины). Музыка Чайковского профанируется, искажается. Гармония превращается в хаос и дисгармонию, дьявольское наваждение. Булгаков показывает, как профанируется не только высокое искусство Пушкина, но и русская классическая литература в целом. В одном фрагменте соединены два имени – Грибоедов и Пушкин. «Грибоедов» – это уже не писатель, а ресторан, а Пушкинское творчество низведено до рева радиоприемников. Булгаков фиксирует распад русской классической культуры, духовную бездомность, разрыв с традицией, что привело к утрате советскими людьми культурных корней. И теперь уже не кажется случайным, что в эпизоде погони за «консультантом» фигурирует Иван Бездомный, молодой поэт советской эпохи, о невежестве которого читатель уже успел узнать. *«И на всем его трудном пути невыразимо почему-то мучил вездесущий оркестр, под аккомпанемент которого тяжелый бас пел о своей любви к Татьяне»* [320]. Музыка мучительна, потому что она неуместна и вездесуща\массова. Только пережив мистический опыт, встречу с Мастером, Бездомный перестанет писать плохие стихи и станет профессором истории, обретет знания.

«Формовка» советского массового человека предполагала изменение языка описания реальности. Булгаков известен своими сатирическими выпадами в сторону бюрократии, превращения языка эпохи в канцелярит. Как в предыдущих произведениях, в «Мастере и Маргарите» писатель исследует дискурс эпохи, пристально анализирует, на каком языке она говорит о себе. Поэтому в языке советского человека Дантес становится белогвардейцем, со всеми негативными коннотациями этого понятия. Возможно, здесь слышны отголоски стихотворения Багрицкого «О Пушкине» (1924). Поэт выступает здесь не только от своего имени, но и от имени современников. Как бы то ни было, сбросить Пушкина с корабля современности не удалось, и творчество поэта выполняло роль камертона для эпохи, что и нашло отражение в романе Булгакова.

Однако не менее важную роль именно в поэтике романа Булгакова играет не только пушкинское творчество, но и гоголевское. Обращение к Гоголю в романе Булгакова происходит на уровне стиля, элементов поэтики, в частности, мотивов и способов организации пространства.

Булгакову интересен Гоголь-сатирик, фантаст и абсурдист. В отличие от классической ясности Пушкина, гоголевский стиль представлен в романе Булгакова языком, способами создания сатирических образов, и, в конечном итоге, художественным мышлением, создающим мир, в котором почти все есть галлюцинация («А я действительно похож на галлюцинацию»), хаос и искаженное пространство. Заглавная повесть «Невский проспект» из «Петербургских повестей» Гоголя начинается описанием Невского проспекта. В этом развернутом, казалось бы, строго реалистическом описании есть такие строки: *«Но страннее всего происшествия, случающиеся на Невском проспекте. О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нему и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!»* [Гоголь, 1984 т. 2, с. 38]. Эти слова могли бы стать эпиграфом к роману Булгакова. Тем более что начинается он повторяющимся мотивом – чего-то странного, непонятного, нелогичного, но властно вторгающегося в жизнь героев: *«Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера... Тут приключилась вторая странность, касающаяся одного Берлиоза. Он внезапно перестал икать, сердце его стукнуло и на мгновенье куда-то провалилось, потом вернулось, но с тупой иглой, засевшей в нем. Кроме того, Берлиоза охватил необоснованный, но столь сильный страх, что ему захотелось тотчас же бежать с Патриарших без оглядки»* [272, 273].

Мотивы непонятной и беспричинной тоски, томления, страха, возникающие в героях при встрече со свитой Воланда или с ним самим. Читатель Булгакова не мог не вспомнить строк Гоголя,



А.А. Арустамова, А.В. Марков *Воспарение поэта:  
визуальные модели в прозе М. Булгакова*

завершающих гротескное описание Невского проспекта: «Далее, ради Бога, далее от фонаря! и скорее, сколько можно скорее, проходите мимо. Это счастье еще, если отделаетесь тем, что он зальет щегольской стючук ваш вонючим своим маслом. Но и кроме фонаря, все дышит обманом. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валяются с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» [Гоголь, 1984 т. 2, с. 39].

Все не в настоящем виде. Коллизия между подлинным и мнимым, фальшивым является стержневой в романе Булгакова. Писатель вскрывает фальшивое, мнимое в жизни его современников, показывает искажение нравственной нормы. Для этого он пользуется приемом гротеска, опираясь на стилистику Гоголя. Сравним два фрагмента. Первый фрагмент – описание бала в повести «Невский проспект». Художник Пискарев видит сон, в котором следует за прекрасной незнакомкой, встреченной им днем на Невском проспекте, и попадает на бал: «Он уже был на ней [лестнице], уже взошел в первую залу, испугавшись и попятившись с первым шагом от ужасного многолюдства. Необыкновенная пестрота лиц привела его в совершенное замешательство; ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе. Сверкающие дамские плечи и черные фраки, люстры, лампы, воздушные летящие газы, эфирные ленты и толстый контрабас, выглядывавший из-за перил великолепных хоров, – все было для него блистательно. И чуть далее: Танец длился долго; утомленная музыка, казалось, вовсе погасала и замирала, и опять вырывалась, визжала и гремела» [Гоголь, 1984 т. 2, с. 18].

В гоголевском отрывке ослепительное одновременно ужасно, в нем появляется романтический мотив дьявольской игры – демон искрошил весь мир на множество кусков и перемешал их. Дискретность мира, случайность смешения его элементов подчеркивается еще и приемом синекдохи, очень частым у писателя. Визг, резкость звуков вместо их благозвучности подчеркивают обманчивость, дисгармонию происходящего, мнимость, а не подлинность реальности.

Схожим образом Булгаков описывает танцы в ресторане «Грибоедов»: «И ровно в полночь в первом из них что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало. И тотчас тоненький мужской голос отчаянно закричал под музыку: “Аллилуйя!” Это ударил знаменитый Грибоедовский джаз. Покрытые испариной лица как будто засветились, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда...Тонкий голос уже не пел, а завывал: “Аллилуйя!” Грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды, которую судомойки по наклонной плоскости спускали в кухню. Словом, ад. И было в полночь видение в аду. Вышел на веранду черноглазый красавец с кинжальной бородой, во фраке и царственным взором окинул свои владения. Но нет, нет! Лгут обольстители-мистики, никаких Караибских морей нет на свете, и не плывут в них отчаянные флибустьеры, и не гонится за ними корвет, не стелется над волною пушечный дым. Нет ничего, и ничего и не было! Вон чахлая липа есть, есть чугунная решетка и за ней бульвар... И плавится лед в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно... О боги, боги мои, яду мне, яду!..» [327].

Так мог бы написать Гоголь причудливое продолжение «Невского проспекта» с поправкой на эпоху. Булгаков прибегает к тем же средствам создания поэтической образности: синекдоха, гротеск, особенности синтаксиса, алогизм, мотивы, которые рисуют адскую какофонию (визг музыки, словно бесноватое, безудержное движение, одушевление неживого, профанирующее, почти богохульное «Аллилуйя»). Как и Гоголь, Булгаков рисует мир-перевертыш, в котором не осталось святынь, мир мнимый. Будто продолжая Гоголя и следуя традициям романтической литературы, Булгаков

показывает, что происходит, когда черт начинает смеяться сам, пусть и в разоблачительных целях. В этом смысле, рисуя портрет Воланда, Булгаков так же следует за Гоголем-автором повести «Портрет», и, в конечном итоге, за Данте, подчеркивая нездешний загар незнакомца, появившегося на Патриарших прудах.

Булгаков обращается к эстетике Гоголя в разных аспектах. И важнейший из них – организация пространства и времени в романе. Известно, что волшебное пространство появляется в творчестве Гоголя уже в первом его произведении «Вечера на хуторе», где писатель создает особый вид хронотопа, сочетающий «праздничность, экстраординарность выпадения из будничного ряда и примесь тревожного демонизма» [Манн, 2002]. Первые две черты особенно ярко проявляются в описании полета кузнеца Вакулы на черте. Здесь силен смеховой элемент – Вакула явно обуздывает черта, доминирует и забавляется над ним: нарочно поднимал он руку почесать голову, а черт, думая, что его собираются перекрестить, летел еще быстрее. Эта сцена рифмуется с эпизодом из романа Булгакова: Воланд со свитой, Мастером и Маргаритой навсегда покидают нехорошую квартиру, и кухарка пытается сотворить крестное знамение. *«Азazelло грозно закричал с седла: – Отрежу руку! – он свистнул, и кони, ломая ветви лип, взвились и вонзились в черную тучу»* [644]. В произведении Булгакова, рисующем Москву 1920-1930-х годов, нет и не может быть гоголевской праздничности, целостности мира, когда тревожный демонизм дается только намеками.

Гоголь рисует мир в котором можно пересекать пространства и попасть из мира ирреального, будто пронзая его насквозь – в мир реальный, причем, с утилитарной целью – достать черевички для любимой. В эпизоде полета Вакулы читатель не найдет психологизма, развернутых описаний состояния героя – писателю важнее нарисовать обитателей невидимого обычному взгляду мира, зафиксировать этот мир, живущий по своим законам и в котором его обитатели заняты своими делами. Это мир волшебный, сказочный. Если обратиться к кинематографу, то режиссер фильма «Вечера на хуторе близ Диканьки» А. Роу в 1961 г. именно в таком ключе детской сказки и ставит сцену полета Вакулы на черте.

Иначе построено пространство в повести «Вий», в частности, иначе изображен полет Хомя и Панночки – фрагмент, который нашел отражение и в «Мастере и Маргарите». *«Леса, луга, небо, долины – все, казалось, как будто спало с открытыми глазами. Ветер хоть бы раз вспорхнул где-нибудь. В ночной свежести было что-то влажно-теплое... Такая была ночь, когда философ Хома Брут скакал с непонятым всадником на спине»* [Гоголь, 1984 т. 3, с. 155-156]. Последняя фраза из цитируемого отрывка даже ритмически совпадает с Булгаковским текстом. Кроме того, Гоголь акцентирует мотивы странности, грезы, чУдности, непонятности происходящего и, в частности, указывает на непонятого всадника.

Цитируемый фрагмент перекликается со строками стихотворения Лермонтова *«Выхожу один я на дорогу»* (1841): *«Выхожу один я на дорогу; Сквозь туман кремнистый путь блестит; Ночь тиха. Пустыня внемлет богу, И звезда с звездою говорит. В небесах торжественно и чудно! Спит земля в сияньи голубом... Что же мне так больно и так трудно? Жду ль чего? жалею ли о чём?»* Как указывает Ю.М. Лотман, наречие Чудно указывает на то, что в небесах – единых с землей – происходит особая, таинственная жизнь, чудо, тайна, свидетелем которой оказывается поэт [Лотман, 1996]. Этот же прием можно увидеть и в «Вие». Гоголь словно наделяет своего героя особым зрением – ему доступно видеть вглубь и ввысь, и вширь. Это зрение, когда со страшной высоты видно и вглубь, и вширь, безусловно, коренится в романтическом мироощущении.

Гоголь показывает, что Хома прикоснулся к волшебной, таинственной жизни неба и земли. Не случайно в данном отрывке перемежаются вертикаль и горизонталь. Хома, пересекая громадные расстояния, скользит то вверх, то вниз. Ему визионерски открываются чудные картины ночного мира, несмотря на то, что философ и Панночка несутся со страшной скоростью: *«Старуха мелким, дробным шагом побежала так быстро, что всадник едва мог переводить дух свой. Земля чуть мелькала под ним. Все было ясно при месячном, хотя и неполном свете. Долины были гладки, но*



А.А. Арустамова, А.В. Марков *Воспарение поэта:  
визуальные модели в прозе М. Булгакова*

*все от быстроты мелькало неясно и сбивчиво в его глазах* [Гоголь, 1984 т. 3, с. 157].

Однако, в отличие от праздничной, сказочной атмосферы «Вечеров», в «Вие», как и во всем цикле «Миргород», создается совсем другая по настроению картина. В этом произведении Гоголь выражает идею, что человеку не дозволено безнаказанно соприкоснуться с миром ирреальным: «Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу... Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью...» [Гоголь, 1984 т. 3, с. 156]. Как известно, в финале произведения Хома погибает.

Булгаков, безусловно, помнил гоголевский текст. Встреча с Воландом и его свитой опасна для героев романа и вызывает чувство непонятной тоски, будто иглу вонзили в сердце. Однако опасна она не для всех персонажей произведения. Исключением становятся Мастер и Маргарита – герои, которые в Москве того времени способны сохранить верность, любовь и милосердие, причастные высокому искусству, иначе говоря, герои, в образе которых соблюден баланс этического и эстетического.

Рассмотрим фрагмент, в котором Булгаков описывает полет Маргариты. «По тому, как внизу два ряда редких огней слились в две непрерывные огненные черты, по тому, как быстро они пропали сзади, Маргарита догадалась, что она летит с чудовищною скоростью, и поразила тому, что она не задыхается. По прошествии нескольких секунд далеко внизу, в земной черноте, вспыхнуло новое озеро электрического света и подвалилось под ноги летящей, но тут же завертелось винтом и провалилось в землю. Еще несколько секунд – такое же точно явление» [510]. «Авиаторский» полет Маргариты противопоставляется поезду, который ездит на угле и выбрасывает снопы искр, знаменуя уходящую эпоху поездов и наступающую – самолетов. Не случайно в этом эпизоде так много свиста и шелеста. Свистит поток воздуха, обвевающий тело Маргариты, рассекает воздух Наташа на борове. Полет сопровождается свистом потоков воздуха, что также связано с эпохой освоения воздушного пространства человеком.

Описание земли в полете Маргариты напоминает нам полет Хомы: *Земля поднялась к ней, и в бесформенной до этого черной гуще ее обозначились ее тайны и прелести во время лунной ночи. Земля шла к ней, и Маргариту уже обдавало запахом зеленеющих лесов. Маргарита летела над самыми туманами росистого луга, потом над прудом* [511]. Подчеркну, что, как показали исследователи, писатель обращается и к традиции немецкого романтизма, в частности, Гете. Однако нам важно подчеркнуть значимость Гоголевского текста для этого романа. Можно согласиться с М. Брансон, что «Булгаковская героиня – не только героиня сказки, но и пилот самолета» [Брансон, 2005]. Взгляд Маргариты – взгляд сверху авиатора. Следует помнить, что образ авиаторши в тогдашней культуре – это главный гламурный образ (Амели Экхарт): изящество и гибкость новой женщины была противопоставлена томным женским образам начала века, как женщины, способной перенести межвоенные испытания и реализовать себя в современной цивилизации – именно этому гламурному образу соответствует Маргарита. М. Брансон подчеркивает, что Маргарита «не только взмывает над землей, она рассматривает землю – и воландовский глобус – сверху» [Брансон, 2005]. По мнению исследователя, «Булгаковские городские пейзажи, увиденные с воздуха, находят параллель и в другой сфере искусства 1920-х, а именно в абстрактных композициях Эль Лисицкого», а также Родченко. «Пространство, каким видит его летящая Маргарита, – это пространство, в котором потеряна ориентация, абстрагированное и освобождающее, но одновременно и очерченное границами, подчиненное контролю и покоренное» [Брансон, 2005]. Тем не менее, в элементах пейзажа природного, не урбанистического, Булгаков ближе, на наш взгляд, не к авангардной, а к романтической традиции, в том числе к Гоголю.

Именно так, заметим, видит полет Маргариты и отечественный кинематограф. Можно сравнить полет Хомы Брута в фильме «Вий» (1967, реж. К. Ершов, Г. Кропачев) и полет Маргариты в сериале «Мастер и Маргарита» (2005, реж. В. Бортко). В обоих фрагментах схожим образом показано слегка

расплывающееся пространство. Кажется, будто нечеткий фокус камеры маркирует ирреальное пространство. Леса и долины одинаковым образом бегут назад как при очень быстром движении в вышине. Как представляется, в эпизоде, снятом Бортко, присутствует аллюзия на эпизод, снятый в 1967 г. Аллюзия становится более акцентированной в силу того, что последующие сцены на берегу реки сняты совсем в другой тональности и технике. В романе Маргарита пьет шампанское, а в фильме ей предлагают нечто более эффектное – кубок, в котором горит пламя.

Таким образом, Булгаков учитывает гоголевское представление о пространстве и времени в своем романе. Однако писатель XX века вступает в полемику с Гоголем. Судьба Хома трагична: Хома погибает, не сдержав любопытства, и осмелившись взглянуть на Вия. По Гоголю, вхождение в этот мир опасно для человека, ведет его к гибели. И гибель эта безусловна. В романе Булгакова, рисуя современную ему реальность, в которой перевернуты ценности, в котором больше нет ни Бога, ни черта, чему даже несколько удивлен сам Воланд, только вхождение в мир ирреальный позволяет спастись героям, сохранить любовь, искусство и противостоять страшной реальности. Искусство и любовь – вот то, что хранит Мастера и Маргариту от губельного для других столкновения с нечистой силой. Смерть героев в реальном мире оборачивается покоем, вечным продолжением в ином мире. Булгаков и наследует Гоголю, и вступает с ним в диалог, что, вероятно, заставляло читателя романа острее чувствовать перевернутость советской действительности 1920-1930-х гг.

Наконец, хотелось бы сделать еще одно наблюдение над тем, как развивается диалог Булгакова с русской классикой, как она входит в текст писателя XX века. Известно, что Достоевский оказал существенное влияние на философские идеи романа, в частности, параллели между сюжетными линиями Иван-черт и Мастер-Воланд, философским обсуждением проблем добра и зла в двух романах [Фролова, 2012, с. 273]. Однако важно обратиться к той части романа Достоевского «Братья Карамазовы», которая обычно остается за рамками сопоставлений двух произведений. Это четвертая часть романа «Братья Карамазовы», в которой автор не только приводит разговор Ивана с чертом, но и описывает судебный процесс над Митей. Часть называется: «Судебная ошибка», а главы, в которых звучит речь адвоката, называются так: «Денег не было», «Грабежа не было, да и убийства не было».

В романе Булгакова центральным является мотив отмены события, и связан он с образом римского прокуратора Понтия Пилата. Приговорив Иешуа к смерти, Пилат совершил «ошибку», за которую расплатился двенадцатью тысячами лун, и приобрел славу, от которой он мечтал бы отказаться. Прокуратор видит сон, в котором событие отменяется, а все произошедшее – ошибка. Вполне возможно, что Булгаков имел в виду и аллюзию на текст Достоевского. В романе XIX века герой готов пострадать и искупить вину за преступление, которого он не совершал, потому что чувствует вину за недолжный, ошибочный путь своей жизни. Митя Карамазов хочет искупить страданием нравственные ошибки. Мотив искупления – ведущий и в линии Мити, и в линии Пилата, столь разных по своему содержанию. Булгаков, думается, не мог не откликнуться на нравственные вопросы, поставленные Достоевским. Герой Достоевского готов принять страдание за событие, которого «не было» (он его не совершал), герой Булгакова пытается отменить случившееся по причине его трусости событие. В какой-то мере Булгаков обостряет ситуацию Достоевского, актуализируя и – в чем-то противопоставляя ему – содержание конфликтов новой эпохи. Трусость и предательство – вот два главных греха «дивного нового мира», построенного на обломках старого. Булгаков сопоставляет категории искупления (двенадцать тысяч лун сидит Пилат на площадке в горах и видит один и тот же сон, бормочет, что у него «плохая должность») и милосердия, прощения («Свободен» – кричит Мастер Пилату, после чего тот отправляется по лунной дороге, чтобы договорить о чем-то очень важном с бродячим философом Иешуа). В романе Булгакова, в конечном итоге, все же побеждает милосердие. Оно не может «отменить событие», но может даровать покой и облегчение.

Изобретение Булгаковым стратегий свободы не могло опираться только на примеры

А.А. Арустамова, А.В. Марков *Воспарение поэта:  
визуальные модели в прозе М. Булгакова*

предшествующей литературы, послереволюционная ситуация требовала особого взгляда на всю предшествующую традицию. Критическое переосмысление традиции свободы состоялось у Булгакова благодаря мощным визуальным символам, описывающим как свойства ключевых авторских программ русской литературы, так и свойства русской культуры, которые обычно указывают на ее литературоцентризм. Булгаков возвращается к урокам литературы, ориентируясь не на те ассоциации, которые вызывают литературные тексты постфактум, а напротив, на те образы, которые и «собирают» то, что мы знаем как единый образ русской литературной классики.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Брансон М. Полет над Москвой: Вид с воздуха и репрезентация пространства в «Мастере и Маргарите» Булгакова / М. Брансон // Новое литературное обозрение. 2005. № 76. <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/bra.html>
2. Булгаков М.А. Белая гвардия. Мастер и Маргарита / М.А. Булгаков. – Минск, 1988. – 670 с.
3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 8 тт. Т. 2 / Н.В. Гоголь. – Москва, 1984. – 319 с.
4. Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 8 тт. Т. 3 / Н.В. Гоголь. – Москва, 1984. – 335 с.
5. Голозубов А.В. Божественная комедия М. Булгакова: Элементы постмодернистской поэтики в романе Мастер и Маргарита / А.В. Голозубов / Михаил Булгаков, его время и мы. – Краков, 2012. – С. 373-388.
6. Гудкова В.В. Когда отшумели споры: булгаковедение последнего десятилетия / В.В. Гудкова // Новое литературное обозрение. 2008. № 3 (91).  
<http://nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/954/986/index.html>
7. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург, 1996. – 846 с.  
[http://www.booksite.ru/localtxt/lot/man/lotman\\_u\\_m/o\\_po/etah/i\\_poe/zii/o\\_poetah\\_i\\_poezii/39.htm](http://www.booksite.ru/localtxt/lot/man/lotman_u_m/o_po/etah/i_poe/zii/o_poetah_i_poezii/39.htm)
8. Малкова Т.Ю. Булгаков и Гоголь: демонические образы и мотивы в романе «Мастер и Маргарита» / Т.Ю. Малкова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова № 2, 2010. – С. 142-146
9. Малкова Т.Ю. Полигенетичность демонических образов романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Автореферат дисс. на соискание уч. степ. к.филол.н. / Т.Ю. Малкова. – Кострома, 2012. – 20 с.
10. Марусова И.В. Структура волшебной сказки в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка» / И.В. Марусова // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. – Т. 20. – С. 2566–2570. – URL: <http://e-koncept.ru/2014/54777.htm>.
11. Манн Ю. Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целой массой» / Ю. Манн // Вопросы литературы. 2002. № 4. <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/mann.html>
12. Седакова О.А. Дантовское вдохновение в русской поэзии Prosodia / О.А. Седакова // Литературно-исследовательский журнал о поэзии. № 3 2015 URL: [http://magazines.russ.ru/prosodia/2015/3/dantovskoe-vdohnovenie-v-russkoj-poezii.html#\\_ftnref11](http://magazines.russ.ru/prosodia/2015/3/dantovskoe-vdohnovenie-v-russkoj-poezii.html#_ftnref11)
13. Смирнов И.П. От сказки к роману / И.П. Смирнов / Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); Отв. ред. А. М. Панченко. – Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1972. – Т. 27: История жанров в русской литературе X-XVII вв. – С. 284-320.
14. Фролова Т.С. Возвращение Фауста. Репетиция идей Достоевского в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» / Т.С. Фролова // Вестник Омского университета. 2012. № 1. – С. 271–278.
15. Химич В.В. Пушкинский текст в произведениях Михаила Булгакова / В.В. Химич // Пушкинский глагол. Материалы расширенного заседания теоретического семинара «Русский глагол». 20-21 мая, Екатеринбург. Под общей редакцией профессора Л. Г. Бабенко. – Екатеринбург. 1999. – С. 7-18.
16. Шелаева А.А. Традиции русской классической литературы в творчестве Булгакова: анекдот у Н.С. Лескова и М.А. Булгакова / А.А. Шелаева // Михаил Булгаков, его время и мы. – Краков, 2012. – С. 269-282.

#### REFERENCES

1. Branson M. Polet nad Moskvoj: Vid s vozduha i reprezentacija prostranstva v "Mastere i Margarite" Bulgakova [Flight over Moscow: From the air representation of the space in Master and Margaret] in *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary observer]. 2005. № 76. <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/bra.html>
2. Bulgakov M.A. *Belaja gvardija*. Master i Margarita [White guard. Master and Margaret]. Minsk, 1988. – 670 s.



A. Arustamova, A. Markov *Poet's levitation:  
Visual models of M. Bulgakov's prose*

3. Frolova T.S. Vozvrashhenie Fausta. Repeticija idej Dostojevskogo v romane Bulgakova «Master i Margarita» [A return of Faust: repeating Dostoevsky's idea in Bulgakov's novel Master and Margaret] in *Vestnik Omskogo universiteta* [Bulletin of Omsk University]. 2012. № 1. – S. 271–278.
4. Gogol' N.V. *Sobranie sochinenij v 8 tt.* [Works in 8 vols]. T. 2. Moscow, 1984. – 319 s.
5. Gogol' N.V. *Sobranie sochinenij v 8 tt.* [Works in 8 vols]. T. 3. Moscow, 1984. – 335s.
6. Golozubov A.V. Bozhestvennaja komedija M. Bulgakova: Jelementy postmodernistskoj pojetiki v romane Master i Margarita [The Divine Comedy of Bulgakov: the elements of postmodern poetics in the novel Master and Margaret] in *Mihail Bulgakov, ego vremja i my* [Bulgakov, his time and we]. Krakow, 2012. – S. 373-388.
7. Gudkova V.V. Kogda otshumeli spory: bulgakovedenie poslednego desjatiletija [After discussions: Bulgakov studies of the last decade] in *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer]. 2008. № 3 (91).  
<http://nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/954/986/index.html>
8. Himich V.V. Pushkinskij tekst v proizvedenijah Mihaila Bulgakova [Pushkin's text in Bulgakov's works] in *Pushkinskij glagol. Materialy rasshirennogo zasedanija teoreticheskogo seminaru «Russkij glagol»* [Pushkin's magic word: a broader session of the theoretical conference Russian magic word]. 20-21 maja, Ekaterinburg. Ed. L. G. Babenko. Ekaterinburg. 1999. – S. 7-18.
9. Lotman Ju.M. *O pojetah i poezii* [On poetry and poets]. SPb., 1996. – 846 s.  
[http://www.booksite.ru/localtxt/lot/man/lotman\\_u\\_m/o\\_po/etah/i\\_poe/zii/o\\_poetah\\_i\\_poezii/39.htm](http://www.booksite.ru/localtxt/lot/man/lotman_u_m/o_po/etah/i_poe/zii/o_poetah_i_poezii/39.htm)
10. Malkova T.Ju. Bulgakov i Gogol': demonicheskie obrazy i motivy v romane «Master i Margarita» [Bulgakov and Gogol: demonic figures and traces in the novel Master and Margaret] in *Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova* [Bulletin of Kostroma State University] № 2, 2010. – S. 142-146
11. Malkova T.Ju. *Poligenetichnost' demonicheskikh obrazov romana M. A. Bulgakova «Master i Margarita»* [Polygenetic nature of the demonic figures in Bulgakov's novel Master and Margaret]. Avtoreferat diss. na soiskanie uch. step. k.filol.n. Kostroma, 2012. – 20 s.
12. Mann Ju. Zametki o «neevklidovoj geometrii» Gogolja, ili «Sil'nye krizisy, chuvstvuemye celuju massozu» [Remarks on non-Euclid geometry of Gogol: 'deep crisis' feel by mass] in *Voprosy literatury* [Questions of literature]. 2002. № 4.  
<http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/mann.html>
13. Marusova I. V. Struktura volshebnoj skazki v romane A.S. Pushkina «Kapitanskaja dochka» [A structure of fairy tale in the novel by Pushkin Captain's Daughter] in *Nauchno-metodicheskij jelektronnyj zhurnal «Koncept»* [Concept e-journal on research methodology]. – 2014. – T. 20. – S. 2566–2570. – URL: <http://e-koncept.ru/2014/54777.htm>.
14. Sedakova O.A. Dantovskoe vdohnovenie v russkoj poezii [Dante's inspiration in Russian Poetry] in *Prosodia. Literaturno-issledovatel'skij zhurnal o poezii*. [Prosodia: researches on poetry] № 3 2015 URL:  
[http://magazines.russ.ru/prosodia/2015/3/dantovskoe-vdohnovenie-v-russkoj-poezii.html#\\_ftnref11](http://magazines.russ.ru/prosodia/2015/3/dantovskoe-vdohnovenie-v-russkoj-poezii.html#_ftnref11)
15. Shelaeva A.A. Tradicii russkoj klassicheskoj literatury v tvorchestve Bulgakova: anekdot u N.S. Leskova i M.A. Bulgakova [Traditions of Russian classical literature in Bulgakov's fiction: anecdotes in Leskov and Bulgakov] in *Mihail Bulgakov, ego vremja i my* [Bulgakov, his time and we]. Krakow, 2012. – S. 269-282.
16. Smirnov I.P. Ot skazki k romanu [From tale to novel] in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury* [Acts of the Dept. of Old Russian Literature of the IRLI]. Akademija nauk SSSR. Institut russkoj literatury (Pushkinskij Dom); Otv. red. A. M. Panchenko. – Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie, 1972. – T. 27: Istorija zhanrov v russkoj literature X-XVII vv [History of Genres: A special volume]. – S. 284-320.