

Дата: поступления статьи: 20.01.2021
после рецензирования: 02.03.2021
принятия статьи: 01.04.2021

А.А. Кораблёв

Донецкий национальный университет,
Донецк, Донецкая Народная Республика
E-mail: dikoepole@rambler.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1362-6283>

Классика и современность в творческом сознании Михаила Булгакова

Аннотация: в статье представлен опыт аналитического прочтения романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Цель работы – прояснение авторского отношения к современной литературе и к формам ее осуществления в современном идеологическом контексте. На основании структурно-типологических соотношений выявлена архитектурная схема романа, предопределяющая сюжетные особенности композиции. Концептами и активаторами смыслового действия являются образы Бездомного, Берлиоза и Мастера. Они ассоциативно фокусируют на себя сопоставимые с ними другие персонажи (литераторов, идеологов, мистиков и т.д.), а также многочисленные прототипы, среди которых В. Маяковский, С. Есенин, М. Горький, В. Ленин и др. Прототипы романа организованы так, что обозначают не только контекстуальный контур произведения, но и его концептуальную определенность. Криптологическое прочтение романа, с учетом соотношения контурных и концептуальных прототипов, проясняет отношение автора к современным явлениям и к самой современности как целостному феномену. Авторским критерием исторических, социальных и культурных проявлений современности служит классическая мера.

Ключевые слова: Михаил Булгаков, «Мастер и Маргарита», прототипы, Владимир Маяковский, Сергей Есенин, Максим Горький, Владимир Ленин, современность, классика.

Цитирование: Кораблёв А.А. Классика и современность в творческом сознании Михаила Булгакова // Семиотические исследования. *Semiotic studies*. 2021. Т. 1, № 1. С. 49–60. DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2021-1-1-49-60>.

Благодарности: автор благодарит организаторов конференции «Современное...», посвященной 75-летию замечательного ученого Н.Т. Рымаря, за атмосферу творчества, человечности и филологической адекватности, ставшей вдохновляющим стимулом для написания работы.

Информация о конфликте интересов: автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

© **Кораблёв А.А., 2021** – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы и теории словесности Донецкого национального университета, 283001, Донецкая Народная Республика, г. Донецк, ул. Университетская, д. 24.

A.A. Korablyov

Donetsk National University, Donetsk,
Donetsk National Republic
E-mail: dikoepole@rambler.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1362-6283>

Classics and modernity in the creative consciousness of Mikhail Bulgakov

Abstract: the article presents the experience of analytical reading of M.A. Bulgakov's novel «The Master and Margarita». The purpose of the work is to clarify the author's attitude to modern literature and to the forms of its implementation in the modern ideological context. Based on the structural and typological relationships, the author reveals the architectonic scheme of the novel, which determines the plot features of the composition. Concepts and activators of the plot action are the images of Bezdomny, Berlioz and the Master. They associatively focus on other characters comparable to them (writers, ideologists, mystics, etc.), as well as numerous prototypes, including V. Mayakovsky, S. Yesenin, M. Gorky, V. Lenin, etc. The prototypes of the novel are organized in such a way that they denote not only the contextual contour of the work, but also its conceptual certainty. The cryptological reading of the novel, taking into account the ratio of contour and conceptual prototypes, clarifies

the author's attitude to modern phenomena and to modernity itself as a holistic phenomenon. The author's criterion of historical, social and cultural manifestations of modernity is the classical measure.

Key words: Mikhail Bulgakov, «The Master and Margarita», prototypes, Vladimir Mayakovsky, Sergey Yesenin, Maxim Gorky, Vladimir Lenin, modernity, classics.

Citation: Korablyov, A.A. (2021), Classics and modernity in the creative consciousness of Mikhail Bulgakov, *Semioticheskie issledovaniya. Semiotic studies*, vol. 1, no. 1, pp. 49–60, DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2021-1-1-49-60>.

Acknowledgments: the author expresses his gratitude to the organizers of the conference «Modern...», dedicated to the 75th anniversary of the remarkable scientist N.T. Rymer, for the atmosphere of creativity, humanity and philological adequacy, which became an inspiring incentive for writing this work.

Information about conflict of interests: the author declares no conflict of interests.

© **Korablyov A.A., 2021** – Dr. philol. habil., Professor of the Department of History of Russian Literature and Literary Theory, Donetsk National University, 24, Universitetskaya Street, 283001, Donetsk.

Введение

Отношение Михаила Булгакова к современности общеизвестно: оно наглядно выражено в его сатирических фельетонах и повестях, в саркастических пассажах его романов, в письмах, разговорах, дневнике. Наконец, в его итоговом произведении авторская концепция современности задается крупным планом, показательно, демонстрационно, на примере двух пар персонажей, противопоставленных сюжетно, статусно, стилистически и к тому же маркированных фонетически: с одной стороны, литераторы Бездомный и Берлиоз, с другой – Мастер и Маргарита. Этим двум позициям противопоставлена третья – вневременная, которую представляют Воланд и Иешуа.

Сатана в роли вечного «ревизора» констатирует, что современность нова и оригинальна только для живущих, но в большом времени не происходит ничего принципиально нового: совершенствуется техника («аппаратура»), изменяются условия существования («квартирный вопрос»), но люди, несмотря на социальные перемены, остаются прежними. Иешуа, напротив, предсказывает радикальные духовно-социальные изменения и сам своими поступками является их инициатором.

Как и прежние свои крупные произведения, Булгаков выстраивает роман «Мастер и Маргарита» риторически. Вся его сюжетно-композиционная структура составляет развернутое от первой главы до эпилога полемическое высказывание, включающее факты, констатации, эксперименты, выводы и другие логические компоненты. Разумеется, это поэтическая риторика, основанная на художественной убедительности, на непосредственной наглядной доказательности. Вместо статистических данных – типичные образы, вызывающие многочисленные аллюзии и ассоциации, вместо реальных социальных экспериментов – воображаемые, но не оставляющие у читателя сомнений, что в подобной ситуации люди поведут себя именно так, как показано в романе. Спор, начатый на Патриарших прудах, эффектно заканчивается в кульминационный момент романного действия, и

сюжетная канва обретает значение художественно-логического умозаключения.

Художественная природа дискуссии, с одной стороны, апеллирует к универсальным законам бытия и сознания, но с другой – учитывает особенности преображенного сознанием бытия, степени его творческого преломления, риторической определенности, смысловой концентрации. Главные диспутанты романа соединяют в себе энергетику основных онтологических интенционалов – логику жизни (закономерности природы, судьбы, обстоятельств, поступков и т.д.) и логику смысла (закономерности преодоления природно-жизненных закономерностей). Художественная риторика «Мастера и Маргариты» предполагает соответствующее прочтение, учитывающее, что основные фигуры произведения – не только субъекты художественной логики, но и предикаты художественной аргументации, они не только связывают сюжетные линии в смысловые узлы, но также излучают направленные ассоциативные потоки.

Непосредственные аллюзии и ближайšie ассоциации указывают на персон, которые проясняют характерные контуры образа, акцентированные в тексте: внешность, должность, особенности характера и биографии. Контурные прототипы варьируют один или несколько доминантных признаков образа, испытывают его достоверность, типичность и целостность.

Разделение таких прототипов на преднамеренные (авторские) и непреднамеренные (читательские) не принципиально. Автор может не знать, не осознавать или скрывать, кто послужил жизненным материалом для его созданий, поскольку основной интерпретатор художественного содержания – художественная форма. Так же и по той же причине и читатель не обязан знать или вообще задумываться о существовании прототипов – это знание не только несущественно, но может быть избыточно и разрушительно для понимания собственного смысла произведения.

Контурное совмещение прототипов очерчивает их типологический диапазон, и в большинстве

случаев достаточно ограничиться его констатацией, но если эти фигуры, оказавшись в роли прототипов, значимы не только своим сходством, но и различиями, тогда их типичность подразумевает и более сложные значения – концептуальные.

Концептуальные прототипы иначе соотносятся с художественным образом, они не только материал для его формально-содержательной обработки, но и самодостаточный объект художественного постижения, существующий в ассоциативном поле художественной реальности. Это реальные, чаще исторические лица, показанные сквозь призму художественного произведения и являющиеся его затекстовым продолжением, жизненным проявлением его концепции.

Различение контурных и концептуальных прототипов подразумевает, что художественная эйдосфера не ограничена художественным миром и что художественная текстуальность фиксирует не только непосредственно представимую образность, но и неявную, угадываемую, в том числе и затекстовую, различаемую в жизненной реальности. Предполагается, что художественная образность представляет жизненные реалии не только метафорически (как их подобия), но и метонимически (как их частность, обладающая значением оптического фокуса, смыслового ключа, интуитивного входа).

В романе «Мастер и Маргарита» с первой страницы, с первых образов задается затекстовая перспектива, читатель побуждается соотносить художественную и жизненную реальности и убеждаться, что перед ним верное отображение и обобщение действительности, художественный реализм. Типичность поэта Бездомного и редактора Берлиоза подтверждается узнаванием в них тех или иных исторических персонажей, которые свободно соприсутствуют в фокусе художественного персонажа, образуя его ассоциативную ауру, его смысловой контур.

Прототипы – это актеры в театре авторского воображения. Некоторые из них являются основными исполнителями – они более узнаваемы, поскольку у них больше совпадений с художественным образом. Но есть и такие, которые исполняют свои роли так, что кажется, будто у них собственный театр – жизнь, история, мир. Говоря более отвлеченно – у них есть своя концепция.

БЕЗДОМНЫЙ. Многочисленные предположения о прототипах этого персонажа доказывают его типичность. В первую очередь вспоминаются пролетарские поэты, писавшие под псевдонимами: Максим Горький (Алексей Пешков), Демьян Бедный (Ефим Придворов), Иван Приблудный (Яков Овчаренко), Михаил Голодный (Михаил Эпштейн) и др. (Чудакова 1976; Лескис 1992; Сапрыгина 1995; Ковалев 2014).

Среди специально обоснованных прототипов, указанных исследователями, поэты Александр Безыменский (Чудакова 1976; Lowe D. 1976), Демьян Бедный (Гаспаров 1978; Кузякина 1988; Кушлина, Смирнов 1988), Сергей Чевкин (Фиалкова 1981); Михаил Черемных (Чудакова 1988), Карп Коротков (Кеда 1991)...

Перечисленные или подобные аллюзии, несомненно, предполагались Булгаковым, но, столь же несомненно, не могли быть конечными. Для философского романа требовались основные фигуры современности и соразмерные оппоненты.

Примечательно, что поэма, написанная Бездомным, была ему заказана. Это был «социальный заказ». Объясняя, в чем его суть, Маяковский писал: «Наличие задачи в обществе, разрешение которой мыслимо только поэтическим произведением» (Маяковский 1955–1961, т. 12, с. 87). Маяковский здесь вспоминается не случайно. Определенное ему государственной властью место первого поэта («Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи» (Сарнов 2009, с.180)) предопределяло и соответствующее место в романе Булгакова. Образ Бездомного, разумеется, собирательный, но в собрании его черт в числе наиболее очевидных обнаруживаются и черты Маяковского: крепкое телосложение («плечистый»), но главное – знаменитый («известнейший»), и подтверждение этому – публикация с портретом на первой странице «Литературной газеты» – этой чести мог удостоиться не всякий пишущий. Социализация Маяковского, превращение его из одиночки-бунтаря в «горлана-главаря» – тоже характерное качество поэтического лидера нового времени, познавшего счастье быть частицей социального целого («Я счастлив, что я этой силы частица» (Маяковский 1955–1961, т. 6, с. 304)) и отдающего «всю свою звонкую силу поэта» (Маяковский 1955–1961, т. 6, с. 249) авангарду социально-политических преобразований.

С литературной известностью Маяковского мог бы состязаться, пожалуй, только Есенин, его художественный антипод и оппонент в литературных спорах, поэтому столь же закономерно в «Мастере и Маргарите» изображен и двойник поэта Бездомного – поэт Рюхин, в ком различимы некоторые есенинские черты. Мало того, что Бездомный выделяет Рюхина из всех литераторов («плевался, норовя попасть именно в Рюхина» (Булгаков 1992, т. 5, с. 66)), так еще и раздражается разоблачениями, которые недвусмысленно указывают на вполне определенное лицо («Типичный кулачок по своей психологии <...> и притом кулачок, тщательно маскирующийся под пролетария» (Булгаков 1992, т. 5, с. 68)).

Эта противопоставленность слишком узнаваема, чтобы ее не заметить, но и не нужная в своей очевидности. И Булгаков остроумно смешивает

черты двух поэтов, распределяя их между двумя взаимоотношенными персонажами.

Разоблаченный Рюхин, продолжая походить на Есенина, пьет водку, после чего оказывается у памятника Пушкину, где хмельной Сергей Александрович не раз демонстрировал свое панибратство с Александром Сергеевичем (еще одна зеркальность). Но потом, когда Рюхин начинает размышлять о стихах Пушкина, которых «не понимает», о бессмертии поэта, которая «обеспечивается» смертью («стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...») (Булгаков 1992, т. 5, с. 73)), то он становится похожим на Маяковского (Гаспаров 1978, с. 205–206).

Так же и Иван Бездомный: статью и статусом похожий на Маяковского, он по-есенински скандалит в писательском ресторане и, подобно Есенину, попадает в психиатрическую клинику. Во внешности Бездомного, не слишком подробно описанной, преобладают все же явно есенинские черты: «рыжеватый, вихрастый» («золотая голова» (Есенин 1995, т. 1, с. 161)), даже ковбойка Бездомного, по-видимому, намекает на вернувшегося из Америки крестьянского поэта: cowboy – «коровий мальчик».

Эпатажные подписанные Маяковским футуристические манифесты («Пощечина общественному вкусу» (1912), «Идите к черту!» (1914), «Капля дегтя» (1915) и др.) – и сопоставимые с ними имажинистские лозунги и стихи Есенина; роль хулигана, сыгранная Маяковским в фильме «Барышня и хулиган» (1918) – и образ хулигана в стихах Есенина; атеистические высказывания и поэтические кощунства обоих поэтов и в то же время их самопровозглашения – «тринадцатый Апостол» и «пророк Есенин» – всё это и тому подобное предоставляли достаточный материал для объединения Маяковского и Есенина в один концептуальный образ.

Оба поэта, Маяковский и Есенин, составившие концептуальную основу образа Ивана Бездомного, осознавали двойственность своего творческого положения: с одной стороны, традиционное, классическое, пушкинское чувство своей избранности, исключительности, неотмирности, какого-то вселенского одиночества и подчиненности некоей ощущаемой в себе творческой силе, а с другой стороны, столь же явственная власть внешних обстоятельств – истории, народа, родины, читателей, которые воспринимаются ими то как плен, гнет и косность, чему надо противостоять, то как нравственный долг, не только гражданский, но и поэтический. Принимая условия социального бытия, они оба понимали, что совершают компромисс, но оправдывали его требованием исторического момента: «Я буду писать и про то и про это, / но нынче не время любовных ляс» (Маяковский 1955–1961, т. 6, с. 249), «Отдам всю душу октябрю

и маю, Но только лиры милой не отдам» (Есенин 1997, т. 2, с. 97). Главное поэтическое оправдание – время, которое в их поэтическом опыте переставало быть антитезой вечности. Онтологическая раздвоенность лучших советских поэтов в романе доктора Булгакова диагностирована как шизофрения. Бездомный, слушая Берлиоза и соглашаясь с ним, как он говорит, на все 100%, не подозревает, что изменяет своему призванию и становится подобием своего наставника.

Долгий пунктир судьбы Ивана Бездомного, пронизывающий романное повествование от первой главы до эпилога, может служить мериллом для ранжирования его прототипов. Первая группа – имеющие с ним первоначальное сходство, в основном внешнее и статусное, которое соответствует состоянию героя в первых главах (это А. Безыменский, Д. Бедный и др.). Вторая группа – поэты, схожие с героем не только внешне, но и внутренне, переживающие духовный кризис или душевную драму (это В. Маяковский, С. Есенин и т.п.). Наконец, есть основание и для третьей группы – это те, кто совпадает с героем по всем основным стадиям его эволюции, и с этой точки зрения открывается, что главный прототип Ивана Бездомного – все-таки Алексей Максимович Пешков, знаменитый Максим Горький (186–1936), которого хоть и упоминают в связи с булгаковским персонажем, но обычно в ряду с пролетарскими писателями, писавшими под псевдонимами, тогда как основания для их сближения имеются и более интересные.

Заметим, что и сам по себе псевдоним «Бездомный», объединяющий в ассоциативный «мас-солит» практически весь класс пролетарских литераторов, указывает на Горького определеннее, чем может казаться. В дореволюционной критике – это сложившийся имидж Горького, певца босяков, скитальцев и странников. «Горький заслужил свою славу», соглашался, например, Д.С. Мережковский, но главную его заслугу видел не в художественных достоинствах, а в том, что он открыл «новый материк духовного мира» – босячество (Мережковский 1906).

Такой же контраст между прославленным псевдонимом и невзрачной фамилией («Горький» – «Пешков») выдержан и в номинации булгаковского персонажа («Бездомный» – «Понырев»). Но в одной из ранних редакций романа (1931 года) употреблен, словно только для того, чтобы приоткрыть авторский замысел, более созвучный вариант: Тешкин (Булгаков 2015, т. 1, с. 129) – слегка измененная контаминация фамилий двух культовых русских классиков – Пушкина и Пешкова.

Первоначальное (зачеркнутое) имя Тешкина – Павел – в контексте этих аллюзий отсылает к хрестоматийному горьковскому герою Павлу Власову и в целом к роману М. Горького «Мать», который считается первым произведением социалисти-

ческого реализма и образцом новой литературы. Одет Тешкин, конечно, по новой моде (кепка, толстовка, гаврилка, костюм, парусиновые туфли), но у него есть и «особая примета», которая должна, по-видимому, задерживать на себе читательское внимание: «над правой бровью грандиозный прыщ» (Булгаков 2015, т. 1, с. 128). Следуя этой подсказке, пытливый читатель может обратиться к описанию Павла Власова и убедиться, что такая примета в нем отсутствует. Зато, расширяя игровое поле этого фрагмента, подобная метка имеется у матери героя: «Над правой бровью был глубокий шрам...» (Горький 1949–1955, т. 7, с. 200).

Такие ассоциативные пряжки оправданы, если есть их концептуальное продолжение, и оно есть. В той же редакции романа, на тех же страницах пародируется самая памятная и пафосная, финальная сцена романа «Мать», где мать осужденного сына обращается к собравшейся толпе с вдохновляющими революционными призывами («Собирай, народ, силы свои во единую силу!», «Не бойтесь ничего! Нет муки горше той, которой вы всю жизнь дышите...», « Душу воскресшую — не убьют!», «Не зальют кровью разума!», «Морями крови не угасят правды...» (Горький 1949–1955, т. 7, с. 515–516) и т.п.). В булгаковской пародийной версии это выступление выглядит так:

«В проход к эстраде прорвалась женщина. Волосы ее стояли дыбом, изо рта торчали золотые зубы. Она то заламывала костлявые руки, то била себя в изможденную грудь. Она была страшна и прекрасна. Она была та самая женщина, после появления которой и первых же иступленных воплей, толпа бросается на дворцы и зажигает их, сшибает трамвайные вагоны, раздирает мостовую и выпускает тучу камней, убивая» (Булгаков 2015, т. 1, с. 130–131).

Чтобы читатель мог более определенно идентифицировать оратора, эти определения произносятся громко и не единожды: «– Я! – закричала женщина, страшно раздирая рот, – я – Караулина, детская писательница! Я! Я! Я! Мать троих детей! Мать!» (Булгаков 2015, т. 1, с. 131).

Но дальнейшие возгласы заставляют предположить, что героиня Горького, возведенная автором в символ революции, в изображении Булгакова предстает и самим Горьким: «Я! Написала, – пена хлынула у нее изо рта, – тринадцать детских пьес! Я! Написала пять колхозных романов!» (Булгаков 2015, т. 1, с. 131).

Упомянутые заслуги – это фактически горьковская библиография (далеко не полная, но основная) на момент написания этого эпизода: 5 романов («колхозных», по язвительному определению автора «Мастера и Маргариты») – это «Фома Гордеев» (1899), «Мать» (1906, 1907), «Жизнь ненужного человека» (1908), «Дело Артамоновых» (1925) и три части «Жизни Климата Самгина»

(1925–1930); 13 пьес («детских», продолжает язвить Булгаков) – это «Мещане» (1901), «На дне» (1902), «Дачники» (1904), «Дети солнца» (1905), «Варвары» (1905), «Враги» (1906), «Последние» (1908), «Чудаки» (1910), «Дети» (1910), «Васса Железнова» (1910), «Зыковы» (1913), «Фальшивая монета» (1913), «Старик» (1915), если не считать 14-ю, сатирическую пьеску, вскоре снятую с постановки и, может, потому неучтенную в перечне заслуг – «Работяга Словотеков» (1920).

Возможно, в образе Караулиной и ее требованиях отображены длительные переговоры с Горьким о его возвращении в СССР. Булгаков мог знать о них от А.Н. Толстого (который отчасти тоже участвовал в этом процессе) и может, в такой же гротескной интерпретации, как и толстовские парижские рассказы, воспроизведенные в булгаковских «Записках покойника». Достоверность подобной информации – особого рода, художественная, зато в таком виде она вполне годилась для фельетонных глав романа, особенно если получше зашифровать классика, переодев и загримировав его до неузнаваемости, но при этом подчеркнуть характерную горьковскую худобу («костлявые руки», «изможденная грудь»).

Детской писательнице Караулиной противопоставлена машинистка Дант, которая, не имея ни романов, ни пьес, почему-то попала в вожделенный список. Если не обманываться гендерным маскарадом и воспринимать фамилию «Дант» в ее знаменитом значении, тогда радикально изменится значение «списка», о котором столько волнений. Тогда это список бессмертных, литературный канон, мировая классика, где без специальных усилий оказался великий Данте и куда, несмотря на впечатляющее количество написанного и мировую известность, не удостоился попасть Максим Горький – так можно, в частности, интерпретировать пятикратное безуспешное выдвижение его на Нобелевскую премию.

Почему именно Данте (а не кто-то другой из великих, скажем, Шекспир или Гете) избран для антитезы – объясняется тоже горьковской аллюзией, многолетним пребыванием писателя в Италии. Но, в отличие от великого флорентийца, великий пролетарий отправился в изгнание добровольно и долго не решался вернуться на родину. Сомнения были не беспочвенны: после триумфального возвращения и обретения персонального рая в виде особняка Рябушинского и дач в Горках и в Крыму, Горький вскоре осознает, что оказался в заключении. В романе Булгакова этому состоянию соответствует нахождение Ивана Бездомного в клинике Стравинского: высочайший уровень комфорта и обслуживания, но при этом – небьющиеся окна, принудительное лечение и тотальный контроль. Не сумев высвободиться из цепких рук санитаров, герой усмиряется уколom и погружается в за-

быть. В его полусне возникает странное видение: «пальма на слоновой ноге» (Булгаков 1992, т. 5, с. 115). Оно возникло, как можно понять, из романа Мастера, услышанного на Патриарших прудах, но также, возможно, уже и из его собственных поэтических наитий, а вдобавок к этим разновременным совмещениям и взаимопроникновениям, быть может, приоткрывается еще один план, затекстовый, жизнь горького московского пленника и его тоска о навсегда утраченной для него Италии.

Даже одиноко прозвучавший на пустынной аллее у Патриарших прудов крик Бездомного «Караул!», отзываясь в фамилии бездомной Караулиной, возможно, взывает и к их общему прототипу. Столь неожиданные и повсеместные присутствия Горького в романе Булгакова (аллюзии можно продолжить) добавляют в карнавальную кутерьму веселых перипетий и узнаваний горечь реальных исковерканных судеб.

Крик Бездомного и крики Караулиной – это сигналы тревоги, только по разным поводам: поэт чувствует опасность для общества, а детская писательница возмущена несправедливостью в отношении себя лично. Хотя, если принять во внимание псевдоним поэта, то, в сущности, повод у них один – бездомность, только масштабы разные. А поскольку у них и прототип один, то, стало быть, эти масштабы применимы к одному и тому же человеку. И не только к Горькому. Таковую же раздвоенность между бытием и бытом ощущал и сам Булгаков, как-то сказавший в отчаянии: «Я дьяволу готов продаться за квартиру!..» (Булгаков 1990, с. 226), и Маяковский, чья «любовная лодка разбилась о быт» (Маяковский 1955–1961, т. 10, с. 287). Кстати, и у Булгакова, и у Маяковского есть фельетоны с одинаковым тревожно-сатирическим названием: «Караул!» (Булгаков 1925; Маяковский 1955–1961, т. 12).

Все эти аллюзии, может быть, сомнительны по отдельности, но будучи соотнесенными между собой, выводят Максима Горького за контур рядовых прототипов романа и возводят в ранг основного (концептуального, матричного) прототипа поэта Бездомного. Для того, чтобы в этом окончательно утвердиться, следует таким же образом рассмотреть прототипов его идейного наставника – редактора Берлиоза.

БЕРЛИОЗ. Как и в случае с Бездомным, типичность Берлиоза подтверждается прототипами, которых тоже немало: это Л.Л. Авербах, Ф.Ф. Раскольников, В.И. Блюм, М.Е. Кольцов и др. (Чудакова 1988; Белобровцева, Кульбюс 2006; Лескис 1999). Все они в той или иной степени соответствуют перечисленным в романе приметам (портрет, должность, эрудиция, атеизм, внезапная смерть). Называлась и более статусная фигура – А.В. Луначарский (Белобровцева, Кульбюс 2006), внешне мало напоминающий редактора Берлиоза,

но подходящий по умственным характеристикам: эрудит, полемист, атеист. Или более значимая в плане антирелигиозной пропаганды – Е.М. Ярославский, председатель Союза воинствующих безбожников и редактор журнала «Безбожник». Или автор «Евангелия от Демьяна» Е.А. Придворов, известный под псевдонимом «Демьян Бедный» (Соколов 1996).

Контур вероятных прототипов главы МАССОЛИТа хотя и широк (от редакторов журналов и председателей литературных организаций до наркома просвещения), но конкретен: это идеологи, управляющие массовым сознанием, для которых литература – самое эффективное средство воздействия на умы. Образ Берлиоза обобщает и концентрирует в себе характерные черты советской идеологической номенклатуры, и невозможно допустить, что Булгаков, всегда стремившийся изображать главные и ключевые явления, мог в собственном главном и ключевом произведении изменить своему принципу или остановиться на полпути. Рассматривая узнаваемые прототипы как проявления не только объединяющей их сущности, но и как указания на существующую иерархию этих проявлений, можно выявить основного прототипа.

Простой подсчет занимаемых должностей, а также исследовательских голосов (если бы проводилось экспертное голосование), показывает, что самым характерным лицом, подходящим на роль Берлиоза, был Леопольд Леонидович Авербах (1903–1937) – глава ВАПП и РАПП и редактор журналов «Молодая гвардия», «На посту»/«На литературном посту» (Гаспаров 1978; Чудакова 1988; Смирнов 1991; Маслов 1995; Мягков 2008). Кроме того, в таком насквозь фаустианском произведении, как «Мастер и Маргарита», присутствие государственного функционера с фамилией Авербах не может не вызывать аллюзию на гетевский «погребок Ауэрбаха». Прямым следствием этой аналогии становится пожар в ресторане писательского Дома (Гаспаров 1978). Авербах не только совмещал должности «председателя» и «редактора», но и принял смерть от «своих»: в 1937 году был расстрелян по обвинению в троцкизме. Внешне тоже похож: невысок, лыс, в очках.

Но есть и существенное несходство. В 20-е годы, когда Леопольд Леонидович возглавлял воинствующие организации ВАПП и РАПП, ему было немногим более 20 лет. По этой же причине никакой особенной эрудиции у него не могло быть, к тому же в годы революции и войны ему было явно не до чтения. Высоких постов этот молодой человек достигал по другой причине: он был племянник Я.М. Свердлова, «демона революции».

Да и МАССОЛИТ мало похож на РАПП – своей государственной основательностью и повышенной привилегированностью. Несомненно, это уже

другая, единая организация – Союз советских писателей, образованный в 1934 году. Дополнительным подтверждением этого соображения служит троекратно упомянутое в романе «Перелыгино» – ясно, что подразумевается «Переделкино», дачный поселок, который как раз в 1934 году стал застраиваться писательскими дачами и обретать статусное значение.

Значит, председатель МАССОЛИТА должен ассоциироваться с почетным председателем Союза советских писателей, а это не кто иной, как Алексей Максимович Горький. Он не только идеолог этого объединения, но также инициатор многих литературных проектов 30-х годов («Библиотека поэта», Литературный институт, журнал «Литературная учёба» и др.). Разумеется, атеист. С эрудицией, кстати, тоже все сходится – он хоть и не кончал университетов, кроме жизненных, но славился своей начитанностью.

Так кто же он, наконец, этот главный советский писатель, кем он представлен в романе Булгакова, – он «поэт Бездомный» или «редактор Берлиоз»? Вопрос несложный: молодой Горький – «поэт», зрелый – «редактор». Его духовная эволюция – от дерзкого и вольнолюбивого нищешанца через сомнения и религиозные искания до государственного деятеля – вполне аналогична рассказанной в романе истории поэта, который, пройдя через мистический опыт, превращается в профессора, интеллектуальное подобие своего образованного наставника.

Внешним несходством героя и предполагаемого прототипа поэтому можно пренебречь, но оно настолько разительно, как будто автор таким образом пресекал возможные попытки их соотнесения: Берлиоз – маленький, лысый, выбритый, а Горький – высокий, с шевелюрой и усами. Правда, такая нарочитость может вызывать и обратный эффект, особенно если знать, что подобный анти-тетичный прием Булгаков применял в описании Маяковского: «Он лет сорока, очень маленького роста, лысенький, в очках, очень подвижной» (Булгаков 1992, т. 1, с. 492).

Прототипическая двойственность Горького в романе «Мастер и Маргарита» неожиданно проступает на фотографии, где он и Авербах, два вероятных прототипа, сидят вдвоем на скамейке, совсем как Берлиоз с Бездомным: оба задумчивы, один – лысый и в очках, другой – в мятых брюках и тубетейке. Оба – видные литературные функционеры и этим подобны «председателю» Берлиозу, но Горький, отображаясь в романе, к тому же оказывается и в облике «поэта».

Ассоциативное совмещение политических фигур Авербаха и Горького в образе Берлиоза показывает, что произведенная в 30-е годы перестройка литературных организаций по существу ничего не изменила. Это характеристика социаль-

ного устройства, в котором смена руководителя не изменяет функцию, которую он выполняет, – функция сама выбирает подходящий типаж для своего выполнения. И смерть Берлиоза – не авторский сатирический произвол, а тоже структурно-функциональная закономерность, проявившаяся в судьбах прототипов: загадочная смерть Горького в 1936 году и расстрел Авербаха в 1937-м.

Перечисленных узнаваний, доказывающих типичность идеолога Берлиоза, было бы достаточно для реалистического произведения, но романы и повести Булгакова, помимо их доказательного реализма, это еще и философские мистерии, воспроизводящие архетипы жизненной реальности в единстве ее онтологии и типологии. Для этого ему требовалась ключевая фигура современной истории, и Булгакову, должно быть, было очевидно, что такой фигурой является Владимир Ильич Ленин (1870–1924), судя по тому, с каким постоянством он наделяет ленинскими аллюзиями своих деятельных и теоретически мыслящих героев – профессора Персикова в повести «Роковые яйца» (Wright 1978; Соколов 1994), профессора Преображенского в повести «Собачье сердце» (Chapple 1980; Иоффе 1987), председателя Берлиоза в романе «Мастер и Маргарита» (Кораблев 1991; Никольский 2001).

Хронология написания этих произведений (1924, 1925 и 1928–1940) и прототипическое родство ключевых героев убеждают, что Ленин изначально мыслился как прототип Берлиоза. Все другие идеологи, узнаваемые в этом персонаже, рангом ниже и харизмой пожиже, – лишь исполнители ленинской воли, линии, идеи. Над ним же нет никого, кто мог бы им руководить, – об этом прямо сказано в первой редакции романа, изорванной автором, но сохраненной и реконструированной: «никакого начальства над собой он не имел» (Чудакова 1988, с. 395).

Творческая история романа «Мастер и Маргарита» и его авторский литературный контекст позволяют утверждать, что Ленин – не просто один из возможных типологических источников образа Берлиоза, а его основной прототип. Можно даже предположить, что смерть Ленина в 1924 году и его всенародные похороны, описанные Булгаковым в репортажах «Часы жизни и смерти» (Булгаков 1924а) и «В часы смерти» (Булгаков 1924б) послужили содержательным импульсом не только для создания художественного образа вождя, но и для всего романа, а увиденная автором ленинская голова («...бугры лба его лысой головы круты. Он молчит...») («Часы жизни и смерти») (Булгаков 1924а) стала кульминационной точкой в «Мастере и Маргарите»:

«– Михаил Александрович, – негромко обратился Воланд к голове, и тогда веки убитого приподнялись, и на мертвом лице Маргарита, содрогнув-

шись, увидела живые, полные мысли и страдания глаза» (Булгаков 1992, т. 5, с. 265).

Если расширение контура возможных прототипов проясняет и подтверждает их типичность, то различие в нем таких прототипов, которые предназначены для читательского узнавания, объясняет и утверждает авторскую концепцию. В том, что концептуальный прототип угадан верно, убеждает характерный эвристический эффект, который может иметь и эстетическое значение.

Так, установление основных прототипов редактора Берлиоза и поэта Бездомного не только проясняет смысловые линии, объединяющие всевозможные отражения, вариации или искажения этих образов, но и воспроизводит знаменательную концептуальную коллизию, которой нашлось в романе Булгакова исключительное место – начальное, определяющее, лобное. Встреча двух литераторов в начале романа «Мастер и Маргарита» обретает дополнительную смысловую конкретность, когда в этих образах распознаются сквозь множество второстепенных прототипов первоосновные – Ленин и Горький.

Чтобы показать, сатирически и символически, суть государственной политики в области литературы, Булгакову не нужно было ничего выдумывать. Усилиями партийных организаторов и партийных же литераторов в советском сознании была сформирована сакрально-дидактическая эмблема: дружеские и в то же время иерархические отношения двух основоположников – Ленина и Горького, главы советского государства и главы советской литературы. Если сравнить их позиции и духовные перспективы, то они соотносятся примерно так же, как булгаковские Берлиоз и Бездомный.

Очерк Горького «В.И. Ленин» (1924–1930) подтверждал и оформлял эти отношения. Его «очень своевременная книга», как отозвался Ленин о романе «Мать», была объявлена каноническим произведением социалистического реализма, а «несвоевременные мысли» пролетарского писателя о пролетарском вожде, высказанные в первые дни революции, были деликатно забыты. Но, по-видимому, не всеми – они могут служить комментариями к деятельности булгаковских героев – Берлиоза, Преображенского и Персикова:

«Ленин, Троцкий и сопутствующие им уже отравились гнилым ядом власти, о чем свидетельствует их позорное отношение к свободе слова, личности и ко всей сумме тех прав, за торжество которых боролась демократия. <...>

Рабочий класс не может не понять, что Ленин на его шкуре, на его крови производит только некий опыт, стремится довести революционное настроение пролетариата до последней крайности и посмотреть — что из этого выйдет?» (Горький 1917).

Такое же вольномыслие Горький проявлял и до революции, когда в его революционно-гуманистическом мировоззрении нашлось место богу. И хотя этот бог был искусственный, созданный из лучших человеческих помыслов и побуждений, он вызвал незамедлительную партийную критику. Почти как Берлиоз, объясняющий Бездомному, в чем тот допустил идеологическую оплошность, Ленин пишет Горькому: «Ну, разве это не ужасно, что у Вас выходит такая штука? Богоискательство отличается от богостроительства или богосозидательства или боготворчества и т.п. ничуть не больше, чем желтый черт отличается от черта синего» (Ленин 1978, т. 48, с. 226).

И в заключение письма, дразня богоискателя и подмигивая мистическому писателю: «Обидно дьявольски» (Ленин 1978, т. 48, с. 228).

МАСТЕР. Соблазненным материальными благами и объединенным в МАССОЛИТ многочисленным литераторам противопоставлен одинокий мастер. Антитеза «писатель – мастер», сохраняя концептуальное значение в общей смысловой структуре романа, существенно усложняется, когда рассматривается в единстве с затекстовой реальностью, к которой настойчиво направляют читателя искусно организованные аллюзии.

Понятие «мастер» как высшая степень профессионализма активно утверждалось в советской литературе: и как принцип тождественности физического (рабоче-крестьянского) и умственного (интеллигентского) труда: «Поэзия – / та же добыча радия...» (Маяковский 1955–1961, т. 7, с. 121), и как степень гражданской ответственности, например, в вопрошании Горького: «С кем вы, мастера культуры?» (Горький 1949–1955, т. 26), и как ценность человеческой личности, когда Сталин в телефонном разговоре с Пастернаком допытывался у него о Мандельштаме: «Но он мастер? Мастер?» (Сарнов 2009, с. 392).

Возможно, эти вопросы тоже поучаствовали в криптографии романа «Мастер и Маргарита». Хотя основной прототип Мастера, несомненно, сам Булгаков, совмещенный легкими намеками с русскими классиками, прежде всего с его учителями – Пушкиным («человек примерно лет тридцати восьми» (Гаспаров 1978, с. 242)) и Гоголем («с острым носом, встревоженными глазами»), но, как обнаруживают исследователи, в нем содержатся также черты Мандельштама (Гаспаров 1978, с. 240–241) и Горького (Барков 1994).

Антитеза «писатель – мастер» уточняется: это противостояние не только «современности и классики», но разных типов искусства – временного (остающегося знаком и приметой своего времени) и всевременного (значимого и для других времен). И еще больше усложняется эта антитеза, когда в образе Мастера обнаруживаются аллюзии на Маяковского и Есенина.

Например, когда, беседуя с Бездомным, большой Мастер начинает говорить все путаное, недомолвками, собеседник расслышал нечто главное - «что-то про косой дождь» (Булгаков 1992, т. 5, с. 141), что воспринимается как некий исключительно значимый для героя момент его жизни. А поскольку в самом тексте романа такой дождь отсутствует, читатель побуждается домысливать его или искать где-нибудь за текстом.

Обратившись к ближайшему – авторскому – контексту, можно обнаружить, что «косой дождь» – это вероятная автоцитата из «Записок на манжетах» (1922), где описан ранний литературный период будущего «Мастера», когда он был «Бездомным» (живя на съемных квартирах и сочиняя ради заработка конъюнктурные фельетоны и пьесы), а затем вдруг «Берлиозом» (оказавшись причастным к управлению литературным процессом, сначала в провинции, а потом и в столице, что выразилось в иронической, но и многозначительной фразе, написанной прописными буквами и отозвавшейся эхом в его итоговом произведении: «ПОСЛЕ ГОРЬКОГО Я ПЕРВЫЙ ЧЕЛОВЕК» (Булгаков 1992, т. 1, с. 494)). Так вот, в этом литературном дневнике, по сути, запечатлено творческое распутье, а лучше сказать – распутица, и она в памяти автора заштрихована косым дождем:

«...Идет жуткая осень. Хлещет косой дождь. Ума не приложу, что ж мы будем есть? Что есть-то мы будем?!»; «...Косой дождь сек лицо, и, ежась в шинелишке, я бежал переулками в последний раз – домой...» (Булгаков 1992, т. 1, с. 486, 489).

Если же расширить ассоциативный контекст до ближайшего литературного окружения, с учетом трагических событий и поступков, которые глубоко и отчетливо в нем отпечатались, то, наверное, первым вспомнится косой дождь из стихотворения Маяковского «Домой!» (1925):

Я хочу
быть понят моей страной,
а не буду понят, –
что ж,
по родной стране
пройду стороной,
как проходит
косой дождь. (Маяковский 1955–1961, т. 7, с. 429).

Эта аллюзия, как отмечают исследователи, напоминает о судьбе Маяковского (Гаспаров 1978) и характеризует отношение к нему (Лесскис 1999), но она же позволяет конкретизировать эти констатации, если не оставлять недоучтенным одно примечательное обстоятельство: эти строки автор исключил из своего стихотворения. Позже в

открытом письме молодому поэту Маяковский так объяснил свою самоцензуру: «Ноющее делать легко, – оно щипет сердце не выделкой слов, а связанными со стихом посторонними параллельными ноющими воспоминаниями. Одному из своих неуклюжих бегемотов-стихов я приделал такой райский хвостик: <...>. Несмотря на всю романсовую чувствительность (публика хватается за платки), я эти красивые, подмоченные дождем перышки вырвал» (Маяковский 1955–1961, т. 12, с. 182).

Утверждая на своем примере революционную – левовскую – поэтику, Маяковский резко разделял «новое» искусство от «старого» и решительно проводил идеологическую демаркацию между творчеством-деланием и творчеством-вдохновением, между поэтом-лидером и поэтом-певцом, между «социальным заказом» и «божественным призванием». Но в стихотворении «Домой!», вопреки авторским установкам, выразились обе стороны его творчества – гражданская и лирическая. Должно быть, в связи с возвращением на родину, патетически воспеваемая им всемирная бездомность вдруг обернулась темой дома – с пронзительными, чуть ли не «мещанскими», «булгаковскими» настроениями.

Может, и в самом деле неосознанно булгаковскими? Маяковский хорошо знал своих идейных противников, от Пушкина до Булгакова, и могло врезаться в память булгаковское: «...Косой дождь... ..домой...»

Словно опомнившись, поэт безжалостно вырывает эти строки из своего стихотворения. Но, как сказано, «написанное нельзя уничтожить» (Булгаков 1992, т. 1, с. 488). Написанное – «литературный факт», но уничтожение написанного – «литературный акт», актуализация уничтоженного в творческом сознании. Выбор Маяковского – выбор времени, которому он обязался служить, «становясь на горло собственной песне» (Маяковский 1955–1961, т. 10, с. 280–281). Судьба поэта, дерзнувшего перенаправить свое призвание, становится знаком времени, темой для осмысления. Это трагедия, если поэт чувствует в себе две правды, дающие творческие силы, но не может их совместить. Доктор Булгаков диагностировал такое состояние как «шизофрения» («расщепленное мышление»), а писатель Булгаков выразил его в образе поэта Бездомного.

Другой пример – из черновики 1934 года. Герой прощается с земным бытием, и звучит фраза, на что-то намекающая, потому что произносится она почему-то «искушающе»: «– Привал может быть хотите сделать, драгоценнейший мастер, – шепнул бывший регент, – добудем фраки и нырнем в кафэ освежиться, так сказать, после [ваших] рязанских страданий...» (Булгаков 2015, т. 1, с. 290).

Заметим, слово «рязанских» вставлено в текст позже, вместо вычеркнутого «ваших», и должно вызывать у читателя произвольную ассоциацию с «известнейшим», как сказано в романе об этом персонаже, советским поэтом, родом из рязанской глубинки, Сергеем Есениным. На следующей странице запущенная аллюзия подтверждается повторением слова «страдания», которое расцветивается целым букетом есенинских поэтических ассоциаций: «Тут с холодной тоской представил вдруг поэт почему-то сумерки и озерцо и кто-то и почему-то заиграл в голове на гармонии страдания и пролился свет луны на холодные воды и запахла земля» (Булгаков 2015, т. 1, с. 291).

Большинство ассоциаций, которые можно назвать и реминисценциями, словесно-образными цитатами, хорошо узнаваемы, и не только специалистами, поскольку со временем стали хрестоматийными:

- тоска: «Каждый день я чувствую / Тоску» («Батум», <1924>), «Я не в силах скрыть своей тоски...» («Мы теперь уходим понемногу...», 1924), «Заглуши в душе тоску тальянки...» («Никогда я не был на Босфоре...», 1924), «Жизнь — обман с чарующей тоскою...» (1925) и др.;

- сумерки: «Синий сумрак над ширью равнин...», «Сумрак голодной волчицей выбежал кровь зари лакать...» («Пугачев», 1921) и др.;

- озеро: «Выткался на озере алый свет зари...» <1910> и др.;

- свет луны: «Свет луны таинственный и длинный...» («Спит ковыль. Равнина дорогая...», 1925);

- холодные воды: «От воды туман и сырость...» («Нивы сжаты, рощи голы...», 1917–1918);

- запах земли: «Черная, потом пропахшая выть!..» (1914).

Здесь же, чтобы не сомневались, есенинская гармонь: «Ты играй, гармонь, под трензель...» (1915); «Сыпь, гармоника! Скука... Скука...» (1923) и др.

И здесь же есенинские «страдания»: «За страданье / Мамка брõнит. / Побить хочет – / Не догонит», «Страдатель мой, / Страдай со мной. / Надоело / Страдать одной», «Пострадала, / Ну, довольно... / От страданья / Сердцу больно», «Не страдай, / Король бубновый, / У меня / Страдатель новый» и др. (Есенин 1995–2002, т. 7, с. 327–332).

Это что же получается: прообразом главного героя в начальных редакциях романа мыслился Есенин? И кто тогда нагая Маргарита, покидающая вместе с героем брønный мир, - босоножка Айседора с шекспировской фамилией Дункан?

Стоит ли после этого удивляться, что в судьбе и облике Мастера обнаруживаются также аллюзии, обращающие к личности Максима Горького (Барков 1994).

Заключение

Обобщая представленные наблюдения и опыты их осмысления, отметим некоторые контекстуальные закономерности.

Художественная криптография Михаила Булгакова формировалась под воздействием противоположных факторов: с одной стороны, революционные изменения в стране, требующие от художника адекватного отношения, осмысления и отображения, с другой – диктат идеологии, прогрессирующая цензура, а кроме того – приоритеты массового сознания («восставших масс»).

После первых литературных опытов в условиях новой социальной реальности (публицистическая статья «Грядущие перемены» (1919), конъюнктурные пьесы владикавказского периода, работа в московской периодике), выявивших границы невозможностей для творческой реализации, булгаковский художественный нарратив стал обретать формат интеллектуально-стилевой корреляции, определяющей взаимодействия творческой необходимости и социальной восприимчивости.

Определилась основная смысловая коллизия автоматической прозы Булгакова, которая в его итоговом романе представлена как путь личностной и социальной эволюции и выражена в истории поэта Бездомного и в его отношениях с редактором Берлиозом и Мастером – адептами современности и сверхвременности.

Источники фактического материала

Булгаков М.А. В часы смерти (От нашего корреспондента) // Бакинский рабочий, 1924, 1 февр.

Булгаков М. Часы жизни и смерти (С натуры) // Гудок, Москва, 1924, 27 янв.

Булгаков М. Караул! // Журналист. 1925. № 6–7.

Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. Москва: Художественная литература, 1992.

Булгаков М.А. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. В 2 т. / Сост. Е.Ю. Колышева. Москва: Пашков дом, 2015. Т.1.

Булгакова Е.С. Дневник Елены Булгаковой. Москва: Книжная палата, 1990.

Горький М. К демократии // Новая жизнь. 7(20) ноября 1917 г. № 174.

Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Москва: Изд-во худож. лит., 1949–1955.

Есенин С.А. Полн. собр. соч.: в 7 т. Москва: Наука; Голос, 1995–2002.

Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961.

Библиографический список

Chapple, R.L. (1980), *Soviet Satire of the Twenties*, Gainesville, Florida, USA.

Lowe, D. (1976), *Bulgakov and Dostoevsky: A Tale of two Ivans, Russian Literature Triquarterly*, no. 15.

Wright, A.C. (1978), *Mikhail Bulgakov: Life and Interpretations*, Toronto; Buffalo; London.

Барков А.Н. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: Альтернативное прочтение. Киев: Текна А/Т, 1994.

Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий. Москва: Арго, 2006.

Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Slavica Hierosolymitana*. Jerusalem, 1978. vol. 3.

Иоффе С. Тайнопись в «Собащем сердце» Булгакова // *Новый журнал*. Нью-Йорк, 1987.

Кеда А. Кто вы, Иван Бездомный? // *Советская библиография*. 1991. № 3.

Ковалев Г.Ф. Избранное. Литературная ономастика. Воронеж: Научная книга, 2014.

Кораблев А. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // *Вопросы литературы*. 1991. № 5.

Кузякина Н. Михаил Булгаков и Демьян Бедный // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. 1988.

Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени, 1988.

Ленин В.И. Письмо А.М. Горькому (XI.1913) // *Полн. собр. соч.*: В 55 т. Изд. 5-е. Москва: Издательство политической литературы, 1970. Т. 48.

Лесскис Г. Последний роман Булгакова // Булгаков М.А. *Собр. соч.*: В 5 т. М., 1992. Т. 5.

Лесскис Г.А. Триптих М.А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии. Москва: ОГИ, 1999.

Маслов В.П. Скрытый лейтмотив романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Известия РАН. Серия литературы и языка*. 1995. №6.

Мережковский Д.С. Чехов и Горький // Мережковский Д.С. *Грядущий хам. Чехов и Горький*. СПб., 1906. URL: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/kritika/merezhkovskij-chehov-i-gorkij.htm>

Мягков Б.С. Булгаков на Патриарших. Москва: Алгоритм, 2008.

Никольский С.В. Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова (Поэтика скрытых мотивов). Москва: Индрик, 2001.

Сапрыгина Н.В. Авторская семантизация в художественном тексте. Одесса, 1995.

Сарнов Б. Сталин и писатели. Книга первая. Москва: Эксмо, 2009.

Смирнов Ю. «Музыка» Михаила Булгакова // *Советская музыка*. 1991. № 5.

Соколов Б. Булгаковская энциклопедия. Москва: Локид, 1996.

Соколов Б.В. «Немецкий шпион» в творчестве М. Булгакова // *Шпион*. 1994. № 3 (5).

Фиалкова Л.К. генеалогии романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. 1981. Т. 40. № 6.

Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд., доп. Москва: Книга, 1988.

Чудакова М. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Вопросы литературы*. 1976. № 1.

References

Chapple, R.L. (1980), *Soviet Satire of the Twenties*, Gainesville, Florida, USA.

Lowe, D. (1976), *Bulgakov and Dostoevsky: A Tale of two Ivans, Russian Literature Triquarterly*, no. 15.

Wright, A.C. (1978), *Mikhail Bulgakov: Life and Interpretations*, Toronto; Buffalo; London.

Barkov, A.N. (1994), *Roman Mihaila Bulgakova «Master i Margarita»: Al'ternativnoe prochtenie*, Tekna A/T, Kiev, Ukraine.

Belobrovceva, I. and Kul'yus, S. (2006), *Roman M. Bulgakova «Master i Margarita»: Kommentarij*, Argo, Moscow, Russia.

Gasparov, B. (1978), *Iz nablyudenij nad motivnoj strukturoj romana M.A.Bulgakova «Master i Margarita»*, *Slavica Hierosolymitana*, Jerusalem, vol. 3.

Ioffe, S. (1987), *Tajnopis' v «Sobach'em serdce» Bulgakova*, *Novyj zhurnal*, N'yu-Jork.

Keda, A. (1991), *Kto vy, Ivan Bezdomyj? Sovetskaya bibliografiya*, no. 3.

Kovalev, G.F. (2014), *Izbrannoe. Literaturnaya onomastika*, Nauchnaya kniga, Voronezh, Russia.

Korablev, A. (1991), *Tajnodejstvie v «Mastere i Margarite»*, *Voprosy literatury*, no. 5.

Kuz'yakina, N. (1988), *Mihail Bulgakov i Dem'yan Bednyj, M.A. Bulgakov-dramaturg i hudozhestvennaya kul'tura ego vremeni*.

Kushlina, O. and Smirnov, Yu. (1988), *Nekotorye voprosy poetiki romana «Master i Margarita»*, *M.A. Bulgakov-dramaturg i hudozhestvennaya kul'tura ego vremeni*.

Lenin, V.I. (1970), *Pis'mo A.M. Gor'komu (XI.1913)*, *Poln. sobr. soch.*: v 55 t., t. 48, Izd. 5-e., Izdatel'stvo politicheskoy literatury, Moscow, Russia.

Lesskis, G. (1992), *Poslednij roman Bulgakova, Bulgakov M.A. Sobr. soch.*: vol. 5, Moscow, Russia.

Lesskis, G.A. (1999), *Triptih M.A. Bulgakova o russkoj revolyucii: «Belaya gvardiya», «Zapiski*

pokojnika», «*Master i Margarita*». *Kommentarii*, OGI, Moscow, Russia.

Maslov, V.P. (1995), Skrytyj lejtmotiv romana M.A. Bulgakova «*Master i Margarita*», *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka*, no. 6.

Merezhkovskij, D.S. (1906), *Chekhov i Gor'kij, Gryadushchij ham. Chekhov i Gor'kij*, St. Petersburg, Russia, [Online], available at: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/kritika/merezhkovskij-chehov-i-gorkij.htm>.

Myagkov, B.S. (2008), *Bulgakov na Patriarshih*, Algoritm, Moscow, Russia.

Nicol'skij, S.V. (2001), *Nad stranicami antiutopij K. CHapeka i M. Bulgakova (Poetika skrytyh motivov)*, Indrik, Moscow, Russia.

Saprygina, N.V. (1995), *Avtorskaya semantizaciya v hudozhestvennom tekste*, Odessa, Ukraine.

Sarnov, B. (2009), *Stalin i pisateli. Kniga pervaya*, Eksmo, Moscow, Russia.

Smirnov, Yu. (1991), «*Muzyka*» Mihaila Bulgakova, *Sovetskaya muzyka*, no. 5.

Sokolov, B. (1996), *Bulgakovskaya enciklopediya*, Lokid, Moscow, Russia.

Sokolov, B.V. (1994), «*Nemeckij shpion*» v tvorchestve M. Bulgakova, *Shpion*, no. 3 (5).

Fialkova, L. (1981), K genealogii romana M.A. Bulgakova «*Master i Margarita*», *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka*, vol. 40, no 6.

Chudakova, M. (1988), *Zhizneopisanie Mihaila Bulgakova*, 2-e izd., dop., Kniga, Moscow, Russia.

Chudakova, M. (1976), Tvorcheskaya istoriya romana M. Bulgakova «*Master i Margarita*», *Voprosy literatury*, no. 1.

Submitted: 20.01.2021

Revised: 02.03.2021

Accepted: 01.04.2021