

ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ

УДК 821.161.1-32(Булгаков М. А.)
ББК 333(2Рос=Рус)6-8,444

Е. А. Иваньшина

Воронеж, Россия

ДАР КАК ПАМЯТЬ: ЛОГИКА ОБМЕНА В ТВОРЧЕСТВЕ М. А. БУЛГАКОВА

Аннотация. В статье на материале рассказа «Полотенце с петухом» и повести «Роковые яйца» показывается, как связаны в творчестве М. Булгакова дар и память, как — через обмен дарами — осуществляется наделение булгаковских персонажей памятью.

Юный врач в «Полотенце с петухом» обменивается дарами с отсутствующим Леопольдом и своей пациенткой: от первого он получает в наследство больницу с профессиональным оснащением, у второй отнимает ногу и тем самым дарит жизнь, получая в благодарность полотенце с вышитым петухом. В «Роковых яйцах» новатор-куривод Рокк вместе с камерами перенимает память змееведа Персикова, а вместе с ней — и змеиные яйца. Память рассматривается как магическое наследство, связанное с местом и духом дарителя.

Память актуализируется в статье и как механизм текстопорождения: каждый отдельно взятый оригинальный булгаковский текст рассказывает о своем происхождении и представляет культурную традицию, замещая ее различными эквивалентами. В «Полотенце с петухом» таким эквивалентом является полотенце, в «Роковых яйцах» — яйца и оптические камеры. Эти «вещи» соотносятся с текстом, представляют собой его аналоги, то есть образуют уровень метаописания.

Параллельно изображенной памятной «вещи» сам булгаковский текст актуализируется как модель культурной памяти.

Ключевые слова: культурная память, дар, обмен, модель, текст, метатекст, пародия.

E. A. Ivanshina

Voronezh, Russia

THE GIFT AS A MEMORY: THE LOGIC OF EXCHANGE IN BULGAKOV'S WORKS

Abstract. On the material of the short story «Towel Embroidered with a Rooster» and the novel «The Fatal Eggs» the author shows how the concepts of gift and memory are connected in Bulgakov's works and how through the exchange of the gifts Bulgakov's characters are endowed with the memory.

In «Towel Embroidered with a Rooster» the young doctor metaphorically swap gifts with a missing Leopold and the patient. He inherits the Leopold's hospital with all professional equipment and then takes off a girl's leg, saves her life, receiving as a token of gratitude the towel with embroidered rooster.

In «The Fatal Eggs» innovator and poultry-breeder Rokk adopts the memory and the snake eggs along with cameras of herpetologist Persikov. Memory in the novel is regarded as a magical heritage connected with the place and the spirit of the donor.

In the article the memory is also actualized as a mechanism of text generation where each original text reveals its origins and represents a cultural tradition replaced by various equivalents. In «Towel Embroidered with a Rooster» this equivalent is a towel, while in «The Fatal Eggs» these are the eggs and the optical chamber. These objects are linked to the text; they represent text's analogy and form a metadescriptive level. In a parallel to shown memory artifacts Bulgakov's text by itself is a model of cultural memory.

Keywords: cultural memory, gift, exchange, model, the text, the metatext, a parody.

Память культуры и связанный с ней тематический комплекс смерти / возрождения — внутренняя, опорная, инвариантная тема всего булгаковского творчества, разыгранная в разных вариантах. Память в булгаковском творчестве является объектом изображения. Она представляет собой, во-первых, один из компонентов художественного мира, актуализируясь как память персонажей (Юный Врач, Персиков и Преображенский, Обольянинов, Херувим, Сундучков, Мольер, Дон-Кихот, Воланд, Пилат, мастер и т. д.) или память места (бывшее поместье Шереметевых в «Роковых яйцах», театр Геннадия Панфиловича в «Багровом острове», дом на Пречистенке в «Собачьем сердце», дом Грибоедова в «Мастере и Маргарите» и т. д.). Во-вторых, память в булгаковском творчестве актуализируется как механизм текстопорождения: сам текст стремится стать своеобразной моделью памяти. Каждый отдельно взятый оригинальный булгаковский текст рассказывает о своем происхождении и представляет культурную традицию, замещая ее различными эквивалентами.

Глобальная тема М. А. Булгакова, сближающая его с Мандельштамом и Пастернаком, — тема творчества; основной булгаковский миф — миф творения. Практически все булгаковские тексты объединены профессиональной темой и представляют мир в образе мастерской (зоологической, медицинской, швейной, театральной, химической). В мастерской изготавливается некая «вещь», которая становится мостом, соединяющим настоящее с прошлым. Мастерская, будь то земская больница, операционная, кабинет, ателье или театр, становится в булгаковском мире местом сцепления с прошлым, то есть местом памяти, где прошлое экспонируется в странных, искаженных формах (ср. с кунсткамерой или музеем).

Памятной «вещью» может быть обыденная вещь (полотенце в «Полотенце с петухом»), оптический аппарат («Роковые яйца» и «Адам и Ева»), экспериментальное существо («Собачье сердце»), одежда («Зойкина квартира»), спектакль («Багровый остров», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита»), книга («Адам и Ева», «Мастер и

Маргарита»), машина времени («Блаженство», «Иван Васильевич»). Все названные «вещи» аккумулируют память как «свернутое» прошлое, которое, разворачиваясь вновь как *иное*, провоцирует на узнавание. Внутри булгаковского мира узнаванием озадачены персонажи; тем же самым озадачен читатель, для которого текст открывается подобно тому, как персонажам открывается памятная «вещь». Последняя из названных вещей (машина времени) выполняет функцию метатропа по отношению ко всему ряду: булгаковский текст выполняет функцию машины времени как генератора культурной памяти. Все перечисленные памятные «вещи» соотносятся с текстом, представляют собой его аналоги, то есть образуют уровень метаописания.

Прошлое — мир культуры, которая актуализируется у Булгакова как область потустороннего или иностранного («чужого»). Все самое ценное в булгаковском мире так или иначе связано с «чужим». «Всякая культура начинается с разбиения мира на внутреннее («свое») пространство и внешнее («их»). Как это бинарное разбиение интерпретируется — зависит от типологии культуры. Однако само такое разбиение принадлежит к универсалиям» [Лютман 2001: 257]. «Свое» и «чужое» — две сферы актуального членения пространства в ритуале. Равновесие между этими сферами поддерживается постоянным обменом различными ценностями: людьми, урожаем, продуктами питания и т. п. [Байбурин 1993: 183]. Такой обмен — необходимая составляющая переходных обрядов [Геннеп 1999]; семантику переходных обрядов и аккумулируют булгаковские сюжеты, скрытой интригой которых является путешествие в царство мертвых.

Встречу со смертью предчувствует Юный Врач — герой рассказа «Полотенце с петухом», отправленный исполнять свой профессиональный долг в далекое Мурье. Самым таинственным персонажем рассказа является предшественник героя — могущественный Леопольд Леопольдович, которого предстоит заместить новичку. Леопольд уехал, оставив после себя хорошо оснащенную больницу, аптеку, книги, но главное — память. Ощущающий себя самозванцем герой, совершая первую в своей жизни операцию, подражает тому, что видел или читал, а также неведомому Леопольду, с которым его сравнивают более опытные коллеги. Доктор дарит изувеченной девушке жизнь и в качестве ответного дара получает от нее полотенце¹ с вышитым на нем «безыскусственным красным <...> петухом», которое много лет хранится у него, странствует вместе с ним, пока не стирается и не исчезает, «как стираются и исчезают воспоминания» [Булгаков 1989, 1: 82]. Дар — символ, интимно связанный с дарителем, «и в этом его тревожная и требовательная сила» [Зенкин 2008: 139]. В данном случае дар является возмещенным: дарителем сначала выступает Юный

Врач, а затем девушка, в лице которой Юный Врач встретился со смертью и одолел ее². Полотенце с петухом — артефакт, аналог текста, точнее, это текст в тексте; вышившая и подарившая его доктору девушка — двойник автора, передарившего подобный артефакт (рассказ, название которого воспроизводит данную вещь и рассказывает о ее сотворении) читателю. Как оживленная девушка оживляет своим искусством съеденного в начале рассказа жертвенного петуха, так повествователь оживляет память о стершемся полотенце³.

Исчезнувший, утраченный текст (в данном случае это полотенце) является репрезентацией памяти (полотенце сравнивается с воспоминанием). Акт дарения — наделение Юного Врача профессиональной памятью, которой он ранее не обладал, так как не был врачом. Память — достояние отсутствующего Леопольда Леопольдовича, который является гением места, как бы уподобляющим себе вновь прибывшего; в процессе первой операции Юный Врач как бы перенимает его дар и занимает место отсутствующего предшественника. Интересно, что во время ампутации он действует как медиум, через которого осуществляет себя некая сила. Эта сила — словно дух отсутствующего Леопольда — невидимого покровителя, от которого зависит профессиональное мастерство его «наследника».

Тема рассказа — рождение врача, осуществляющееся через путешествие в царство мертвых. Родильная символика выражена здесь в образе сломанной ноги, которая интерпретируется как следствие контакта роженицы с иным миром [Байбурин 1993: 93]. Пациентка инициирует рождение врача, в то время как врач спасает (возрождает) пациентку. Оба — и девушка, и доктор — попадают в критическую ситуацию и выводят из нее друг друга.

Петух здесь — образ, в котором аккумулирована семантика переходных обрядов. Петух — не только жертва Асклепию [Яблоков 2002: 10], которому по ходу действия уподобляется Юный Врач, но и жертва Аполлону, так как врачу суждено стать писателем (автором «Записок...»). У Булгакова петух становится сквозным образом, символизирующим дар как талант (мастерство). Девушка — судьба героя. Если рыжая масть позволяет соотнести ее с петухом, одноноготь (хромоноготь) указывает на связь героини со змеей [Лаушкин 1970: 184], так что змей и петух в этом рассказе сплетены воедино.

С подобным сплетением кур и змей мы сталкиваемся в повести «Роковые яйца». В повести разыгран процесс текстопорождения, осмысленный как возобновление жизни из яйца. Яйцо выполняет

¹ Полотенце — традиционный свадебный подарок — в соответствии с инициационной семантикой рассказа является еще и символом избрания, посвящения [Яблоков 2002: 7]; это символ пути, который предстоит пройти герою.

² Фактически героиня не умерла, но сюжет «соткан» (рассказан) таким образом, что для читателя событие смерти становится пережитым фактом (ему соответствует пауза в рассказе между словами «... Сейчас постучат... Скажут “умерла”... Да, пойду и погляжу в последний раз... Сейчас раздастся стук» и словами «В дверь постучали»), хотя сразу же и отмененным: «Это было через два с половиной месяца» [Булгаков 1989, 1: 82]. То есть в кругозоре читателя происходит смерть и воскресение героини (смерти соответствует цезура, оформленная графически как граница между рассказом и эпилогом), и в этом чуде замешан уже не Юный Врач, а писатель.

³ О двойничестве врача и пациентки см.: [Яблоков 2002: 7—13].

функцию генетического кода — наследственной информации, которая соотносима с культурной памятью. Принимая это во внимание наряду с иностранным происхождением яиц, историю с яйцами можно прочесть как разыгранный на экспериментальном материале сюжет, в котором проявляется креативная функция памяти в процессе создания новых текстов (точнее, в процессе перехода от старых текстов к новым). Память — трансформирующее устройство, изменяющее исходный материал. При этом трансформация осуществляется в пределах переводимости, заданных материалом (в пределах узнаваемости). В данном случае эти пределы заданы яйцами. При таком прочтении актуализируется не только мифологический⁴, но и семиотический потенциал яиц: в истории с яйцами, понимаемой как история текстопорождения, яйца эквивалентны языкам. Условием работы простейшего семиотического устройства является наличие двух (как минимум) языков, находящихся в отношении неполной переводимости. Яйцо — свернутый космос (ср. с гипофизом, о котором рассуждает профессор Преображенский). В этом оно подобно мифам, которые Я. Ассман определяет как фигуры воспоминания, в которых прошлое «сворачивается» и воскрешается [Ассман 2004: 55].

В булгаковской повести яйца являются остроумным «предметом» — «фокусом», в котором два «мифа» — миф Персикова и миф Рокка — сталкиваются так, как два текста сталкиваются в пародии. Пародия — оперирование двумя системами, даваемыми на одном знаке [Тынянов 1977: 290]. Яйца здесь выступают в функции такого знака. Пародия, по Тынянову, получается в результате столкновения двух языковых систем⁵, при этом элементы одной системы заменяются элементами другой [Тынянов 1977: 300—301]. Яйца — как раз такие «обменные» элементы («системы», которые они представляют, — биологические виды — куры и змеи). Классическая метафора пародии — зеркало. В булгаковской повести причиной языкового смешения является зеркальная аппаратура. «Роковые яйца» иллюстрируют пародийный принцип на уровне фабулы, в составе которой все основные элементы оборачиваются своей противоположностью (выворачиваются наизнанку). История профессора «встречается» с симметричной историей попадьи Дроздовой. Сплетение двух цепей подобно столкновению языков в семиотической системе. Смешение приводит к катастрофе, которая соотносима со смысловым взрывом; в результате такого взрыва образуются новые тексты [Лютман 2001: 26—30]. Взрыв превращает непере-

водимое в переводимое.

Профессор Персиков является гением места и хранителем традиций. В концентрической композиции повести мир Персикова — внутренняя сфера (ср. с зародышем яйца); внешнюю сферу представляет Рокк. В результате серии обменов внутреннее и внешнее взаимно перекодируются (ср. с выворачиванием).

Виновниками катастрофы (смыслового взрыва) становятся дублиеры Персикова — Иванов и Рокк. Каждый из дублеров по-своему отнимает у профессора его открытие: Иванов преувеличенно имитирует и отчуждает гениальный глаз профессора в зеркальной камере; Рокк отнимает сначала аппарат, а затем выбирает не те яйца, так что получившееся потомство оказывается потомством Персикова. В этом есть определенная логика.

Открытие Персикова связано с уходом жены, случайно оно начинается с рассматривания цветного завитка, напоминающего женский локон, то есть замещающего жену. Связь завитка с волосами (его сходство с женским локоном) актуализирует его мнемонический потенциал⁶. Открытие Персикова — освобождение памяти, которая начинает разворачиваться и из цветного завитка превращается в змею; гигантский удав «присваивает» жену Рокка, подобно тому, как некий оперный тенор ранее присвоил жену Персикова. Налицо обмен ценностями, который спровоцирован изъятием камер.

Вместе с камерами Иванов и Рокк перенимают память Персикова. Камеры — не просто вещь: как и подопытная лягушка, которая, по словам сторожа Панкрата, жены не заменит, они соотносены с памятью о жене. В тот момент, когда профессор лишается камер, он снова вспоминает ушедшую от него пятнадцать лет назад жену и говорит Панкрату, что она умерла. Камеры — производящая мощь Персикова (ср. с даром), и их изъятие равносильно кастрации. Они относятся к разряду ценностей, которые составляют святыню. «Эти объекты скорее даются взаимы, чем продаются и уступаются навсегда», и передаются «столь же торжественно, как передаются женщины на бракосочетаниях» [Мосс 1996: 157, 156]. «Совокупность этих драгоценных вещей составляет магическое наследство; последнее часто тождественно дарителю и получателю, а также духу, который одарил клан этими талисманами, или герою, создателю клана, которому дух дал их. Во всяком случае, совокупность этих вещей <...> всегда имеет духовное происхождение и является духовной по природе. Более того, она заключена в ящике, точнее, в большом сундуке, украшенном гербами, который наделен развитой индивидуальностью, который говорит, который привязан к своему владельцу, хранящему его душу, и т. д.». И далее: «Чудесный ящик <...> сам управляет своим движением <...> содержащиеся в нем талисманы должны быть накармлены. Один из них хранит дух, “слишком сильный, чтобы быть присвоенным”, маска которого убивает того, кто ее надевает» [Мосс 1996: 159].

⁴ Яйцо — символ именно возрождения, случайно яйца занимают важное место в поминовении усопших и праздновании Нового года [Элиаде 1999: 376—377].

⁵ Вначале две системы существуют автономно: имеется в виду «система» Персикова (его ученые изыскания с голыми гадами) и «система» попадьи Дроздовой (ее куроводческая артель). История попадьи и ее промысла дублирует историю Персикова и является изначальной по отношению к ней (ср. сбегавшую жену профессора и умершего мужа попадьи, разведение земноводных и пресмыкающихся, с одной стороны, и кур — с другой; налицо симметрия мужского / женского, гадов / кур, возрождения / гибели). В роли пародистов выступают Иванов и Рокк.

⁶ Способность помнить / забывать непосредственно связывалась с волосами. Можно даже сказать, что память представлялась свойством волос [Байбурин 1995: 677].

Камеры напоминают сундук с Коцеевой смертью. К смерти Коцея отсылают в «Роковых яйцах» волшебный луч, напоминающий иголку, и судьба, скрытая в яйце [Неёлов 2001: 58]. Под именем Коцея бессмертного в народных русских преданиях выступает змей [Афанасьев 1995, т. 2: 301]; на роль Коцея подходит Персиков как ученый покровитель голых гадов. «Атрибутом» змея является бессмертие; в то же время змея — первобытное олицетворение смерти [Лаушкин 1970: 186]. В. И. Персиков (он же Змей, он же Коцей) увидел под микроскопом свою собственную смерть.

Сосредоточенная в камерах сила (зрения) убивает того, от кого эта сила отчуждена. Камеры являются в повести магическим наследством. Это глаз, дистанцированный от его носителя, сначала усиленный микроскопом, а затем отторгнутый, по сути, вырванный завистливым соперником (ассистентом Ивановым); он переходит от Персикова к Рокку, но обладает собственным бытием. Не Рокк управляет камерами, а камеры — Рокком; камеры — судьба, в руках которой Рокк — слепая игрушка. Выбор Рокком змеиных яиц вместо куриных обусловлен не только его невежеством (слепотой). На яйца распространяются правила обмена, как будто они неотъемлемы от луча или на них переходит некое свойство камер — дух отданной вещи, который преследует нового владельца⁷ (в данном случае — дух змеиный, так как Персиков занимается голыми гадами, а не курами). Камеры «притягивают» змеиные яйца, а куриные оказываются как бы ответным даром Рокка (Петуха) Персикову (Змею). Это соответствует логике дарения как обоюдного действия.

В уподоблении Рокка Персикову реализуются правила обмена⁸. Хотя камеры — «подарок» принудительный, сути обмена это не меняет: продолжает действовать механизм долга. Отбирая у профессора камеры, Рокк отнимает овестьвленный в них дар; вместе с этим даром он получает «в нагрузку» и память Персикова, которая переходит к нему как дух отнятой вещи. Память Персикова, в свою очередь, связана с его ушедшей женой. Следствием затеянного Рокком куроводческого эксперимента становится гибель его жены (жена Персикова тоже умирает). Вспомним, что соперником, с которым сбежала жена Персикова, тоже был артист — оперный тенор (аналог петуха как певчей птицы). Сюжет сворачивается в кольцо, подобно змее. Змея в повести — символ памяти.

Камеры Персикова—Иванова — своего рода машина времени, точнее, машина памяти, которая реактивирует память места. Таким местом памяти становится поместье Шереметевых. Происходящее в поместье — своеобразное возвращение прошлых

событий. Возвращение деформирует прошлое, создавая его по образу настоящего. Куриный и змеиный мор в РЯ — зоологическая проекция исторического времени. *Пестрая лента* истории с определенного момента начинает раскручиваться в обратном направлении. Катастрофа, которая наступает вследствие эксперимента Рокка, запускает механизм узнавания: место, в котором выращивал своих цыпляток Рокк, срабатывает как место памяти, где снова разыгрываются события войны 1812 года.

Места памяти соотносимо с театром. Устройство камер соотносимо с райком, или вертепом [Серебрякова 2002: 133], или камерой-обскурой. Камера-обскура — классический аппарат иллюзий [Ямпольский 2001: 107]. Театр сам по себе есть место повторения, возвращения [Ямпольский 1996: 148]. Камеры зеркальны. Память — тоже своего рода зеркало, в котором отражается нечто отсутствующее (некто); на поверхности зеркала-памяти проступают и исчезают отражения (тени). Зеркало выполняет различные моделирующие функции, в том числе мнемоническую. Зеркало — граница, завеса, сквозь которую открывается иное, изначное бытие. Зеркальность — свойство булгаковского сюжета, неоднократно оказывавшееся в поле зрения литературоведов. Зеркало в булгаковском мире — не столько утилитарный, сколько символический предмет, в котором актуализируются различные семиотические потенции [Левин 1988: 6—11], в том числе — функция памяти. Булгаковский текст выполняет функцию машины времени как генератора культурной памяти. В таком случае зеркала (оптические камеры) выполняют автометаописательную функцию, то есть являются метатропами, вещными аналогами самого текста. Если текст — камера, то зеркальные камеры Персикова — текст в тексте. То, что видит гениальный глаз профессора в подсветке луча, — иноморфа того агона, который развернется в натуральную величину, предсказание катастрофы (кукольная, «вертепная», «раешная» катастрофа).

В результате столкновения двух текстов (традиционного, который представляет Персиков, и нового, который представляет Рокк) образуется третий текст-монстр (гигантские змеи), который хранит память о вошедших в него разнородных «вкладах». Как цветной завиток развязал память Персикова и память места (Москва — поместье Шереметевых под Смоленском), так текст повести, подобно завитку / яйцу, на который(ое) направлен усиленный читательской оптикой взгляд, развязывает память слова, способствуя проявлению в «Роковых яйцах» подтекстов (интертекстов), возвращающих текст к его истокам [Иваньшина 2009]. Такой текст сам по себе аналогичен яйцам (ср. с заглавием); чтобы из этих яиц вылупились разнообразные змеи (объединенные змеиным «геном» подтексты), достаточно прицельного взгляда. Яйца — ресурс культурной памяти; воскрешенная фантазией художника (=камеры) память культуры дает новые затейливые «побеги». Яйца — языки, смешение которых в пространстве семиосферы обеспечивает процесс текстообразования. Этот процесс инсценирован в РЯ как преобразование (перевод) традиционного мате-

⁷ Принятая вещь не инертна, поэтому она обязывает к «обменному» подарку. Даже оставленная дарителем, она сохраняет в себе что-то от него самого. Через нее даритель обладает властью над получателем [Мосс 1996: 96—98].

⁸ «Подарки придают двум сторонам единую сущность <...> В сущности, это смесь. Души смешивают с вещами, вещи — с душами. Соединяют жизни, и соединенные таким образом люди и вещи выходят каждый из своей среды и перемешиваются. А именно в этом состоят договор и обмен» [Мосс 1996: 113].

риала на язык нового времени, которое оборачивается возвращением культурного прошлого и его узнаванием.

ЛИТЕРАТУРА

- Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. — М.: Языки славянской культуры, 2004.
- Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. / А. Н. Афанасьев. — М.: Современный писатель, 1995.
- Байбурич А. К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семиотический анализ восточнославянских обрядов. — СПб.: Наука, 1993.
- Байбурич А. К.* «Развязывание ума» // Лотмановский сборник. — М.: ИЦ-Гарант, 1995. — Вып. 1. — С. 676—680.
- Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5-ти томах. — М.: Худ. лит., 1989—1990.
- Геннеп А. ван.* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. — М.: Восточная литература, 1999.
- Зенкин С. Н.* Дар и сакральное // Филологические записки. — Воронеж: ВГУ, 2008. — Вып. 27. — С. 137—161.
- Иваньшина Е. А.* Оптические мотивы в повести М. А. Булгакова «Роковые яйца»: текст и интертекст // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. Сер., Филология. — 2009. — № 2 (26). — С. 53—64.
- Лаушкин К. Д.* Баба-Яга и одноногие боги (к вопросу о происхождении образа) // Фольклор и этнография. — Л.: Наука, 1970. — С. 181—186.
- Левин Ю. И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1988. — Вып. XXII. — С. 6—24.
- Лотман Ю. М.* Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПб, 2001.
- Мосс М.* Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. — М.: Восточная литература, 1996.
- Неёлов Е. М.* Сказка «Царевна-лягушка» и повесть М. Булгакова «Роковые яйца» / Е. М. Неёлов // Проблемы детской литературы и фольклор: сб. науч. тр. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. — С. 52—58.
- Серебрякова Е. Г.* Театрально-карнавальная компонента в прозе М. А. Булгакова 20-х годов: дис. ... канд. филол. наук. — Воронеж, 2002.
- Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977.
- Элиаде М.* Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения. — М.: Ладомир, 1999.
- Яблоков Е. А.* Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»). — Тверь: ТверГУ, 2002.
- Ямольский М.* Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис). — М.: Новое литературное обозрение, 1996.
- Ямольский М.* О близком (Очерки немиметического зрения). — М.: Новое литературное обозрение, 2001.

Данные об авторе

Иваньшина Елена Александровна — доктор филологических наук, профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы, Воронежский государственный педагогический университет.

Адрес: 394043, г. Воронеж, ул. Ленина, 86.

E-mail: sergiencou@yandex.ru.

About the author

Ivanshina Elena Alexandrovna is a Doctor of Philology, Professor of the Department of Theory, History and Methods of Teaching Russian Language and Literature, Voronezh State Pedagogical University.