

DOI 10.25991/AE.2019.14.91.016  
УДК 82–32

#### Д. А. Щукина

Щукина Дарья Алексеевна — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Санкт-Петербургского горного университета, dshukina@yandex.ru

### БУЛГАКОВСКИЙ ГЕРОЙ В ПРОСТРАНСТВЕ ОДИНОЧЕСТВА («ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН»)

В статье рассматривается «Театральный роман» М. А. Булгакова и анализируется образ булгаковского героя в пространстве одиночества. В работе показано, что жизнь и искусство «столкнулись» в романе Булгакова не только во внешнем мире, но и в пространстве героя, именно их стремление вытеснить, а затем уничтожить друг друга привело героя к самоубийству.

**Ключевые слова:** Русская литература XX века, М. А. Булгаков, «Театральный роман», проблема героя, пространство одиночества.

#### D. A. Shchukina

BULGAKOV'S HERO IN THE SPACE OF LONELINESS ("THEATRICAL NOVEL")

The article considers the text "Theatrical novel" by M. A. Bulgakov and analyzes the image of Bulgakov's hero in the space of loneliness. The work shows that life and art "collided" in Bulgakov's novel not only in the outside world, but also in the space of the hero, it was their desire to oust and then destroy each other that led the hero to suicide.

**Keywords:** Russian literature of the XX century, M. A. Bulgakov, "Theatrical novel", the problem of the hero, the space of loneliness.

Пространство героя в художественном тексте может рассматриваться как один из вариантов реализации антропоцентрической концепции художественного произведения. Герой, персонаж относится некоторыми исследователями к числу главных содержательных универсалий текста [напр., 1, 2]. В качестве доминантных признаков пространства героя следует выделить перцептуальность, связь со временем, динамичность, обусловленную соотносительностью с событиями внешнего мира.

При выявлении специфики пространства героя в художественном тексте важную роль играет вопрос о взаимодействии внешнего мира и человека. Рассмотрев с этой точки зрения пространственную форму героя, М. М. Бахтин обозначил два способа изображения: 1) мир изображается извне — как окружение человека и 2) мир изображается изнутри — как кругозор человека [3]. Для первого характерен живописно-пластический принцип упорядочения и оформления внешнего мира, при этом предметы целостны, самостоятельны, рядоположены героям. Другой способ изображения внешнего мира связан с сознанием героя, мир становится объектом действий, мыслей, чувств героя, а герой — центром мира, его ценностным ориентиром. В литературной практике 1920-х гг. встречаются различные эксперименты в этой области, включая «создание особого восприятия предмета, создание "виденья" его, а не узнавания» (известная теория остранения В. Б. Шкловского [4, с. 12]). Оценивая вклад М. М. Бахтина в теорию текстовой интерференции, понимаемой в частности как изображение через несобственно-прямую речь воспринимаемого

героем мира, В. Шмид пишет о новой концепции наррации: «Повествовать о герое значит заменить себя героем, заставить его точку зрения организовать весь сюжет, с тем чтобы познать героя, не завершая его образа поспешной оценкой» [5, с. 231–232].

В ряде работ М. Ю. Лотмана характеристика героя художественного произведения дана с позиций культурно-семиотического подхода [6]. Опираясь на пространственную метафору «пути» («дороги») и применяя ее к произведениям Л. Н. Толстого, Лотман выявил несколько типов героев. Герои своего места, круга, для которых характерна этическая и пространственная неподвижность (Платон Каратаев). Герои открытого пространства: 1) герои «пути» (Пьер Безухов, Левин, Нехлюдов), для них важна внутренняя эволюция и наличие признака «высоты»; 2) герои «степи» (Хаджи-Мурат, Федор Протасов), символизирующие свободную от запретов жизнь [7, с. 256–257]. Исследователь демонстрирует возможность моральной характеристики персонажей через соответствующий им тип художественного пространства.

Резюмируя представления о способах изображения человека и окружающего его мира в художественном произведении, можно определить в качестве центральной при формировании пространства героя позицию наблюдателя и/или деятеля.

С одной стороны, пространство героя феноменологично в рамках личности, ограниченной телесно и бесконечно разнообразной в проявлении чувств, эмоциональных реакций, мыслительной деятельности. Герой существует в ментальном пространстве художественного текста как индивид, исходные

параметры его личности заданы автором. Важнейший из них — сознание, позволяющее герою занимать по отношению к внешнему миру позицию наблюдателя. Герой-наблюдатель — рефлексивный субъект, который воспринимает окружающую действительность, трансформируя зрительные образы в связи со своим субъективным опытом и знаниями, обобщает полученные данные и оценивает факты, события, мир в целом. Сознание героя выступает фактором, формирующим внешний мир. Пространство наблюдателя осваивает элементы внешнего мира в зависимости от ценностно-прагматической установки, в идеале — гармонично вписывая их в свою картину мира, интенциональная семантика которой позволяет квалифицировать ее как возможный мир данного индивида. Это внутренняя составляющая пространства героя.

С другой стороны, пространство героя «онтологично», обращено во внешний мир и включено в его бытийное существование. Внешняя составляющая пространства героя со-бытийна. Герой-деятель становится носителем сюжета, представляющего собой линейную цепочку событий, модальная окраска которых определяется как жанровой и стилевой принадлежностью произведения, так и сознанием героя. Динамика взаимодействия героя-деятели с внешним миром актуализирует его событийные элементы, эксплицируя динамичность бытия в целом и включенность человеческой жизни в развитие общества, истории, мира.

Пространство героя как сумма внутренней и внешней составляющих потенциально многомерно. Художественный текст демонстрирует разную степень участия героя в развитии событий и различное влияние их на характер и судьбу героя, при этом прагматика текста ориентирована на фабульную загадку, стимулирующую интерес читателя. Читатель оказывается вовлеченным в процесс создания системы смысла текста. Развертывание смысловых перспектив опирается на языковую память, энциклопедические знания, когнитивные стратегии читателя, а также на его перцептивный опыт восприятия реальной действительности.

Сложные отношения человека и внешнего мира в художественном тексте находят отражение не только в сопоставлении пространства героя и окружающего мира как динамичной фигуры и относительно стабильного фона, но и в обнаружении их глубинной взаимосвязи. Обращение к произведениям М. Булгакова позволяет выделить следующие разновидности пространства героя: семья как пространство героя [8, с. 374–381], герой в пространстве одиночества, минус-пространство героя [9, с. 125–127]. Отметим, что последовательность трех типов пространства героя хронологически и концептуально отражает творческую эволюцию Булгакова и опосредованно связана с изменениями в окружающем героя и автора мире.

Главная тема фельетонов Булгакова, очерков, художественной прозы 20-х годов — жилищный

кризис, обозначенный в последнем романе «Мастер и Маргарита» официально-бюрократическим термином «квартирный вопрос». В тексте романа борьба за жилплощадь покойного Берлиоза изображена в сатирически-бытовом плане с использованием элементов фарса и гротеска. В эпизоде с дядей Берлиоза Поплавским, претендентом на квартиру племянника, буффонада соединяется с инфернальной темой. Именно Воланд, характеризую московское народонаселение, произносит слова: «В общем, напоминают прежних <...> квартирный вопрос только испортил их...» (с. 438).

Коммунальная квартира у Булгакова, антимодом (термин Ю. М. Лотмана), отражает конфликт героя с окружающим миром, его одиночество и отчужденность. Герой «Записок покойника (Театрального романа)» Максудов особенно остро переживает одиночество: «Во сне меня поразило мое одиночество, мне стало жаль себя» [10, с. 181]. «Я остался в совершенном одиночестве на земле...» [10, с. 188].

Попытки героя преодолеть пространство одиночества тщетны, что подчеркнуто сюжетообразующим эффектом наращивания однотипных ситуаций, соответствующим мифологеме «вечного возвращения». События романа вмещаются в три цикла, построенные по инвариантной модели: неприятие героем окружающего мира → обращение к творчеству → выход с творением в иной внешний мир → конфликт с этим миром.

Первый цикл — «мир «Пароходства». «Дело в том, что, служа в скромной должности читальщика в “Пароходстве”, я эту свою должность ненавижу и по ночам, иногда до утренней зари, писал у себя в мансарде роман» [10, с. 183]. Чтение романа в узком кругу, невозможность опубликовать его, попытка самоубийства.

Второй цикл — мир литературы. «Открылся предо мною мир, в который я стремился, и вот такая оказия, что он мне показался сразу же нестерпимым» [10, с. 209]. Переработка романа в пьесу, вход в мир Независимого театра, конфликт с «основоположниками».

Третий цикл — мир театра. Возвращение в театр. «Как будто наново родился человек, как будто и комната у него стала другая, хотя это была все та же комната, как будто и люди, окружающие его, стали иными, и в городе Москве он, этот человек, вдруг получил право на существование, приобрел смысл и даже значение» [10, с. 301]. Работа над постановкой пьесы. Но Максудова заставляют менять текст, в частности написать дуэль на шпагах; кроме этого он «усомнился в теории Ивана Васильевича» (художественный портрет К. С. Станиславского). Герой кончает жизнь самоубийством.

Стремление героя разомкнуть пространство одиночества, помимо человеческой потребности общения с себе подобными, обусловлено его литературными занятиями. Писатель и драматург Максудов, как и сам Булгаков, хочет видеть свой роман напечатанным, а пьесу — поставленной в театре.

«Писать пьесы и не играть их — невозможно» [10, с. 296]. Но, подобно автору, герой романа не хочет и не может поступиться своими моральными принципами, изменить эстетическую концепцию произведения ни из цензурных соображений, ни в угоду чьему-либо вкусу. Для Максудова есть только один выход за пределы одиночества — это творчество. Создавая художественное произведение, сначала роман, а затем пьесу, Максудов пребывает в иной, противоположной реальной действительности. Творческий процесс становится для героя ментальным миром, в котором вместе с реальным пространством и временем исчезает и одиночество. Эта тема получит развитие в «Мастере и Маргарите».

Цикличность сюжета фиксирует не только взаимодействие внутреннего и внешнего пространства героя, но и выполняет по отношению к ним роль характерологического фона. Три варианта внешнего пространства героя — мир газеты, литературы, театра — однотипны, изоморфны, взаимозаменяемы, по сути, они являют собой модель окружающей действительности, изображенной с точки зрения героя. Герой не только наблюдает эти миры, но и присутствует в них. В эмоционально-оценочном восприятии героем действительности преобладают негативные характеристики: омерзительная комната, отвратительный мир литературы, омерзительная фальшь, ложь, лицемерие, интриги театрального закулисья.

Для характеристики окружающего мира герой находит неожиданные яркие образы. Например, описание мира «Пароходства», куда Максудов, завершив очередную круг скитаний, вынужден возвращаться всякий раз, чтобы зарабатывать на существование подневольным трудом: «Калоши грязные у вешалки, чья-то мокрая шапка с длиннейшими ушами на вешалке — и это все» [10, с. 189]. Очевидно, не случайно похожая шапка: «на полке над вешалкой лежала зимняя шапка, и длинные ее уши свешивались вниз» [10, с. 367] — возникает в «Мастере и Маргарите» при описании коммунальной квартиры. Там разыскивает «консультанта» Иван Бездомный, квартира же находится в доме № 13 в «омерзительном переулке». В дискурсе Булгакова вещественно-реальная семантика закреплена за актуальным денотатом, при этом изображение предмета начинает функционировать как эмблематический знак. Обозначая бытовую сферу определенного исторического периода, эмблема за счет однозначности смысла актуализирует оценочный аспект. Антиэстетическое изображение предмета способствует развитию у эмблемы символического значения и позволяет совершить переход из реального мира в ментальный, от описания быта к проблемам бытия. В комментарии Г. А. Лесскиса шапка рассматривается в качестве «символа пошлого “московского злого житья”» [11, с. 149].

Внешнее пространство для Максудова статично в своей пошлости, рутине. Бескомпромиссный герой для окружающего мира — «трудный человек»

(оценка издателя Рудольфи), «злой человек» (характеристика актера Бомбардова), «человек неподатливый» (слова режиссера Ивана Васильевича). Конфликт героя и окружающего мира неизбежен, т. к. завистники таланта агрессивны. Максудова публично высмеивают в рассказе и фельетоне, изображая его хитрым, жадным, лукавым, лживым человеком.

Каков же на самом деле главный герой романа? Ответить на этот вопрос поможет определение особенностей внутреннего мира Максудова. Если окружающий мир в «Театральном романе» статичен, неизменен, то внутреннее пространство героя динамично. Исходной точкой внутреннего движения становится критическое самосознание героя, Максудов прямолинеен и безжалостен и в оценке окружающей действительности, и в самооценке. Неудовлетворенность окружающим миром и собой, а также потребность развить и реализовать литературный талант определяют направление движения. Вектор движения внутреннего пространства героя совпадает с развитием его творческих способностей, актуализируя архетип «путь» в его ментальной национальной интерпретации «поиски смысла жизни», т. е. необходимого жизненного выбора, духовного труда.

Герой на глазах у читателя из безымянного сотрудника маленькой газеты «Вестник пароходства» превращается в настоящего писателя, а затем драматурга, чей талант вынуждены признать даже противники. Увидев его имя в репертуаре знаменитого театра, один из псевдолитераторов не удержался от злой шутки: «Эсхил, Софокл и ты!» [10, с. 231]. Знаменательно, что в списке мировых классиков драматургии на афише театра нет Мольера, хотя его портрет находится в галерее Независимого Театра. В 1936 г., когда Булгаков прекратил работу над «Театральным романом», на сцене МХАТа шла булгаковская «Кабала святош», пьеса о Мольере, репетиции которой растянулись почти на пять лет, и именно они получили сатирическое изображение в романе. Мольер в своем трагическом столкновении с эпохой (пьеса «Кабала святош» — 1930, роман «Жизнь господина де Мольера» — 1933) и его автор Булгаков, несомненно, присутствуют во внутреннем пространстве героя «Театрального романа».

Изолированность, замкнутость и динамичность внутреннего пространства героя можно сопоставить с театральной сценой. Максудов ощущает особое родство с театром, признаваясь: «Этот мир мой» [10, с. 216]. Выступая в качестве посредника между жизнью и искусством, театр творит особый мир, синтезирующий во время рождения спектакля авторский текст и игру актеров. Театр как явленный зрителю творческий процесс близок творческой личности героя, для которого писать, творить стало жизненной потребностью. Обязательное присутствие в театре зрителя, адресата, дает возможность осмыслить, оценить результат творчества, подвергнуть его верификации. Пространство театра рассчитано на зрительское восприятие, поэтому релевантный



признак театра — зрелищность. Декорации и бутафория, костюмы и грим, свет и музыка создают атмосферу праздника, игры. Человек чувствует себя причастным к этому празднику, он вовлечен в коллективное действие, значит, театр противопоставлен пространству одиночества. Максудов потрясен и покорен театром, и все же «театральный роман» неизбежно приводит его к трагической развязке, к самоубийству.

Мир сцены, игры, театра виртуален по своей природе, т. к. его главная задача — создать иллюзию действительности. Талант актера проявляется в его способностях перевоплощаться, менять маски, «вживаться» в роль. С точки зрения противника театра, сценическое пространство оказывается мнимым, игровое поведение неестественным, а театральное искусство ложным. Конечно, Максудов далек от такого понимания театра. Но категоричность его нравственных и эстетических требований, абсолютизация собственной правоты, прямолинейность суждений делают столкновение с театром неизбежным. В сознании героя не совмещаются столь разные образы: 1) Иван Васильевич — «удивительный и действительно гениальный актер» [10, с. 316] и Иван Васильевич, в гениальности теории которого Максудов усомнился; 2) Независимый Театр, на сцене которого творится чудо рождения спектакля, и Независимый Театр, место интриг, борьбы самолюбий, лицемерия, лжи.

Театр и игра в изображении Максудова и в представлении Булгакова обнаруживают двойственность, амбивалентность. Размышления Булгакова о театре и игре коррелируют с центральными идеями философов и историков, его современников. В это же время создавая в «Homo ludens» апологию игры, Й. Хейзинга пишет о подлинной и лживой игре, о «честной игре» и «фальшивой игре» [12]. Обращаясь к культуре средневековья, М. М. Бахтин обозначает словом «игра» «тот мировой слой, в котором происходит встреча, столкновение, наконец, переворачивание и взаимопревращение противоположных начал, в котором происходят самые напряженные экзистенциальные процессы жизни и в котором осмысливаются и борются между собой ценности разного порядка» [13, с. 10–11].

Герой Булгакова против «лживых», «фальшивых» игр в обыденной жизни. Он не умеет «нравиться», притворяться, лицемерить, т. е. не умеет играть. Отстаивая замысел своей пьесы, Максудов пытается «произвести на Ивана Васильевича хорошее впечатление» [10, с. 309]. Он идеально причесан, тщательно бреется, одевается (через день утюжит свой костюм), говорит тихим, глубоким проникновенным голосом. Однако эти усилия дали обратный результат. Тогда Максудов стал репетировать свой монолог перед зеркалом. Ему кажется, что все идет хорошо, но когда он быстро посмотрел в зеркало, то «из зеркала смотрело на меня лицо со сморщенным лбом, оскаленными зубами и глазами, в которых читалось не только беспокойство, но и задняя мысль» [10, с. 311].

Таким образом, истоки конфликта Максудова с окружающей действительностью внутри пространства героя. Одиночество оказалось губительным для Максудова. Защищая свой внутренний мир от внешних посягательств, обращаясь к творчеству как способу самовыражения и самоидентификации, герой замыкает свое пространство, изымая его из внешнего мира.

Пространство героя в двух его составляющих, внешнее и внутреннее, может быть описано следующим образом.

Максудов воспринимает, оценивает и изображает внешнее пространство негативно как чужое, чуждое и враждебное. Жилое пространство: комната «омерзительная», коммунальная квартира — «проклятая». Социально-коммуникативное пространство: мир газеты — ненавистный, мир литературы — «отвратительный», «нестерпимый», закулисный мир театра — фальшивый. Часто эмоционально-оценочные слова функционируют в речи героя в качестве предикатов. «Удивительно омерзительной показалась мне моя комната» [10, с. 259]. «Я вчера видел новый мир, и этот мир мне был противен. Я в него не пойду. Он — чужой мир» [10, с. 207], «он мне показался сразу же нестерпимым» [10, с. 209]. Главный герой романа категоризирует в сознании внешний мир, по сути дела, как антимир.

Внутреннее пространство героя в дискурсе романа, во-первых, репрезентирует ценность отдельной уникальной личности (ощущение своего отдельного бытия, самопознание), во-вторых, противопоставляет внешней действительности одиночество как вынужденную стратегию бытия и бытия (замкнутый образ жизни, интроверсия героя). Замкнуто-углубленный тип личности, погруженность в себя аутистичны, что свидетельствует о трансформации сознания героя. Его внутренняя духовная жизнь фокусируется на творчестве, которое и воплощает свободу самореализации, и противопоставляет тотальному одиночеству, создавая один из возможных миров. Замкнутый в пространстве одиночества, исключенный из обыденной реальности герой создает, творит художественную действительность и через творчество приобщается к высшему мирозданию, к космосу человеческого бытия.

Абсолютное одиночество и замкнутый характер героя-интроверта наложили отпечаток на творческий процесс, который в дискурсе романа проходит три стадии развития: трансформация воспоминаний в роман, переработка романа в пьесу, сценическое воплощение пьесы. Целостность творческого процесса обеспечивается способом передачи информации: сообщение осуществляется в режиме автокоммуникации по каналу «Я — Я» (термины Ю. М. Лотмана), субъект передает сообщение самому себе. При этом способ коммуникации и содержание сообщения не меняются, изменяется его форма, т. е. код. Рассматривая схему автокоммуникации, Лотман приходит к выводу о том, что за счет введения нового кода исходное сообщение перекодируется в еди-

ницах его структуры, получая черты нового сообщения [14].

В «Театральном романе» толчком к пробуждению творческой активности стал сон, воплотивший в картиноподобной, образно-символической форме воспоминания героя. «Он (роман. — Д. Щ.) зародился однажды ночью, когда я проснулся после грустного сна. Мне снился родной город, снег, зима, гражданская война... Во сне прошла мимо меня беззвучная вьюга, а затем появился старенький рояль и возле него люди, которых уже нет на свете. Во сне меня поразило одиночество, мне стало жаль себя» [10, с. 183].

Сон выступает в качестве механизма извлечения из долговременной памяти образов прошлого, локализуемых в определенном пространстве (родной город) и историческом времени (зима, гражданская война). Эйдетичность образов способствует детальному воспроизведению предметных сцен и событий, переживаемых подобно подлинному восприятию. Мифологема сна актуализирует телеологическую природу творчества как осуществление предустановленной цели. Сон воспринимается героем и как послание свыше, и как необходимость исполнения долга по отношению к людям, «которых уже нет на свете». Выходом в реальность и связью с ней становится переживаемое во сне одиночество, в жизни героя оно дополняется осознанием бедности и страхом смерти. Так возникает и эксплицируется еще одна побудительная причина творчества. Не случайно в сцене самоубийства эмоциональное переживание страха смерти перерастает в «смертельный ужас». Творчество осмысливается героем не только как противостояние внешнему и внутреннему одиночеству, но и как борьба со смертью.

Первый этап творчества — работа над романом. «Я описал вьюгу. Постарался изобразить, как поблескивает под лампой с абажуром бок рояля. Это не вышло у меня. Но я стал упорен» [10, с. 183]. Роман, сюжетное повествование с линейным развертыванием событий, требует введения специального кода. Осуществляется сложный перевод с языка образов на язык слов: вербализация иконических знаков, трансформация целостных картиноподобных образов в словесный текст, для которого характерна динамичность и линейность. Текст романа, создаваемого героем, становится моделью переосмысления реальности. Работа над романом отражает сложный процесс воплощения творческого замысла и рождения индивидуального стиля писателя. Перспективу будущего романа определяют два символа: 1) вьюга — традиционный символ природной и/или человеческой стихии, который связан с активизацией общекультурной памяти, 2) рояль — окказиональный символ, вероятно, как и у Булгакова, многозначный, обозначающий культурные традиции прошлого, поэтический мир дома и семьи. Образы-символы и установленные писателем отношения между ними составляют основу идиостиля.

Второй этап — трансформация романа в пьесу. Внешним толчком к началу работы также является сон, который развивает основные образы-символы, но, в отличие от континуального первого сна, включает различные сцены. «И опять, как тогда, я проснулся в слезах! Какая слабость, ах, какая слабость! И опять те же люди, и опять дальний город, и бок рояля, и выстрелы, и еще какой-то поверженный на снегу» [10, с. 212]. Далее следует метаописание творческого процесса переработки романа в пьесу с использованием театрального кода. Текст драматургического произведения отличается рядом особенностей: 1) большая по сравнению с прозой дискретность сцен, картин, эпизодов; 2) предыстория событий, характеристика персонажей, развитие сюжета осуществляется в речи героев и их действиях на сцене; 3) выделение основных смыслов, которое воплощается в диалогическом развитии художественной мысли; 4) речь персонажей имитирует спонтанную устную речь; 5) реплики, диалоги, монологи рассчитаны на слуховое восприятие, вследствие этого ограниченный объем фраз, их синтагматическое членение, логический акцент организуют речь ритмически. В пьесе должен быть значимый финал, актуализирующий все содержание. Знаменательно, что герой пьесы Максудова Бахтин кончает жизнь самоубийством, как бы прогнозируя и проигрывая в воображаемом мире пьесы судьбу ее автора.

Третий этап — сценическое воплощение пьесы. «Я понял, что пьесу мою в один день сыграть нельзя. <...> Я вспомнил, что помимо антрактов бывают паузы. Так, например, стоит актриса и, плача, поправляет в вазе букет. Говорить она ничего не говорит, а время-то уходит» [10, с. 233]. Создавая сценический вариант текста, Максудов познает законы театрального искусства: временная ограниченность определяет длительность пьесы, сценические действия включают и невербальные средства коммуникации (жесты, позы, мимика), игра актеров в спектакле заполняет некоторый смысловой вакуум, предусмотренный автором. Сокращение текста ведет к нарушению архитектоники пьесы, а значит, к смысловым трансформациям. Репетиционный период обнаруживает новые проблемы, главная из них — появление режиссера — становится для Максудова неразрешимой. Авторитарный режиссер старается навязать свою волю автору, что для последнего неприемлемо. Для Максудова важно воплотить творческий замысел на сцене. Именно спектакль, соединяя образы воспоминаний и сюжет романа, может стать результатом творческого процесса, цель которого — превращение условного в реальное, прошедшего в настоящее. Герой принимает театр как способ творения бытия произведения искусства и отвергает как способ интерпретации.

Итак, жизнь и искусство «столкнулись» не только во внешнем мире, но и в пространстве героя, их стремление вытеснить, а затем уничтожить друг друга привело героя к самоубийству.

**Литература**

1. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. М., 1979.
2. Гончарова Е. А. Пути лингвистического выражения категорий «автор — персонаж» в художественном тексте. Томск, 1984.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
4. Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983.
5. Шмид В. Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе. СПб., 1994.
6. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.
7. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Книга для учителя. М., 1988.
8. Щукина Д. А. Семья как пространство любимых героев Булгакова // Пушкинские чтения — 2012. «Живые» традиции в литературе: жанр, автор, герой, текст: Мат-лы XVII Междунар. научной конф. / под общей ред. В. Н. Скворцова. СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2012. С. 374–381.
9. Щукина Д. А. Минус-пространство героя М. Булгакова как средство мифологизации текста // Вестник СПбГУ. Сер. 2. 2003. Вып. 2 (№ 10). С. 125–127.
10. Булгаков М. А. Избр. соч.: в 3 т. Т. 3. М., 1999.
11. Лескис Г. А. Триптих М. А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии. М., 1999.
12. Huizinga J. Homo ludens. Versucht einer Bestimmung des Spielelements der Kultur. Reinbek bei Hamburg, 1956.
13. Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 10–11.
14. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.