

DOI 10.25991/AE.2019.48.36.006  
УДК81'25:821.161.1

### **В. Н. Карпухина**

Карпухина Виктория Николаевна — доктор филологических наук, профессор,  
Алтайский государственный университет  
vkarpuhina@yandex.ru

## **СЕМИОТИКА ПРОСТРАНСТВА В ПЕРЕВОДАХ ТЕКСТОВ**

### **М. А. БУЛГАКОВА И С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК**

Статья посвящена стратегиям передачи ключевых семиотических маркеров пространства при переводе на английский язык текстов М. А. Булгакова и С. Д. Кржижановского. Предмет исследования — лингвоаксиологические стратегии переводчика модернистского текста. В качестве материала исследования выступают роман Булгакова «Мастер и Маргарита» и его перевод на английский язык, выполненный Д. Берджин и К. О'Коннор, а также рассказ «Квадратури» и повесть «Автобиография трупа» Кржижановского и их переводы на английский язык, выполненные Дж. Тернбулл. При передаче семиотических маркеров трансформаций пространства в «пятом измерении» в текстах Булгакова и Кржижановского переводчики чаще всего используют аксиологическую стратегию адаптации. Пространство «нижнего яруса» театра-вертепа «Мастера и Маргариты» при переводе остается маркированным как комическое пространство, связанное с цирковыми ситуациями и демоническими персонажами-шутами. Однако языковые и культурологические аспекты данного пространства, связывающие роман Булгакова с традициями русского народного театра, остаются не переданными в переводе, поскольку доминирующим принципом создания перевода был принцип функциональный.

**Ключевые слова:** пространство, семиотический маркер, Михаил Булгаков, Сигизмунд Кржижановский.

### **V. N. Karpukhina**

#### **SPACE SEMIOTICS IN MIKHAIL BULGAKOV'S AND SIGIZMUND KRZHIZHANOVSKY'S TEXTS TRANSLATIONS INTO ENGLISH**

The paper considers the translators' strategies in transferring basic semiotic space markers in Mikhail Bulgakov's and Sigizmund Krzhizhanovsky's texts translated into English. The subject under consideration is axiological linguistic strategies of a modernist text translator. The texts analyzed are Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita* and its translation into English by Diana Burgin and Katherine Tiernan O'Connor, and Sigizmund Krzhizhanovsky's stories *Quadraturin* and *Autobiography of a Corpse* and their translations into English by Joanne Turnbull. While transferring the semiotic markers of space transformations in the fifth dimension in the texts by Bulgakov and Krzhizhanovsky, the translators often use the axiological strategy of adaptation. The 'lower level' of space of the Nativity play theater in *The Master and Margarita* translation is marked as a comic space with circus accidents and demonic clowns. But the language and cultural aspects of this space, connecting the Bulgakov's novel with Russian folk theater, are not represented in the translation, because the most dominating principle of translation is functional.

**Keywords:** space, semiotic marker, Mikhail Bulgakov, Sigizmund Krzhizhanovsky.

В построении художественного мира М. А. Булгакова и С. Д. Кржижановского категория пространства играет едва ли не важнейшую роль. На это указывает в первую очередь биографический код: понятия «квартира», «жилище» были достаточно релевантны для писателей. Многие исследовательские работы по творчеству Булгакова и Кржижановского связаны с оперированием именно этой категорией [8; 10; 11; 12; 13; 17; 19; 20 и др.].

И Булгаков, и Кржижановский родились в Киеве. Испытав все тяготы Первой мировой и гражданской войн, оба киевлянина почти одновременно приехали в Москву: Булгаков в сентябре 1921 года, Кржижановский в марте 1922 года. Обоим ожидала неизвестность, нужда и неустойчивость нового быта, где все нужно было начинать с нуля. В первый год жизни в столице оба писателя занимались журналистикой: Булгаков писал фельетоны, Кржижановский — короткие очерки о Москве. Многократно прошагав город из конца в конец, они знали его лучше коренных москвичей. Биографический код

дает возможность оценить основные маркеры семиотики пространства в текстах Булгакова и Кржижановского: ключевыми полюсами этого пространства становятся Москва и Киев (ставший в версии Булгакова мифологическим Городом в «Белой гвардии», отражением Рима и Иерусалима [9]). Представляет интерес тот факт, что сведения о пересечении биографических путей писателей приходится искать в основном по недавним публикациям о Кржижановском: своеобразной семиотической «призмой» для восприятия многих текстов Кржижановского зачастую оказываются булгаковские тексты. Многие современные исследователи творчества Кржижановского являются параллельно специалистами по булгаковскому наследию (см. [1; 2; 14; 15]), однако сопоставительное исследование поэтики Булгакова и Кржижановского пока еще не было осуществлено, что и позволяет говорить о научной новизне нашей работы.

Выстраивание «минус»-пространства, характерного для текстов новелл Кржижановского, свя-

зывается в известной работе В. Н. Топорова «"Минус"-пространство Сигизмунда Кржижановского» с принципиальной неантропоцентричностью этого пространства, изъятием из него «человеческого фактора», с одной стороны, и с принципиальным отказом строителей «нового пространства» в 1920-е гг. от традиционной культурной его составляющей, с другой стороны [11]. Данный тип пространства является внешним по отношению к основным персонажам как в текстах Кржижановского, так и в текстах Булгакова.

В переводах на английский язык рассматриваемых текстов обоих авторов ключевые маркеры внешнего пространства (*квартира / квартирка, комната / комнатка*) передаются с помощью нейтральных лексем *apartment, room*: *Квартира в Москве? Это серьезно* [3, с. 174]. — *An apartment in Moscow! That's serious business!* [16, р. 166]; *Поэтому Штамм, чуть только ступил с вагонной подножки на перрон московского вокзала, как стал повторять в мертвые и живые, человечьи и телефонные уши одно и то же слово: к о м н а т а...* [6, с. 21]. — *That is why Shtamm, as soon as he stepped off the train onto the Moscow station platform, began repeating into dead and living, human and telephonic ears one and the same word: a room...* [18, р. 81]. Переводчики дают объяснительный перевод советскому неологизму *жилплощадь* — *a living space: сомкнутый квадрат моей жилплощади* [6, с. 30]. — *the compact square of my living space* [18, р. 94]. В результате семиотический маркер *жилплощадь* теряет свою временную отнесенность и принадлежность к определенному типу дискурса, обозначая общую ситуацию проживания где-либо. При передаче на английский язык окказионализма *жилклетка*, синонима для лексемы *жилплощадь* в рассказе Кржижановского «Квадратурин», Дж. Тернбулл использует варианты *a living cage / a living cell*. Однако эквивалентом, наиболее точно передающим игровой смысл лексемы *клетка*, является лексема *square* «шахматная клетка» (ср.: *...на столичной шахматнице не для всех фигур припасены клетки* («Автобиография трупа») или мотив «живых шахмат») («Мастер и Маргарита»)).

Мотив ожившего «вещного мира» (живой глобус, живые шахматы) актуален и для Булгакова, и для Кржижановского в ситуациях игрового переосмысления взаимодействия внешнего «минус»-пространства и человека. Даже семиотически значимая для персонажа ситуация *продажи души* связана в текстах Булгакова и Кржижановского с *домовой книгой / книгой благодарностей*: в рассказе Кржижановского «Квадратурин» незнакомец в обмен на *средство для ращения комнат* просит у Сутулина *простую подпись в книге благодарностей*; в булгаковском романе «Мастер и Маргарита» Коровьев возвращает мастеру жильё, уничтожив запись о прописке Алоизия Могарыча в *домовой книге застройщика*. Знаки советской культуры (*домовая книга, застройщик, книга благодарностей*) не всегда адекватно воспроизводятся в тексте пере-

вода: если словосочетанию *домовая книга* дается объяснительный перевод (*a tenants' register* [16, р. 247]), то лексема *застройщик* не вполне адекватно переводится как *landlord* [16, р. 247], а словосочетание *книга благодарностей* вообще остается для переводчицы загадкой: *...простая подпись в книге благодарностей (краткое изъяснение, так сказать)* [7]. — *...just sign this book (a short testimonial, so to say)* [18, р. 15].

При этом представляет интерес разная аксиологическая маркированность подобных манипуляций с пространством, которые производятся с помощью сил зла в текстах Булгакова и Кржижановского. «Таинственным незнакомцам» в текстах обоих писателей сопутствуют *тьма / сумерки, бледный свет, луна, пустота*. Однако аксиологическая установка Булгакова по отношению к Воланду и его свите заявлена в эпиграфе к роману, и разнообразные манипуляции с «пятым измерением» пространства в «Мастере и Маргарите» чаще всего направлены на восстановление справедливости (ср. замечание о «ценностно неоднородном пространстве» романа в [12, с. 369]). И наоборот, «таинственные незнакомцы» в рассматриваемых текстах Кржижановского (так же, как и его *Некто в сером* из одноименной новеллы) при манипулировании пространством приносят персонажам безумие и скорую смерть или ее обещание. Невозможность адекватно передать коннотации лексемы *тьма* (маркированного члена знаковой оппозиции *тьма — темнота*) при переводе с русского языка на английский оставляет «за кадром» библейский подтекст интерпретации пространства, организованного вокруг «таинственных незнакомцев». Ср.: *Сутулин остался ... среди четырехугольной, ежесекундно растущей и расплозающейся тьмы* [7]. — *Sutulim was left alone ... in the middle of the four-cornered, inexorably growing and proliferating darkness* [18, р. 24]; *Первое, что поразило Маргариту, это та тьма, в которую она попала* [3, с. 219]. — *The first thing that struck Margarita was the total darkness in which she found herself* [16, р. 213].

В предложении, ставшем одной из наиболее прецедентных цитат из булгаковского романа, данная лексема тоже передается на английский язык с помощью нейтрализации библейского подтекста: *The darkness that had come in from the Mediterranean covered the city so detested by the procurator* [16, р. 255]. Маркируя локус Ершалаима в рукописи мастера и локус квартиры № 50 в период бала полнолуния, лексема *тьма* отграничивает их от профанного пространства Москвы 1920-х гг. (ср. также [12, с. 422]). Это скрыто или явно театрализованное пространство практически всегда организовано по принципу «народного театра», ярмарочного вертепа (см. наблюдение Риты Джулиани о построении романа «Мастер и Маргарита» в соответствии с данным принципом: «Связь между романом и вертепом прослеживается прежде всего в том, что автор ставит рядом эпизоды истории религиозной и мирской,

которые, как и в вертепе, не перемешаны между собой, а разделены точными цезурами этического и стилистического порядка» [4, с. 323]).

«Культурный контекст» дает подтверждение важности этого принципа семиотической организации пространства, знакомого для семьи Булгаковых с самого детства:

«Вертеп Булгаков получил в наследство от родного города. В пору его детства и юности вертепное действо еще можно было увидеть на Подоле, на Контрактовой ярмарочной площади, у стен духовной (изначально — Греко-славяно-латинской, а затем Киево-Могилянской) академии, из которой, как полагают исследователи украинского народного театра, вертеп некогда был впервые вынесен на площадь развеселыми студиями для увеселения и поучения православного люда» [9, с. 142].

Именно под Рождество 1918 г. Лесь Курбас, смелый режиссер-экспериментатор, поставил в Киеве спектакль «Рождественский вертеп», перенес на сцену двухэтажную конструкцию вертепа и научив своих актеров копировать движения вертепных кукол [9, с. 142].

Настоящая страсть, которая на протяжении всей жизни связывала Булгакова с театром, его приверженность к традиционной концепции театра позволяют исследователям говорить о достаточно четких аналогиях жанров народного театра и романа «Мастер и Маргарита». Сходство романной структуры со структурой вертепа, элементы ярмарочного театра, балагана, эстрадно-цирковых ревью, активно использовавшиеся Булгаковым в «закатном» романе [4, с. 323–333], великолепно передаются в переводе «Мастера и Маргариты» на английский язык [16] в функциональном аспекте. Однако языковой и культурологический аспекты рассмотрения перевода, выполненного Д. Берджин и К. О'Коннор, показывают, что искусно вплетенные в романную ткань повествования элементы русского народного театра переводчикам почти не удается передать [5, с. 132].

В основном данные элементы ярмарочного театра, балагана, цирковых ревью маркируют пространство «московских» глав романа, в которых учиняют безобразия и восстанавливают справедливость соборники Воланда. «Сам Воланд, когда он действует в «московском» ярусе, часто означает как *гастролер, фокусник*» [4, с. 330]. Это «нижнее» пространство вертепа, пространство действия «чертей», получает острый сатирический оттенок описания.

При этом в тексте романа встречаются сами лексические номинации жанров народного театра: «Мир балагана отражен в языке романа в переносном смысле» [4, с. 330]. Воланд с напускной суровостью спрашивает Бегемота, жульничающего при заведомом проигрыше в шахматной партии: «*Долго будет продолжаться этот балаган под кроватью? Вылезай, окаянный ганс!*» [3, с. 225]; Римский, встретившись с Варенухой, возмущенно спрашивает о телеграммах от Степы Лиходеева: «*Что означает*

*вся эта петрушка с Ялтой?*» [3, с. 136]. В переводе «Мастера и Маргариты» на английский язык эти номинации жанров балагана и петрушечного театра отсутствуют: «*How long is this farce under the bed going to continue? Come out of there, accursed Gans!*» [16, p. 217] «Как долго еще будет продолжаться этот фарс под кроватью? Вылезай, проклятый Ганс!»; «*Well, get it out! Tell me! Well!*» *rasped Rimsky, pulling at the thread. “What’s the meaning of all that?”* [16, p. 128] «Ну, хватит! Рассказывай мне! Ну!» скрипучим голосом сказал Римский, нащупав конец ниточки. «Что все это значит?». Не желая создавать в английском языке новую безэквивалентную лексическую единицу *balagan*, которая потребовала бы культурологического и страноведческого комментария, переводчики подыскивают функциональный элемент из лексики современного театра — *farce*, оставляя «за кадром» темпоральную отнесенность лексемы и ее отрицательные коннотации, актуализирующиеся в русском языке. Переводя лексему *петрушка* с помощью функционального эквивалента, усиленного разговорными синтаксическими конструкциями контекста, переводчики передают смысл данного слова, но не могут передать его внутреннюю форму, связанную с балаганом и ярмарочными представлениями.

В переводе Воланд присваивает Бегемоту немецкое имя *Gans*. Написание его с заглавной буквы полностью меняет значение собирательного *ганс* «любой иностранец, шут». Функция *гастролирующего шута* в данном случае у персонажа текста перевода элиминируется. То же происходит и при передаче стандартного звукового маркера ситуации с фокусами:

— ...Наша аппаратура всегда при нас. Вот она! *Эйн, цвей, дрей!* — И, повертев перед глазами Римского узловатыми пальцами, внезапно вытащил из-за уха у кота собственные Римского золотые часы с цепочкой [3, с. 105]. — “...Our equipment is always with us. Here it is! *Eins, zwei, drei!*” He then wiggled his gnarled fingers in front of Rimsky’s eyes and suddenly pulled out Rimsky’s gold watch and chain from behind the cat’s ear [16, p. 100].

В тексте английского перевода коммуникативный фрагмент на правильном немецком языке может обозначать только умение Коровьева говорить по-немецки. В русском тексте этот устойчивый коммуникативный фрагмент на «русском немецком» обычно предваряет балаганную или цирковую ситуацию с показыванием фокусов, не всегда честных.

«В романе мир спектакля и мир ада иронически граничат друг с другом, между ними постоянно происходит взаимный обмен. В средние века было распространено мнение, что театральные представления имели дьявольский характер: актеры считались исчадием ада и, наоборот, образами чертей придавались шутовские черты. Не случайно в России дьявола часто называли *шутом* или *черным шутом*» [4, с. 330]. Маркерами «балаганного» нижнего про-

странства романа являются персонажи из свиты Воланда, именуемые *шутами* и *гаерами*. В английском тексте эти лексемы передаются как *clowns* ‘клоуны, шуты’ и *buffoons* ‘шуты, фигляры’. Отсутствие в английском языке точного аналога для лексемы *гаер* не позволяет переводчикам подобрать для нее полный эквивалент, и они вновь ограничиваются функциональным аналогом. «В современном русском языке «гаер» — устаревший термин. В XVIII веке Гаером назывался один из героев интермедий, который был сродни неунывающему и задорному Петрушке. Иногда Гаер завершал и вертепные представления такими словами:

Я молодец,  
Я удалец,  
И вертепу конец!» [4, с. 329].

Ср. именование персонажей *гаерами* в романе «Мастер и Маргарита»:

— Ах, вы вернулись? — сказал Воланд, — ну, конечно, тогда здание сгорело дотла.

— Дотла! — горестно подтвердил Коровьев, — то есть буквально, мессир, дотла, как вы изволили метко выразиться. Одни головешки!

... — Распоряжений никаких не будет — вы исполнили все, что могли, и более в ваших услугах я пока не нуждаюсь. Можете отдыхать. Сейчас придет гроза, последняя гроза, она довершит все, что нужно довершить, и мы тронемся в путь.

— Очень хорошо, мессир, — ответили оба *гаера* и скрылись [3, с. 321].

Перемещение персонажей из свиты Воланда в более современное, не ярмарочное, а обычное цирковое пространство (*buffoons*) снимает национально-культурную маркированность данного пространства в тексте перевода.

Однако и цирковое пространство вторгается в театр-варьете и «нехорошую квартиру № 50», когда в них появляются Воланд и его свита. С одной стороны, цирковой мир обозначен одеждой — как обычных выступающих варьете, так и его «гостей»:

На высокой металлической мачте с седлом наверху и с одним колесом выехала полная блондинка *в трико* и юбочке, усеянной серебряными звездами, и стала ездить по кругу [3, с. 103]. — Next appeared a buxom blonde *in tights* and a short skirt speckled with silver stars, who circled around in a unicycle, perched on top of a long metal pole [16, p. 100]; На его зов в переднюю выбежал маленький, прихрамывающий, *обтянутый черным трико*, с ножом, засунутым за кожаный пояс, рыжий, с желтым клыком, с бельмом на левом глазу [3, с. 103]. — In answer to his call a short little man ran out into the hallway — he walked with a limp, *wore black tights*, had a knife stuck inside his leather belt, was red-haired, had a yellow fang, and a cataract clouding his left eye [16, p. 100].

Для носителей русского языка необходимо добавление цветовой характеристики цирковой одеж-

ды (*в черном трико*) для обозначения всего циркового костюма полностью, а не только нижней его части. В переводе эти характеристики переданы абсолютно адекватно.

Соответственно, Азazelло и Коровьев достаточно часто именуется в тексте *рыжий* и *клетчатый*, и данные лексемы (субстантивированные прилагательные, опредмеченные признаки) являются в русском языке синонимами слова *клоун*. При описании Коровьева глазами Римского он назван *длинный клетчатый в треснувшем пенсне, развязанный клетчатый* (ср. в англ. *a tall fellow in checks with a broken pince-nez, overly familiar fellow in checks*). Добавление в английское описание разговорной лексемы *fellow* ‘малый, парень’ снимает с номинации *клетчатый* ту характеристику, которая объединяет русскую лексему с лексемой *клоун* в один синонимический ряд. То же происходит и в ситуации именовании Азazelло *рыжим*: в английском тексте неизбежно возникают добавления *a red-haired man, a red-haired fellow*, хотя в данном случае ассоциативный ряд *a red-haired man — a clown* в английском языке выстраивается, как и в русском, более четко. Шутовской характер одежды Коровьева (клетчатые короткие брюки) оказывается очевидным, когда рассказчик описывает в финале темно-фиолетового мрачного рыцаря, которого уже невозможно стало узнать как *того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота* [3, с. 335].

Еще один маркер циркового пространства в «московских» главах «Мастера и Маргариты» — цирковые трюки.

«В главе “Конец квартиры № 50” в присутствии милиционера Бегемот выступает в сольном номере, показывая цирковые трюки и фокусы: он крутится на люстре, как на трапеции, притворяется мертвым, произносит патетический монолог, прощаясь с жизнью, затем следует сцена преследования и бескровной перестрелки с милиционерами. «Номер» Бегемота напоминает цирковые аттракционы, которые были очень популярны в советском театре двадцатых годов. Так, в постановке “Мистерии-буфф”, осуществленной Мейерхольдом и В. Бебутовым (1921), клоун Лазаренко в роли дьявола проделывал опасные упражнения на трапеции» [4, с. 327].

В тексте перевода данной сцены на английский язык карточный игровой термин, используемый Бегемотом при промахе милиционеров («*Ремиз, — заорал кот, — ура!*» [3, с. 304]) заменяется на термин игры в фанты («*Forfeit!*» *howled the cat. “Hurrah!”* [16, p. 290]), в остальном игровой характер сцены передан адекватно.

Таким образом, пространство «нижнего яруса» театра-вертепа «Мастера и Маргариты» при переводе текста на английский язык Дианой Берджин и Кэтрин О’Коннор меняется. Оно, безусловно, остается маркированным как «нижнее», комическое пространство, связанное с цирковыми ситуациями

и демоническими персонажами-шутами, так же, как и в тексте оригинала. Но языковые и культурологические аспекты данного пространства, связывающие роман Булгакова с традициями русского народного театра (в частности, с такими его жанрами, как балаган и представления с Петрушкой, с такими персонажами балагана и вертепа, как гаер), остаются не переданными, поскольку переводчики в большинстве случаев придерживались функционального принципа создания перевода.

При передаче семиотически значимых маркеров пространства в переводе рассматриваемых текстов Булгакова и Кржижановского на английский язык достаточно часто происходит нейтрализация маркеров советского культурного пространства 1920-х годов. Лексические маркеры, связанные с образами «таинственных незнакомцев», преобразующих пространство в текстах Булгакова и Кржижановского, в переводах либо передаются адекватно, либо оказываются лишены смысловых коннотаций текста оригинала.

При передаче пространственных характеристик текста романа М. А. Булгакова в ситуации его перевода на английский язык переводчики используют следующие аксиологические стратегии: смену языковых маркеров при обозначении границ национально-культурного пространства; модернизацию субъектных элементов хронотопа, связанных в тексте оригинала с традициями народного театра. В результате «плюс»-пространство (пространство, получающее положительную оценку, противопоставленное внешнему миру хаоса) в тексте М. А. Булгакова передано при переводе на английский язык в большинстве случаев с учетом национально-культурных особенностей аудитории текста перевода и с сохранением специфических особенностей модернистской поэтики автора.

## Литература

- Белобровцева И. Услышанный мир: о «фоносфере» Сигизмунда Кржижановского. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/14/belobrovceva14.shtml> (дата обращения: 01.05.2019).
- Белобровцева И., Кульос С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М.: Книжный клуб 36.6, 2007. 496 с.
- Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1989. 352 с.
- Джулиани Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. статей. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 312–333.
- Карпухина В. Н. Литературные хронотопы: поэтика, семиотика, перевод: монография. Барнаул: ИП Колмогоров И. А., 2015. 171 с.
- Кржижановский С. Автобиография трупа // Кржижановский С. Возвращение Мюнхгаузена. Л.: Худож. лит., 1990. С. 21–48.
- Кржижановский С. Квадратурин. URL: [http://az.lib.ru/k/krzhizhanovskij\\_s\\_d/text\\_0090.shtml](http://az.lib.ru/k/krzhizhanovskij_s_d/text_0090.shtml) (дата обращения: 06.04.2019).
- Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 704 с.
- Петровский М. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев: Дух і Літера, 2001. 368 с.
- Степанова Ю. В., Соколова Е. Н. К вопросу о языковой репрезентации авторской концептосферы в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Сибирский филологический журнал. 2015. № 1. С. 61–69.
- Топоров В. Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Изд. группа «Прогресс» — «Культура», 1995. С. 476–574.
- Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.
- Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 496 с.
- Яблоков Е. А. Западно-восточный дурак: Смысловая гибридность в комедиях А. Платонова и С. Кржижановского // Гибридные формы в славянских культурах. М.: Институт славяноведения РАН, 2014.
- Яблоков Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М.: РГГУ, 1997. 199 с.
- Bulgakov M. The Master and Margarita / tr. from the Russian by Diana Burgin and Katherine Tiernan O'Connor. London: Picador, 1997. 367 p.
- Haber E. C. Mikhail Bulgakov: The Early Years. Cambridge, Mass.; London, England: Harvard Univ. Press, 1998. 285 p.
- Krzhizhanovsky S. Seven Stories / tr. from the Russian by Joanne Turnbull. Chicago: Northwestern University Press; GLAS Publishers, 2006. 208 p.
- Russell R. The Modernist Tradition // The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel / Ed. by Malcolm V. Jones, Robin Feuer Miller. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998. P. 210–232.
- Weeks L. D. Houses, Homes, and the Rhetoric of Inner Space in Mikhail Bulgakov // The Master and Margarita: A Critical Companion / Ed. by Laura D. Weeks. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. Press, 1996. P. 143–163.