

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ УРОВЕНЬ СОДЕРЖАНИЯ И РОЛЬ ИНТЕРТЕКСТА В КОММУНИКАТИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНОВ М.А. БУЛГАКОВА

Т.В. Доронина

*Кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы
e-mail: donyatta@yandex.ru*

Курский государственный университет

В данной статье романы М.А. Булгакова «Белая гвардия», «Записки покойника», «Жизнь господина де Мольера», «Мастер и Маргарита» рассматриваются как художественный текст, включающий многочисленные примеры межтекстовых связей, взаимодействий и заимствований. Выявляются интертекстовые элементы, устанавливается их смыслообразующая роль, проясняются и уточняются содержательно-подтекстовая и содержательно-концептуальная функции. В названных произведениях цитаты, эпиграфы, реминисценции и аллюзии получают статус коммуникативного знака. Благодаря этому актуализируется предыдущий опыт читателя. Ранее осмысленные идеи и подтексты позволяют уяснить авторскую позицию в аспекте таких проблем, как «художник и власть», «социальный заказ в искусстве», «личность художника и толпа», которые вмещают многочисленные вариации.

***Ключевые слова:** Булгаков, Бунин, Мольер роман, интертекст, интертекстовые связи, цитата, эпиграф.*

Коммуникативное пространство художественного текста организовано сложно и предполагает множественность трактовок содержащейся в нем информации. Данное понятие, обозначенное Б.М. Гаспаровым [Гаспаров 1996: 223], включает ряд условий, необходимых для того, чтобы в системе «автор – читатель» достигалось соответствие транслируемого и воспринимаемого. В романах М.А. Булгакова коммуникативное пространство образуется во многом благодаря интертекстовым связям, которые реализуются через цитаты, среди которых выделим буквально совпадающие с другим источником текстовые фрагменты, заглавия-цитаты, псевдоцитаты, реминисценции (любые черты, наводящие на воспоминание о другом тексте), эпиграфы, автоцитаты и автореминисценции, авторский комментарий (особый вид текста в тексте), цитаты-характеристики.

Все названные элементы у Булгакова непременно маркированы (либо графически – кавычками и прописными буквами, либо через указание автора или названия текста-источника), что доказывает их осознанное использование.

Роман М.А. Булгакова «Белая гвардия» на первых же страницах содержит упоминание рассказа И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско». Именно его читает и «не читает» Елена Турбина-Тальберг накануне прихода в Город Петлюры, обеспокоенная долгим отсутствием мужа. Перечень записей на изразцах печи в доме Турбиных, воспроизведение диалога о смене власти, отрывочное повествование об укладе турбинской жизни – все это совершается на фоне эмоционального состояния героев, которое создается словами «тревожно», «туманно», «плохо», «неопределенно», «темно», «странно», «тоска». Оно усугубляется и довершается фразой: «Застрял где-то Тальберг со своим денежным гетманским поездом и погубил вечер» [Булгаков 1989: 1: 187]. Ее тесное соседство с заглавием бунинского рассказа, а также обстоятельство, в котором начало трагических событий сопровождается чтением именно этого рассказа, рождает устойчивую ассоциацию: «Господин из Сан-Франциско» – «погубленный вечер». Примечательно, что данное смысловое соответствие является уникальным: «Господин из Сан-Франциско» не включен в ряд с Капитанской Дочкой, Наташей Ростовою, «Саардамским Плотником», и сама книга больше не фигурирует в предметном мире повествования.

С цитированной фразой булгаковского романа по значению и тональности почти совпадает другая – бунинская: «Но вечер был непоправимо испорчен» [Бунин 1996: 65]. Она подкрепляет названную ассоциацию, что позволяет говорить о сближающем два произведения мотиве – «испорченного», или «погубленного» вечера. Обращение Булгакова к этому мотиву не исчерпывается «Белой гвардией», хотя именно здесь вечер является бытийной категорией, составляющей духовного завещания матери Турбиных, освященным понятием.

Он вновь возникает в «Мастере и Маргарите» благодаря фрагменту, повествующему о вечере в Грибоедове, предполагаемое течение которого было нарушено гибелью Берлиоза. Выстраивается ассоциативный ряд: испорченный вечер в Грибоедове, соответствующий мотив, погубленный вечер дома Турбиных, «Господин из Сан-Франциско». Рассказ Бунина, обозначенный однажды как точка отсчета в развитии данного мотива, становится предметом обратной аллюзии.

Исключая промежуточные звенья ряда и рассматривая в сопоставлении рассказ «Господин из Сан-Франциско» и названный фрагмент «Мастера и Маргариты», убеждаешься в очевидном сходстве фабулы, описаний, образов, композиции, общей окрашенности повествования, наличии одной и той же идеи.

В обоих случаях в центре – герой, сознательно употребивший свою жизнь на служение мнимым ценностям: господин из Сан-Франциско работает, чтобы «сравняться с теми, кого некогда взял себе за образец», при этом «только приступал к жизни», «не жил, а лишь существовал,

возлагая все надежды на будущее» [Бунин 1996: 54]; Берлиоз методично проповедует псевдоистину. Один и другой занимают весьма, на первый взгляд, завидное положение среди людей своего круга, но оно определяется отнюдь не личностным статусом. Берлиоз возглавляет Массолит и ведает распределением путевок, творческих отпусков, дач, членских билетов; безымянный бунинский герой просто богат, щедр «и потому вполне верил в заботливость всех тех, что кормили и поили, ... служили..., охраняли..., таскали..., звали..., доставляли...» [Бунин 1996: 54].

И Бунин, и Булгаков указывают на обратную сторону благополучия своих героев. Господин из Сан-Франциско тяготится путешествием в Старый Свет, «чувствуя себя ... совсем стариком», дочь при взгляде на отца охватывает «тоска, чувство страшного одиночества на этом чужом, темном острове...». Состояние Берлиоза – ощущение переутомления, желание «бросить все к черту» [Булгаков 1990: 5: 8] и страх. Подчеркнуто щедрый описания привычных (и сегодня предстоящих) удовольствий: интерьер «Атлантиды», отеля, грибоедовского дома, перечисление гастрономических изысков, настойчивое восхищение «прекрасным струнным оркестром» и «знаменитым грибоедовским джазом», включение в описание деталей одежды, говорящих о роскоши и размахе. Соответствующие взгляду «извне» атрибуты жизни по высшему разряду в обоих произведениях совпадают, и они призваны нести подтверждение своеобразного избранничества героев.

Непосредственно изображаемое сочетается с рассуждениями повествователя, тон и ритм которых заставляет усомниться в красоте, гармонии и комфорте представленного выше бытия. Напротив, выявляется общее свойство натуры Берлиоза и господина из Сан-Франциско, могущее, согласно терминологии Х. Ортеги-и-Гассета, быть обозначено как герметизм сознания [Ортега-и-Гассет 1991: 321, 324]. Жизнь «по заведенному порядку» [Бунин 1996: 56], когда «сегодняшний вечер ... известен более или менее точно» [Булгаков 1990: 5: 16], когда путешествие планируется по заданному образцу, а «обеда, ужины и танцы» и заседания правления Массолита становятся ритуальным обязательством, не оставляет возможности произвести переоценку; круг понятий замыкается и сознание не может вместить даже самую потребную истину: «Жизнь твоя скудна!..».

Приметой герметизма сознания исследуемых персонажей служит их реакция на момент, который можно истолковать как предвестие – предостережение незадолго до внезапной смерти или последнюю безнадежную попытку либо самого сознания восстановить должное состояние, либо высших сил – столкнуть героя с означенной истиной.

Так или иначе, но господин из Сан-Франциско, узнав в хозяине отеля джентльмена из путаного сновидения, «шутя сказал об этом странном совпадении сна и действительности» [Бунин 1996: 61];

Берлиоз полупрозрачного клетчатого гражданина с Патриарших объясняет как галлюцинацию вследствие теплового удара и как «глупое совпадение» того же гражданина «во плоти». Замечания повествователя объясняют такую реакцию. «...В душе его уже давным-давно не осталось ни даже горчичного семени каких-либо так называемых мистических чувств» [Бунин 1996: 61], – сказано о господине из Сан-Франциско. О булгаковском герое читаем: «Жизнь Берлиоза складывалась так, что к необыкновенным явлениям он не привык» [Булгаков 1990:5: 8]. Замечания созвучны не только по предмету, но и по сути.

Рассмотренные эпизоды в ходе повествования воспринимаются как сигнал возникновения мотива испорченного вечера. Он начинает звучать с ключевым словом «вдруг», которым открываются сцены смертельного приступа у господина из Сан-Франциско и переполоха в грибоедовском ресторане, произведенного известием о гибели Берлиоза. Собственно испорченный вечер оба автора описывают сходными красками и с опорой на одни и те же моменты и детали. «...Многие вскакивали из-за еды, многие, бледнея, бежали к читальне» [Бунин 1996: 61] – «И пошли вскакивать, пошли вскрикивать» [Булгаков 1990: 5: 47]; «...На всех языках раздавалось: «Что, что случилось?» [Бунин 1996: 61] – «Что, что, что, что?!» – «Берлиоз!!!» [Булгаков 1990: 5: 61]; «...Тарантеллу пришлось отменить, лишнее электричество потушили» [Бунин 1996: 61] – «...Рояль закрыли на ключ, джаз разошелся» [Булгаков 1990: 5: 62]; «Через четверть часа в отеле все кое-как пришло в порядок» [Бунин 1996: 61] – «Да, взметнулась волна горя, но подержалась, подержалась и стала спадать» [Булгаков 1990: 5: 62]; «Некоторые, возвратясь в столовую, дообедали» [Бунин 1996: 61] – «...Кой-кто уже вернулся к своему столику и – сперва украдкой, а потом и в открытую – выпил водочки и закусил» [Булгаков 1990: 5: 62]; «...Большинство гостей ушло в город, в пивную» [Бунин 1996: 61] – «...Ресторан зажил своей обычной ночной жизнью» [Булгаков 1990: 5: 62].

Данное сопоставление обнаруживает точку наибольшего сходства, связанную уже не с образами господина из Сан-Франциско и Берлиоза, а образом массы. Гости отеля и завсегдатаи грибоедовского ресторана действуют по схеме: беспокойное непродолжительное замешательство, объяснимое тем, что «люди и до сих пор еще больше дивятся и ни за что не хотят верить смерти» [Бунин 1996: 61] – угасшее волнение – возвращение к прерванной «программе» [«В самом деле, не пропадать же куриным котлетам де-воляй? Чем мы поможем Михаилу Александровичу? Тем, что голодные останемся? Да ведь мы-то живы!»] [Булгаков 1990: 5: 62].

Смерть человека, в оценке массы, не только не принимает характера неизбежной трагедии, но и рассматривается в бытовом контексте как помеха предвкушаемому наслаждению. Живая, невоображаемая,

иллюстрация к утверждению «Человек внезапно смертен» не становится толчком к переоценке, о которой шла речь, в связи с внезапно умершими героями Бунина и Булгакова, не подвигает на размышления, восходящие к расхожему и вечному «Memento mori».

Тяготение к вещному и внешнему, праздности, пассивное сознание, крайняя степень невосприимчивости к чужой боли и потере, несопричастность трагедии – доминанты в характеристике массы – сконцентрированы в формулировке, отражающей ее восприятие происшедшего: «испорченный вечер».

Само понятие, сакральное в «Белой гвардии», утрачивает в «Мастере и Маргарите» поэтический отсвет и воплощает будничность и отстраненность (что подчеркнуто выбором слов с различием в семантике – «погубленный» и «испорченный»). Оно переосмыслено в соответствии с бунинской трактовкой. Мотив испорченного вечера из обозначения категории идеального непонимания превращается в прием создания образа массы.

Итак, правомерность проведенной параллели определяется следующими обстоятельствами:

- как перечень вех в жизни персонажей выдержан событийный ряд: «призрачное» существование в слиянии с массой, столкновение с «необыкновенным явлением», внезапная смерть, «испортившая» вечер;
- сцены ситуативно, психологически и изобразительно развернуты по одной схеме;
- использование мотива испорченного вечера способствует проникновению в сущность такого социально-психологического явления, как масса, художественному воссозданию некоторых ее черт.

Роман М.А. Булгакова «Жизнь господина де Мольера» – художественное биографическое повествование, в центре которого фигура драматурга с мировым именем. Поэтому цитирование его произведений и ссылка на них необходимы как воспроизводимый факт. Данная категория заимствованных текстовых элементов, с одной стороны, не формирует интертекста, так как они нацелены на иллюстрирование описываемой ситуации. Однако, все они целедостаточны и «привлекают семантические сигналы из другой сферы» [Лушникова 1995: 5], формируют смысл художественного произведения, каковым названный роман М.А. Булгакова является в первую очередь.

Цитаты служат отправными точками всего повествования. Пролог (четыре страницы) [Булгаков 1990: 4: 227-231] ими изобилует. Здесь приводятся два фрагмента редких переводов Мольера на русский. Повествователь употребляет их как аргументы в воображаемом диалоге с героиней – парижской акушеркой, не желающей верить в будущую гениальность только что родившегося Поклена. Первый – некоего шута Петра Первого, прозванного Королем Самоедским из «Смешных

драгоценных»: «Скажите мне нечто мало что соделалысте сым господам, которых аз вам показывах и которых выжду выходящих з моего двора з так великим встыдом...» [Булгаков 1990: 4: 228]. Второй – Федора Кокошкина из «Мизантропа»:

А я был жертвою коварства и измены,
Оставлю навсегда те пагубные стены,
Ту бездну адскую, где царствует разврат,
Где ближний ближнему – враг лютой, а не брат!
Пойду искать угла в краю отсель далеком,
Где можно как-нибудь быть честным человеком!
[Булгаков 1990: 4: 229].

Параллельно цитируется «Горе от ума» Грибоедова, приводятся заключительные шесть строк последнего монолога главного героя. Указано на очевидное сходство слов Чацкого и Альцеста. При этом ожидаемый комментарий опускается. Повествователь не ставит целью осуществлять литературно-критический разбор: «Ах, бог мой, я не знаток! Пусть в этом разбираются ученые!» [Булгаков 1990: 4: 230] Он полагает достаточным и главным этими многочисленными примерами «изумить» человека XVII века, доказать, что «...русские узнают о Мольере уже в этом столетии» [Булгаков 1990: 4: 228], «он будет влиять на многих писателей будущих столетий» [Булгаков 1990: 4: 229]. На первый факт указано также через цитату из «Описания комедиям, что каких есть в государственном Посольском приказе мая по 30 число 1709 года», где упомянуты пьесы «Лекарь поневоле» и «Амфитрион» [Булгаков 1990: 4: 228]. Оба аргумента соотносятся со вторым эпиграфом пролога: «Молиер был славный писатель французских комедий в царство Людовика XIV» (Антиох Кантемир) [Булгаков 1990: 4: 227].

Первый же эпиграф пролога: «Что помешает мне, смеясь, говорить правду?» (Гораций) [Булгаков 1990: 4: 227] – указывает на формулу судьбы великого французского драматурга. Но с другой стороны, это и булгаковская заявка на право писать о Мольере иначе, чем, например, Жорж Санд и Владимир Зотов. Булгаков цитирует последние сцены из пьес (обе называются «Мольер»), иронизируя по поводу штампов, анахронизмов, излишней сентиментальности. Соотечественнице Мольера, по версии которой актер Дюпарк пережил своего драматурга, а сам Мольер якобы сказал «...Я хочу умереть дома... Я хочу благословить свою дочь» [Булгаков 1990: 4: 230], Булгаков возражает, обращаясь к своему герою: «Ты нигде не хотел умирать, ни дома, ни вне дома! Да и вряд ли, когда у тебя изо рта хлынула рекою кровь, ты изъявлял желание благословлять свою мало кому интересную дочь Мадлену!» [Булгаков 1990: 4: 230]. Возражение Зотову, допустившему, что к умирающему Мольеру пришел сам Людовик, да еще, сняв шляпу, произнес «Мольер бессмертен», еще более иронично: «Что можно возразить против последних слов? Да,

действительно, человек, который живет уже четыре столетия, несомненно бессмертен. Но весь вопрос в том, признавал ли это король?» [Булгаков 1990: 4: 231]

Роман содержит 33 главы, и в большинстве случаев в качестве названий глав использованы цитаты, источники которых – строки из Мольера, в том числе переиначенные; высказывания персонажей, звучащие внутри текста соответствующей главы; пословицы. Например, заглавие «Не дать ли деду орвьетану?» [Булгаков 1990: 240] – вариация на излюбленную тему площадных ярмарочных представлений, где орвьетан фигурировал как «противоядие от всех ядов», своего рода панацея – предмет тогдашней рекламы. Здесь выражена точка зрения семейства королевских обойщиков по поводу увлечения старика Крессе (деда Мольера по матери) театром – саркастическая усмешка в отношении старческих причуд.

Заглавие «Блестящая шайка» [Булгаков 1990: 4: 254] соотносится с названием «Блестящего театра» и одновременно передает столь распространенное среди светских особ уничижительное отношение к комедиантам. Заглавие «Да поразит гром Мольера» [Булгаков 1990: 4: 350] – с отзывом уязвленной части публики о пьесе «Дон Жуан»: «...Хорошо бы ему быть пораженным молнией вместе со своим героем» [Булгаков 1990: 4: 351]. «Посеявший ветер» [Булгаков 1990: 4: 305] – название, позволяющее домыслить историю постановки «Смешных драгоценных» благодаря общеизвестной концовке «...пожнет бурю».

Судьба комедии Мольера «Тартюф» осмысливается в духе библейских ассоциаций. В тексте посвященной ей главы пьеса сравнивается с воскресшим Лазарем: «Он воскресил своего Лазаря, но тот прожил только один вечер 5 августа» [Булгаков 1990: 4: 364], а глава названа «Он воскресает и вновь умирает» [Булгаков 1990: 4: 360]. Глава о новой постановке «Тартюфа» с разрешения короля называется «Великое воскресение» [Булгаков 1990: 4: 369]. Таким образом, заглавия-цитаты рассчитаны на предвосхищение читателем содержания главы и задают ее истолкование в соответствии с цитируемым содержанием.

Главы, не имеющие названия-цитаты, как правило, сопровождаются эпиграфом. Каждый служит комментарием к воссозданному в данной главе событию или текстовой-декларацией к важнейшим аспектам художественного бытия. Например, обоснование Мольера с трупой в Париже – эпиграф «На удивленье» всему миру/ В Бурбон вселили Эломира» (Из пасквиля «Эломир-ипохондрик» 1670 года) [Булгаков 1990: 4: 292]. Разоблачение Мольером нравов и обычаев Парижа (фальши, излишней манерности) в «Смешных драгоценных» – в качестве эпиграфа к главе используется характерная цитата из названной пьесы:

– Барышня, там какой-то лакей спрашивает вас...

– Ну и дура! Когда ты выучишься говорить как следует? Нужно сказать: явился некий гонец, чтобы узнать, находите ли вы удобным для себя оказать прием? [Булгаков 1990: 4: 299]

Женитьба Мольера на Арманде Бежар – в эпиграфе к главе цитируется пьеса «Вынужденный брак» [Булгаков 1990: 4: 325]. Душевная болезнь Мольера после крушения дружбы с Расином – рассказ о ней предваряется эпиграфом – строкой из «Мизантропа» «Уйду искать тот отдаленный край на земле...» [Булгаков 1990: 4: 355].

Булгаков тщательно обосновывает наличие конфликта эстетически невзыскательной публики и мироощущения художника, творения которого и сама жизнь которого нивелированы волей человека из толпы. Покровительствующий Мольеру Филипп Орлеанский и сам король Людовик XIV в этом смысле несколько над человеком толпы не возвышаются, однако именно их вкусам и их воле уступать, их запрос учитывать вынужден драматург. Будучи еще и руководителем труппы, режиссером, он следует своей социальной роли и жертвует малым, чтобы спасти целое. Поэтому лейтмотив судьбы Мольера, в трактовке Булгакова, – «неусыпное наблюдение грозной власти» («Кабала святош»), подкрепляется эпиграфом из Лафонтена «Не насилуйте свой талант» [Булгаков 1990: 4: 315], который воспринимается как исчерпывающее предписание художнику. Но эпиграф одной из следующих глав – строки из «Театрального разезда» Гоголя – указывает на закономерное требование компромисса: «Странно, что наши комики никак не могут обойтись без правительства. Без него у нас не развяжется ни одна драма» [Булгаков 1990: 4: 360].

Проецируя судьбу Мольера на свою, произвольно или невольно сопоставляя свой и его типы художественного мышления, Булгаков задает перспективу текстовых связей романа о Мольере еще с двумя своими произведениями, повествующими о художниках – о Максудове («Записки покойника») и о Мастере («Мастер и Маргарита»). Тем самым он закрепляет собственные принципиальные и сокровенные воззрения.

Так, Монфлери произносит о Мольере почти ту же фразу, что и герой-рассказчик романа «Записки покойника» Максудов об актере Елагине. Первый: «Дьявол! Дьявол! Какой комический актер!» [Булгаков 1990: 4: 291]. Второму осталось: «Какой актер!». Именно в «Жизни господина де Мольера» обозначено понятие «театральный человек», получившее впоследствии истолкование в «Записках покойника». Оно предполагает сочетание, скорее – двуединство противоположных состояний, характеризующих исследуемое в этих двух романах бытие. А.М. Смелянский определил театральность бытия как «высшее цветение человеческого духа», но одновременно как «самый низкий показатель человеческого в человеке» [Смелянский 1986: 361].

Поэтому в обоих романах используется один и тот же мотив – «искалеченной пьесы».

Мотив ослепления власть имущего задан также «Жизни господина де Мольера» – в характеристике Людовика: «Он был смертен, как и все, а следовательно слеп. Не будь он слепым, он, может быть, и пришел бы к умирающему, потому что в будущем увидел бы интересные вещи и, возможно, пожелал бы приобщиться к действительному бессмертию» [Булгаков 1990: 4: 231]. Тот же мотив воплощен в повествовании о Понтии Пилате, у которого «что-то случилось со зрением» [Булгаков 1990: 5: 30]. Все недоброжелатели Мольера названы «озверевшими литераторами» [Булгаков 1990: 4: 333] – все погубившие Мастера именуется не иначе, как «литераторы» [Булгаков 1990: 5]. Литераторам противопоставлен Мастер. Именно так многократно обращается Барон к Мольеру [Булгаков 1990: 4: 389–391], так же называет его повествователь: «...Ты, мой бедный и окровавленный мастер!» [Булгаков 1990: 4: 230] Видимо, таково однажды и окончательно найденное Булгаковым определение высшей степени овладения писательским ремеслом.

«Огонь, с которого все началось и которым мы все заканчиваем» из «Мастера и Маргариты» [Булгаков 1990: 5: 283] присутствует уже в романе о Мольере. В «Прологе» «горят восковые свечи» [Булгаков 1990: 4: 227], а в «Эпилоге» жар костра, который бездомные разожгли на могильной плите, разрушил ее, так что место погребения великого драматурга определили приблизительно, письма и рукописи Мольера погибли во время пожара [Булгаков 1990: 4: 397–398].

Итак, к интертексту роман «Жизнь господина де Мольера» позволяют отнести такие межтекстовые отношения, при которых репродуцирующая роль заимствований и ссылок сводится на нет и актуализируется их смыслообразующая роль. Благодаря им, причем отыскиваемым не только в произведениях Мольера, но и вообще – в огромном корпусе произведений предшествующей этому роману литературы, иногда в смежном искусстве и, что особенно показательно в нашем случае, в творчестве самого Булгакова, становится задействованным предыдущий опыт читателя.

Таким образом, благодаря интертекстовым элементам, каждый из которых получает статус коммуникативного знака, оказывается учтена совокупность ранее осмысленных идей и подтекстов в аспекте таких проблем, как «художник и власть», «социальный заказ в искусстве», «личность художника и толпа», которые вмещают многочисленные вариации.

Библиографический список

Булгаков М.А. Белая гвардия // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. -Т.1. – М: Художественная литература, 1989. С. 179 – 428.

Булгаков М.А. Жизнь господина де Мольера // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.4. М.: Художественная литература, 1990. С. 227 – 398.

Булгаков М.А. Записки покойника // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.4. М.: Художественная литература, 1990. С. 401 – 542.

Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т.5. М.: Художественная литература, 1990. С. 7 – 384.

Бунин И.А. Господин из Сан-Франциско // Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. Т.4. М., 1996. С.53 – 65.

Гаспаров Б.М. Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. М.: Новое лит. обозрение, 1996. 351 с.

Лушникова Г.И. Интертекстуальность художественного произведения. Кемерово: КемГУ, 1995. 82 с.

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 309 – 350.

Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986. 384 с.