

## COMPARATIVE

*Попова-Бондаренко И.А. (Донецк)*

### **«ГОГОЛЕВСКИЙ КОД» В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

«Гоголевский код» наравне с гетевским («Фауст»), дантовским («Божественная комедия»), пушкинским («Евгений Онегин», «Скупой рыцарь») и сервантесовским («Дон Кихот») проступает в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» ярче всего. Попытаемся определить некоторые его составляющие на нескольких поэтологических уровнях.

Божба, крестное знамение и чертыханье. И у Гоголя, и у Булгакова эти действия почти всегда носят амбивалентный характер. Довольно часто божба или произнесение божьего имени соседствует у Булгакова с упоминанием нечистого, что характерно для христианской народной демонологии, сохранившей многие элементы языческого мировосприятия, или с противоречащим божбе поведением. Божась, врёт председатель жилтоварищества Никанор Иванович Босой, что не брал взятки от Коровьёва [1; 89]. Почти одновременно чертыхается и крестится чума-Аннушка [1; 260]. Подавляющее количество героев ведут себя как люди, не определившиеся с нравственной позицией, что маркируется в их речи смешением высокого и низкого пластов. Нужно заметить, что в русской литературе подобное встречаем и у Ф. Достоевского в романе «Преступление и наказание». Здесь в речевых партиях Лужина и Свидригайлова постоянно сталкиваются и перетекают друг в друга сакральное и дьявольское. Частотность поминания чёрта там столь высока, что когда эти отрицательные персонажи вместо привычного «чёрт» говорят «Бог», указанные выражения автоматически, в субкодовой плоскости, всё же предполагают первичные коннотации.

Гоголевские герои-мужчины чертыхаются значительно чаще, чем женщины, а, возможно, потому и более открыты воздействию сатанинской силы. Даже в отношении Оксаны влюблённый Вакула восхищенно восклицает про себя: «Но, Боже ты мой, отчего она так чертовски хороша!»

Вместе с тем, женщины, даже те, которых считают ведьмами, практически не поминают чёрта. Ни разу не поминает его Солоха, а ведьма-панночка – только один раз, в эпизоде прихода трёх бурсаков на заколдованный хутор, где она сама выступает в роли «бабуси» в нагальном тулупе. Да и то слово это вырывается у неё в самом конце препирательства с Хомой Брутом, когда последний провоцирует произ-

несение чертыханьем: «А мы бы уже за всё это, – продолжал философ, – расплатились бы завтра как следует – чистоганом. Да, – продолжал он тихо – чёрта с два получишь ты что-нибудь» [3; 145]. Склонность Хомя к обжорству («он всегда имел обыкновение упрятать на ночь полпудовую краюху хлеба и фунта четыре сала и чувствовал на этот раз в желудке своём какое-то несносное одиночество»), его показная набожность и вороватость (он вытаскивает из кармана богослова сушеного карася и съедает его), упоминание запретного имени против ночи делают философа уязвимым, открытым для воздействия нечистой силы.

Булгаковская же Маргарита довольно часто видом и всем своим поведением обнаруживает некоторую предрасположенность к ведьмовству – она косит на один глаз, в глазах её «горит какой-то непонятный огонечек» [1; 191]; она частенько поминает нечистого, хохочет, выказывает мрачную готовность отравить литературного критика, словавшего своей разгромной рецензией жизнь мастера.

Следует подчеркнуть совершенно определённую авторскую тенденцию Гоголя и Булгакова в создании подобных маргинальных ситуаций, провоцирующих смещение происходящего в низовой (сатанинский) план.

Мотив полёта – наиболее очевидное совпадение в художественном строе булгаковской и гоголевской прозы, что неоднократно подчёркивалось исследователями. Полёт Маргариты над Москвой становится реминисценцией того эпизода из «Ночи перед Рождеством», когда Вакула скачет по Петербургу на «лихом бегуне» (чёрте):

«Боже мой! Стук, гром, блеск, по обим сторонам громоздятся четырёхэтажные стены; стук копыт коня, звук колеса отзывались громом и отдавались с четырёх сторон; дома росли и будто подымались из земли на каждом шагу; мосты дрожали; кареты летали; извозчики, фореиторы кричали; снег свистел под тысячью летящих со всех сторон саней; пешеходы жались и теснились под домами, унизанными площадками, и огромные тени их мелькали по стенам, досягая головою труб и крыш. С изумлением оглядывался кузнец на все стороны. Ему казалось, что все домы устремили на него свои бесчисленные огненные очи и глядели» [7; 130].

В главе «Полёт» у Булгакова читаем: «Под Маргаритой плыли крыши троллейбусов, автобусов и легковых машин, а по тротуарам, как казалось сверху Маргарите, плыли реки кепок. От этих рек отделялись ручейки и вливались в огненные пасти ночных магазинов. «Э, какое месиво, – сердито подумала Маргарита, – тут повернуться нельзя». Она пересекла Арбат, поднялась повыше, к четвёртым этажам, и мимо ослепительно сияющих трубок на угловом здании театра проплыла в

узкий переулочек с высокими домами. Все окна в них были открыты, и всюду слышалась в окнах радиомызыка» [1; 207].

В обоих случаях на передний план выдвигается мотив вавилонской пышности, огней, тесноты и давки, что выводит на апокалиптическое пророчество городу как таковому, в котором собрано огромное количество «коней и колесниц, и тел и душ человеческих» (Отк. 18:13). Гастрономические и вещные соблазны большого города были в своё время представлены и Гоголем в описании столичного Петербурга («Мёртвые души» [5; 475]), а также в повестях «Невский проспект» и «Нос» [6; 50-51].

Булгаков производит своего рода образное «снятие» при описании изобилия советской столицы – Москвы. Апокалиптические «кони и колесницы», а также гоголевские «кареты» заменены перечислением множества транспортных средств, перевозящих москвичей («крыши троллейбусов, автобусов и легковых машин»), «тела и души человеческие» – метонимическим образом целой реки кепок, которую сверху видит героиня. Образ товара, который в поверженном и оплакиваемом купцами Вавилоне уже никто не станет покупать, гиперболизированно предстаёт в виде «огненной пасти ночных магазинов», втягивающей в себя прохожих. Плотское начало всегда в первую очередь связано с пожиранием, поглощением. Недаром невидимая Маргарита, влетев в окно коммунальной кухни, застаёт там не только картину приготовления пищи, но и явно inferнальную ситуацию: ревущие примусы, «кастрюля с какой-то снедью, от которой валил пар», две переругивающиеся женщины с грязными ложками в руках и довольно грязной темой для обсуждения – по поводу тушения света в уборной. Казалось бы, парадоксально, но и ресторан дома Грибоедова, где подают изысканные порционные блюда вроде «судачков а натюрель», также назван в романе «адам». Ровно в полночь здесь начинает играть модный джазовый оркестр, дико завывает певец – «аллилуйя!», исступлённо танцуют посетители. Кажется, что оживают нарисованные на сводчатых потолках ресторана ассирийские скакуны (ср. с рисунком перевёрнутой кверху ногами лошади на нечистом хуторе в «Вие») [3; 154]. Картина жующей публики, аппетита которой не умеряются даже известием о гибели Берлиоза, – явная аллюзия «Пропавшей грамоты», где страшные морды, обступившие деда, перехватывают подносимую им к своему рту еду [9; 89]. Атмосферу грибоедовского ресторана можно охарактеризовать старинным выражением как всеобщее «бесение», что наряду с мотивом «вавилонского столпотворения» (именно так определено окончание скандального

сеанса черной магии в Варьете) придаёт повседневным событиям романа зловещий оттенок.

Любопытно, что в сцене полёта над городом у Булгакова возникает родство даже с гоголевским стилем. Известно, что Гоголь нередко вводит междометные конструкции, вроде: «Э, какой маленький мешок!» (Оксана, «Ночь перед Рождеством»); «Э, нет, это не моя хата!» (Чуб, там же); «Экие страшные мешки!» (кум, там же) «Экой ты смешной стал!» (Тарас, «Тарас Бульба») и т.д. В досадливой фразе булгаковской Маргариты («Э, какое месиво») явно слышатся гоголевские интонации.

Образ Вавилона в гоголевских произведениях, в частности в «Мёртвых душах», подсказан, как справедливо указывает Е.А. Смирнова, одним источником – Библией [12; 186-188]. Вполне возможно, что М. Булгаков уже одновременно учитывал оба – и гоголевские произведения («Ночь перед Рождеством», «Повесть о капитане Копейкине» из «Мёртвых душ» или «Невский проспект»), и библейское священное писание. И в том, и в другом случае он не мог оставить без внимания тот приговор суетному человечеству, который содержится в Апокалипсисе и имплицитно присутствует в гоголевской прозе (равно «столичной», «городской» или автохтонной «диканьской»). По крайней мере, довольно сложно однозначно установить источник следующей художественной параллели в «Мастере и Маргарите». Так, героиня, путешествуя над улицами, попадает к «роскошной громаде» восьмизэтажного здания. Спустившись, она «увидела, что фасад дома выложен черным мрамором, что двери широкие, что за стеклом их виднеется фуражка с золотым галуном и пуговицы швейцара и что над дверьми золотом выведена надпись «Дом Драмлита» [1; 207]. Роскошная громада здания, черный мрамор, блеск стекла и золота – всё это, с одной стороны, вполне может являться аллюзией интродукции о капитане Копейкине, который видит петербургскую квартиру вельможи во всём великолепии и недоступности для простого смертного: «драгоценные мраморы на стенах, металлические галантереи, какая-нибудь ручка у дверей, так что нужно, знаете, забежать наперёд в мелочную лавку, да купить на грош мыла, да прежде часа два тереть им руки, да потом уже решишься ухватиться за неё, – словом: лаки на всём такие – в некотором роде ума помрачение. Один швейцар уже смотрит генералиссимусом...» [5; 473].

С другой стороны, и в книге «Откровения св. Иоанна Богослова» почти в том же регистре даётся перечень богатств города Вавилона – «товаров золотых и серебряных, и камней драгоценных и жемчуга, и ниссона и порфиры, и шелка и багряницы, и всякого благо-

вонного дерева, и всяких изделий из слоновой кости, и всяких изделий из дорогих дерев, из меди и железа и мрамора» (Отк. 18:12).

Прямо или косвенно чёрный мрамор, золотистый цвет металла и золотого шитья присутствуют и в описании Дома Драмлита (далее к нему присоединится и дорогое дерево – беккеровский кабинетный рояль). Маргарита громит квартиру ненавистного литературного критика Латунского, которая находится на последнем, восьмом этаже, словно венчая богопротивную «вавилонскую башню» Дома.

Металлы. Гоголь и Булгаков одинаково негативно относятся к золоту в статусе денежного выражения. Оба прямо дают понять читателю, что не всё в мире определяется деньгами. И всё же у Булгакова в определённых случаях золото начинает играть роль не денег, но некой высшей человеческой и/или жизненной пробы. А вот фамилия критика Латунского одновременно воплощает идею насилия и пустозвонства. Забегая вперёд, отметим, что фамилия эта, если использовать выражение самого Булгакова, словно «соткалась» из меди и цинка. Эти металлы ненавязчиво, но весьма часто возникают в романе. Медь, по преимуществу, – в виде духовых инструментов, играющих на похоронах Берлиоза («звуки немного фальшивящих труб»), джазовых ударных в ресторане дома Грибоедова («грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды...»), золотого звона тарелок из оркестра Варьете. Цинк становится в романе синонимом смерти и прозекторского разятия: на трёх оцинкованных столах морга лежат останки Берлиоза, а Воланд пророчит смерть буфетчику Варьете Андрею Фокичу в клинике Первого МГУ, расположенного на то время одним из наиболее оборудованных моргов. Врач по образованию, Булгаков хорошо ощущал эту метонимическую связь.

Латунь – один из самых дешевых материалов. Из латуни делают гильзы и умывальники, дверные ручки, таблички, корпуса часов, тарелки ударных инструментов, подсвечники и многое другое. Латунь часто имитирует золото, её иногда так и называют – «поддельное золото». По своей востребованности и обманчивой помпезности она стоит в одном ряду с такими «тоталитарными» материалами, как чугун и бронза, из которых всегда изготавливали памятники и которые использовали в градостроительстве. Этот «властный» характер металла прекрасно чувствовал Гоголь. Описывая отличную от Коробочки аристократку, он подключает именно интерьерные характеристики: «Точно ли так велика пропасть, отделяющая её от сестры её, недосыгаемо ограждённой стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами, зевающей за недочитанной

книгой в ожидании остроумно-светского визита...» [5; 357]. Решетки – садовые и парковые, возле дворцов и особняков – всё это маркировка особого культурного пространства, связанного с особым же социальным положением, с уединением, покоем, сибаритством. Такая решетка отделяет писательский дом Грибоедова от улицы и посторонних (неоднократно подчёркивается, что обычный смертный сюда не может попасть). За такой решеткой в старинном особняке проживала с мужем Маргарита Николаевна и не была счастлива «ни одной минуты». Мир Москвы наполнен блеском (латунь, медь, свет рекламных щитов и зеркальных окон и т.д.), звоном и скрежетом (медь, латунь, трамвайные звонки, звук тормозных колодок) и монументальной тяжестью зданий, чугунно-бронзовых сооружений и железа. На этом фоне бездушных тяжелых вещей и подделок золото выступает как истинная ценность. По тяжести азазелловской коробочки с кремом Маргарита понимает, что она золотая. Золотые канделябры, чаши и другие вещи видит она в резиденции Воланда на Садовой, триста двабис. Золото в данном контексте – больше, чем драгоценный металл. В нём проступает вторая составная часть понятия – благородство. На метафорическом уровне у Мастера и Маргариты – золотое сердце, золотая душа, что выражается в их самоотверженности, готовности отдать за другого всё на свете. Недаром в награду от Воланда Маргарита получает золотую подкову, усыпанную бриллиантами. Имя Маргариты также означает нечто драгоценное – «жемчужина».

«Вий». На поверхности лежит гоголевская аллюзия в сцене возвращения вампира-Варенухи и появления Геллы. Слишком многое напоминает здесь «Вия», правда, в редуцированном и преображенном виде: это и спасительный круг от света настольной лампы в кабинете Римского, и Варенуха, скрюченными пальцами подзывающий финдиректора (субститут Вия), и сама Гелла, которой явно отведена роль ведьмы-панночки («покойница вступила на подоконник»; «Римский отчётливо видел пятна тления на её груди»), и спасительный для Римского крик дрессированного петуха, которого специально держали для выступлений в здании за тиром варьете.

«Повесть о капитане Копейкине» и миф о Чичикове также отозвались в романе М. Булгакова. Параллельно с событиями, происходящими в романе, циркулируют слухи о некоей «гипнотизёрской банде». При этом различные и порой весьма противоречивые описания членов «банды» также колеблются и «вибрируют», как и самые невероятные предположения чиновников города N. относительно происхождения Чичикова и его принадлежности к разбойничьему миру.

«Старосветские помещики». Этот литературно-художественный код проступает у Булгакова с опорой не только на гоголевский, но и на гетевский пласт (мотив Филемона и Бавкиды). Правда, у Булгакова сходит на нет гоголевская и гетевская патриархальность, появляется поправка на интеллект и пассионарность героев. Возникает также характерная для писателя тема семейного очага, родового (возможно, даже дворянского) гнезда, несмотря на то, что мастер и его подруга находятся в довольно-таки жалкой полуподвальной двухкомнатной квартирке с «оконцами над самым тротуаром». Пределы квартирке «от застройщика» словно раздвигаются благодаря внутреннему свету любви, душевной работы, творчества, взаимного уважения и глубинного, до-словесного («прежде губ», как писал О. Мандельштам), взаимопонимания ее обитателей. В низеньком полуподвальном помещении течёт по-настоящему красивая жизнь, которую в русской литературе часто маркируют как «благородную». В ней наблюдаются все приметы дворянского усадебного быта, но в миниатюре. Вместо липовых аллей и зарослей сирени (вспомним хотя бы пушкинское «кусты сирен переломала, по цветникам летя к ручью» или тургеневские описания садов) в небольшом дворике, «в четырёх шагах, под забором» – одинокая липа, душистая сирень и клён. А сам подвальчик меблирован в старинном духе, скромно, уютно, со вкусом: в одной комнате – два дивана, овальный стол, «прекрасная ночная лампа», «маленький письменный столик», красная потертая мебель, бюро, «на нём часы, звеневшие каждые полчаса» [1; 125]. Во второй сосредоточено то, что составляет счастье и гордость думающего человека – «книги и книги от крашеного пола до закопченного потолка» [1; 125]. Летом в вазе появились любимые героями розы. Способ гармонизации жизненных процессов отличается здесь от того, что представил Гоголь в «Старосветских помещиках». Творчество, любовь, товарищество, быт, приготовление пищи, занятие рукоделием – всё обретает соразмерные благородные формы до того момента, когда в жизнь героев вламывается тоталитарная сила в лице литературных критиков социологического толка.

Мотив головы достаточно распространён в фольклорном и литературном творчестве. Орубленные головы, вещающие пророчества, головы-великаны, колдуны, которые берут в руках собственные головы – всё это известные образы. Встречаются они и в гоголевских произведениях. Это голова будущего мстителя, которая привиделась колдуну во время его магических действий («Страшная месть» [11; 168]), головы сатанинских или нечистых животных («Пропавшая грамота», «Заколдованное место», «Вий»), наконец, большая голова советника Поприщина («Записки сумасшедшего»). В романе Булгакова нашли отражения почти все тематические вариации, связанные с головой: отрезание головы и затем её безмолвное «вещание» в сцене

бала весеннего полнолуния (Берлиоз); оторванная и восстановленная голова конферансье Жоржа Бенгальского; вставшая на место после общения с мастером голова литератора Иванушки Понырёва, осознавшего свою бездарность, и, наконец, большая («скорбная») голова измученного мастера.

Вещи и смещенность оси. И в гоголевских произведениях, и в романе Булгакова они играют огромную роль. Порядок вокруг человека весьма важен для художественного мира Гоголя. Налаженность и упорядоченность быта словно сигнализирует о глубинном успокоении, о непротиворечивом состоянии души. Так, например, глиняный пол в имении любящих старичков Товстогубов содержался «с такою опрятностью, с какою, верно, не содержится ни один паркет в богатом доме» [10; 10]. Запущенность в имении обусловлено не только смертью Пульхерии Ивановны, хозяйки и рачительницы – оно начинается с разбитой души тоскующего Афанасия Ивановича, в которой всё не на месте.

Неприбранный дом, разбросанные в комнате или на подворье вещи оттеняют не самые лучшие качества хозяев. Вещная составляющая мира словно чутко реагирует на суетность последних, а то и свидетельствует об их пороках или связи с потусторонними силами. Так, не столько позорное ремесло юной красавицы, сколько обстановка притона отталкивает художника Пискарёва [6; 32]. «Неприятный беспорядок», покрытая пылью мебель, голые стены, окна без занавесок – всё это на вещно-материальном уровне становится зеркалом пустой и праздной души той особы, которую он тщетно пытается вырвать из мира разврата. Отметим, что главная героиня романа Булгакова начинает свой приход к мастеру с того, что надевает фартук, готовит завтрак в крошечной кухне-прихожей, что она часто сметает пыль с корешков книг. «Королевская кровь» Маргариты, прапраправнучки одной из французских монарших особ шестнадцатого века, не позволяет героине опуститься, обнеряшиться. Вот почему внезапным диссонансом звучит описание квартиры Маргариты накануне вылета из особняка. В ожидании половины десятого вечера, когда она должна втереть в кожу волшебный крем Азазелло, Маргарита переворачивает квартиру вверх дном, и вещи перестают занимать привычные места. Но перевёртывание привычного уклада, смещение привычной оси бытия имеет под собой веские основания. Туфли (низ-полземля) оказываются на ночном столике (намёк на близящийся полёт и шире – расставание с земной жизнью), бельё и раздавленная коробка сигарет валяются на полу. Смешение запахов (пахнет духами и раскалённым утюгом – ольфакториальная метафора рая и ада) довершает картину внутреннего смятения Маргариты, которая в одно и то же



время и желает и страшится предпринять отчаянный шаг. Если беспорядок в собственном доме объясняется переворотом в душе героини, готовой распрощаться со старой жизнью, то разгром в квартире критика Латунского, учинённый ею несколько позже, становится своего рода заместительной жертвой бездушной «чернильной» культуры, погубившей мастера. Вещи и субстанции стронулись, поменялись местами, обозначив культурный провал, человеческую и профессиональную несостоятельность Латунского: вода вливается в ящики письменного стола, рояль воет и кричит от ударов, чернила пятнают белоснежную постель критика.

Возвращаясь к гоголевской поэтике вещи, отметим еще несколько моментов. Пристальный интерес, с которым Иван Иванович наблюдает за проветриванием гардероба Ивана Никифоровича, перерастает в желание заполучить один из предметов – ружьё, что в дальнейшем приводит к ссоре двух давних приятелей [8]. Неприбранные накануне светлого Рождества, запачканные углем мешки в хате Солохи становятся в рождественском праздничном коде знаком сакральной нечистоты. На треугольной стене одного из хуторских погребов, отмечает Хома Брут, нарисована «для красоты» лошадь, стоящая вверх ногами. Такое смещение справедливо расценивается исследователем М. Вайскопфом как знак опрокинутого хтонического пространства [2; 140].

Исподнее и нагота. В целом художественное видение обоих писателей здесь совпадает. Более того, во многих эпизодах «Мастера и Маргариты» проступает именно гоголевский код. Так, целомудренное описание наготы встречаем в «Вие», когда Хома, оседланный ведьмой, с высоты своего полёта опасно и вместе с тем со «сладким чувством» наблюдает тайную ночную жизнь реки: «Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета... – и вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной окружности. Вода в виде маленьких пузырьков, как бисер, обсыпала их. Она вся дрожит и смеётся в воде...» [3; 147]. В «Страшной мести» дева-русалка «светится сквозь воду как будто бы сквозь стеклянную рубашку» [11; 173]. Так же прекрасна и целомудренна нагота Маргариты в булгаковском романе. И совершенно иначе воспринимается провокационная полуобнаженность Геллы, которая, как лоретка, появляется перед посетителями кв. № 50 в одном кружевном передничке и головной наклке.

Иван Иванович, пришедший в знойную пору к Ивану Никифоровичу потолковать о ружье, застаёт его лежащим на ковре «в натуре», то есть обнаженным. Всё платье Ивана Никифоровича выставлено во двор для проветривания и соответственно на всеобщее обозрение. В сцене ссоры двух приятелей Иван Никифорович стоит посреди комнаты «в полной красоте своей без всякого украшения» [8; 187]. Рядом в этой многофигурной композиции – перепуганная дворовая баба, Иван Иванович с поднятой рукой, «как изображались римские трибуны», и мальчик «в неизмеримом сюртуке», который стоял и спокойно чистил пальцем свой нос. Очевидно, что античный мотив (обнаженная фигура одного, римская поза другого) явно тяготеет к бурлескной ситуации.

Изображение героев в исподнем в романе Булгакова носит выраженный смеховой низовой характер. Шествует по улицам Москвы Иванушка Бездомный, напяливший на себя чужие кальсоны. Он отрывает пуговицы у щиколоток, полагая, что они будут походить на летние брюки, что вызывает еще большее нездоровое внимание к его особе. Просыпаясь после страшного алкогольного опьянения, Стёпа Лиходеев пытается определить в брюках ли он и в нижнем белье оказывается один на один с Воландом. Затем он обнаруживает себя в том же неглиже на берегу Черного моря в Ялте, а к концу романа появится на трапе самолёта, вернувшего его в Москву, в тех же злополучных кальсонах, но в огромной кавказской бурке и мохнатой шапке. В исподнем белье и с чемоданом в руках свалится к Воланду доносчик и негодяй Алоизий Могарыч. Жертвами сеанса черной магии и собственной жадности становятся зрительницы Варьете: после выхода из здания они с ужасом обнаруживают исчезновение нарядов, полученных в дар от фокусника. Сцена исчезновения верхней дамской одежды сопровождается «криками и ревушим хохотом» толпы, «гоготом», «улюлюканьем», «свистом». Можно считать, что налицо все элементы карнавального антиповедения: сначала переодевание на сцене в дорогую одежду, а затем карнавальное разоблачение и уничтожение в глазах толпы.

Имена и фамилии занимают особое место в поэтике Гоголя и Булгакова. Эта тема может стать предметом самостоятельного рассмотрения. Главное, что роднит в этом плане обоих писателей, – изобретательность и даже вычурность. Такие гоголевские имена и фамилии, как Евпл Акинфович, Елевферий Елевферьевич, только оттеняются слишком «простыми» именами персонажей – Иван Иванович, Тарас Тарасович. И каждая «закovskyристая» фамилия гоголевских героев – Перерепенко, Довгочун, Пупопуз, Свербыгуз, Болячка, Крутотрыщенко и другие – актуализирует приземлённый

аспект. Семантика фамилий лежит по преимуществу в плоскости вульгарно-телесной. Некоторое исключение составляют, пожалуй, имена и фамилии бурсаков из повести «Вий» – богослова Халявы, философа Хомы Брута и ритора Тиберия Горобца. В соположении и, вместе с тем, несовместимости специализации каждого бурсака, его имени и фамилии заложено не только комическое, но и ироническое начало.

Булгаковские главные герои не имеют фамилий. При этом количество фамилий второстепенных персонажей в романе огромно. Это, прежде всего, члены МАССОЛИТА, прозаики Глухарёв, Жуков, Драгунский, Чердакчи, а также «виднейшие представители поэтического подраздела... Павианов, Богохульский, Сладкий, Шпичкин и Адельфина Буздяк» [1; 53]. Приговор книге мастера выносят критики Латунский (обладающий общественным весом пустозвон, разнёсший о романе дурную славу), Ариман (греческая вариация зороастрийского Ангромайню, или сатана) и Берлиоз, исполнивший на Патриарших прудах вариацию атеистического мотива. Критик Мстислав Лаврович также был причастен к травле мастера, что вытекает из его имени (корень – «мечь») и фамилии («лавр» связан с признанием, коронацией, угодностью властям). Нетрудно заметить, что, в отличие от гоголевского подхода, здесь действует несколько иной принцип – не только выявить какие-то индивидуально-личностные характеристики героев, но определить их предзаданное «говорящей фамилией» отношение к мастеру, к миру высокой литературы, высоких истин, чувств и идеалов.

В настоящей статье, к сожалению, не нашла отражения поэтика именного дубляжа, встречающаяся и у Гоголя, и у Булгакова, а также специфика женских имён в романе «Мастер и Маргарита», чему может быть посвящена отдельная работа.

Таким образом, художественные миры Гоголя и Булгакова обнаруживают множество параллелей, а гоголевский поэтологический код становится одним из самых органичных в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

### *Литература и примечания:*

1. Булгаков М. Мастер и Маргарита. – К.: Молодь, 1988. – 352 с.
2. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. – М.: Радикс, 1993. – 592 с.
3. Гоголь Н.В. Вий // Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7-ми тт. – Т. 2. – М.: Худож. лит., 1984. – С. 139-174.
4. Гоголь Н.В. Майская ночь, или Утопленница // Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. – Л.: Лениздат, 1973. – С. 54-81.

5. Гоголь Н. Мёртвые души // Гоголь Н. Повести. Пьесы. Мёртвые души. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 315-514.
6. Гоголь Н. Невский проспект // Гоголь Н. Повести. Пьесы. Мёртвые души. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 23-52.
7. Гоголь Н.В. Ночь перед Рождеством // Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. – Л.: Лениздат, 1973. – С. 98-141.
8. Гоголь Н.В. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем // Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7-ми тт. – Т. 2. – М.: Худож. лит., 1984. – С. 175-220.
9. Гоголь Н.В. Пропавшая грамота // Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. – Л.: Лениздат, 1973. – С. 82-92.
10. Гоголь Н.В. Старосветские помещики // Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7-ми тт. – Т. 2. – М.: Худож. лит., 1984. – С. 7-28.
11. Гоголь Н.В. Страшная месть // Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. – Л.: Лениздат, 1973. – С. 142-180.
12. Смирнова Е.А. О многосмысленности «Мёртвых душ» // Контекст. – 1982. – М.: Наука, 1983. – С. 164-191.

### **Анотація**

*В статті проводяться паралелі між романом М. Булгакова “Майстер і Маргарита” та гоголівською прозою. Окреслено деякі загальні та відмінні тенденції мотиву польоту і мотиву голови. Позначені підходи Гоголя та Булгакова до зображення голізни і світу речей. Приділено увагу символіці металів і функції особистих імен.*

### **Аннотация**

*В статье проводятся параллели между романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и гоголевской прозой. Очерчены некоторые общие и отличные тенденции мотива полёта и мотива головы. Обозначены подходы Гоголя и Булгакова к изображению наготы и мира вещей. Уделено внимание символике металлов и функции личных имён.*

### **Summary**

*In the paper parallels between artistic peculiarities of the novel “The Master and Margarita” by M. Bulgakov and the prose by N. Gogol are drawn. Some mutual and different tendencies are outlined concerning the motives of the flight and the head. Gogol’s and Bulgakov’s approaches to the representation of nakedness and of the world of things are designated. The author pays attention to the symbolics of metals and the function of personal names.*