

- Дохман А. М.* Сновидения и значение их как предвестников болезней // Толкование сновидений. Минск, 1997.
- Зайцев Б. К.* Речь на чествование писателя 26 ноября // И. Бунин: Pro et contra. СПб., 2001. С. 411.
- Карпов И. П.* Проза Ивана Бунина. М., 1999.
- Мальцев Ю. И. А.* Бунин (1870–1953). М., 1994.
- Мхитарян Н.* Реальность сновидения: Свидетели сновидений // Сон — семиотическое окно: XXVI Виппер. чтения.
- Рощин М. И. А.* Бунин. М., 2000.
- СЭС — Советский энциклопедический словарь. М., 1989.
- Юнг К. Г.* Значение, функции и анализ снов // Тайна сна. Харьков, 1995.
- Флоренский П. А.* Иконостас // Флоренский П. А. Избр. тр. по искусству. М., 1996.
- Фрейд З.* Я и Оно // Фрейд З. Избр. М., 1989.

*Статья поступила в редакцию 16.04.07.*

**Г. А. Шор**

### **РЕЦЕПЦИЯ «ФАУСТА» И. В. ГЕТЕ В ПОВЕСТИ М. А. БУЛГАКОВА «РОКОВЫЕ ЯЙЦА»**

Рассматривается рецепция сюжетной формулы «Фауста» И. В. Гете в булгаковской повести «Роковые яйца», в частности, библейский мотив сделки человека с носителем потусторонней силы.

Отечественное литературное поле XX столетия характеризуется многими противоречиями, обусловленными в первую очередь процессом политической «вулканизации», негативным образом воздействующим на культуру в целом. Социальные потрясения, обрушившиеся на страну, череда революций, Гражданская война вызвали к жизни различные творческие модели, наполненные как конъюнктурным, так и антиофициозным художественным содержанием. В этой ситуации насыщенность интертекстуальными отсылками становится особенно значимой: показать связь времен и культур нередко означало фактически бросить вызов тем, кто отрекался от прошлого. Первые переводы «Фауста» появились еще в XIX в. (самый известный — А. Фета) [см.: Гете, 1882], однако именно в литературе советской России 1910–1920-х гг. образ дерзкого искателя Фауста был особенно популярен, хотя и отмечен знаком «неполноты, ограниченности односторонне-прямолинейного прочтения Гете как, безусловно, рационалиста-просветителя, без учета того таинственного, иррационально-загадочного, что врывалось в его жизнь и творчество и что сам поэт имел в виду, говоря о том, что не все делится на логику и разум без остатка» [Якушева, 1997, 219]. На этом фоне особенно выделяются фантастические «Роковые яйца» М. Булгакова.

Для Михаила Булгакова трагедия «Фауст» была одним из самых любимых произведений. Множество исследователей, изучающих творчество Булгакова, сравнивают

«Фауста» с «Мастером и Маргаритой» [см.: Якушева, 1991, 180—183]. Вместе с тем гетевские идеи в творческом наследии М. Булгакова проявляли себя и в более ранних произведениях писателя, в частности, в опубликованных в 1925 г. «Роковых яйцах».

Исследователи, интерпретирующие данное произведение в поисках прецедентных текстов-источников [см.: Васина, 2000, 96—116], рассматривают прежде всего фабульный ряд. Так, Б. Соколов указывает на роман английского писателя Г. Уэллса «Пища богов», послуживший, как ему кажется, неким «импульсом» для создания фантастической фабулы повести «Роковые яйца». Более глубоко повлияла на оформление замысла этого произведения трагедия Гете «Фауст». Булгаков, как и многие русские писатели, не смог устоять перед «искушением», исходящим от одного из величайших творений человеческого духа. Он воспринял «Фауста» как явление «синтетическое», преодолевающее границы своего времени и национально-культурного пространства. Булгаков, как и Гете, стремился придать своим произведениям всеобъемлющий, универсальный характер.

В произведении Гете чрезвычайно значим мотив сделки человека с носителем потусторонней силы. Библейский мотив испытания, искушения стал смысло- и структурообразующим компонентом трагедии немецкого писателя. Подобно Адаму, возжелавшему вкусить от древа познания добра и зла, Фауст захотел познать больше, чем доступно обычному человеку. Художественно перерабатывая концептуальную схему «Фауста», М. Булгаков также вводит в повесть «Роковые яйца» подобный мотив, призванный «проверить» не отдельно взятого индивидуума, а человечество в целом, допустившее деструкцию во всех сферах бытия. Не случайно в результате опыта профессора Персикова на свет появляются гигантские змеи, ведь дьявол искушил Адама и Еву, явившись им в облике именно змия. Дьявол «называется змием и древним змием (Откр. 12, 9, 14, 15), вероятно, чтоб указать на его коварство и злобу» [Библейская энциклопедия, 1891, 278]; «змий служит для свящ. писателей эмблемою злобы (Мф, 23, 33), свирепости (Пс. 57: 5, Притч. 23, 32) и коварства (Быт. 49, 17)» [Там же, 279].

Гете и Булгаков — авторы дерзновенных по-своему замыслу мистерий, в которых ирреальные силы входят в контакт с главными героями, ставящими превыше всего интеллект. Дьявол обнаруживает свое тайное прежде «лицо», чтобы «соблазнить» человека, подвергнуть его искушению, доказать Богу, что человек был напрасно исторгнут из небытия. Гете, модифицируя образ дьявола-искусителя, значительно видоизменяет вложенное в него мифологизированное начало. В Мефистофеле представлена сила нигилистическая, он — дух абсолютного отрицания, способный на критическое, порой даже скептическое отношение к тому, что люди считают безусловными ценностями бытия: «Я дух все отрицающий и, поступая так, бываю совершенно прав, потому что все существующее кончает непременно погибелью, вследствие чего лучше было бы, если б оно не существовало совсем. На этом основании все, что вы называете грехом, разрушением или, короче говоря, злом — моя настоящая стихия» [Гете, 1902, 40].

Булгаков также сопрягает идеи профессора Персикова, его научные эксперименты с чем-то потусторонним. В повести «Роковые яйца» появляется дьявол-искуситель, замаскированный представитель темных сил, скрывающий свою истинную личину, — Александр Семенович Рокк (не случайно фамилия данного персонажа отражается в названии произведения) [см.: Белая, 1990, 103—105]. Дьявольское начало неожиданно обнаруживает себя, становится очевидным. Как замечает В. В. Химич, тема «сатанинства» в «Роковых яйцах» М. А. Булгакова «постоянно подкрепляется и непрерывной цепочкой чертыханий и своего рода лейтмотивным “подголоском”: “кур твоих испортили”,

“кур кто-то заколдовал”, “ну, не порча?”, “Господь прогневался на нас”» [Химич, 2003, 298]. Фантастическая действительность порождает ирреального героя. В результате то, чем занимался профессор Персиков, из рядового научного изыскания превратилось в нечто выходящее за пределы типовых исследований, смелые замыслы профессора, его научные эксперименты, предполагающие неперемное вмешательство в природные законы, происходят во время, когда люди так дерзко воздействовали на все фундаментальное, устоявшееся. Художественное поле повести «Роковые яйца» демонизируется, окрашивается в особые тона, призванные подчеркнуть фантазмагоричность всего происходящего.

Как и Гёте, Булгаков моделирует в своем произведении особое пространство: за планом действительным проступает ирреальное.

*Дверь мягко скрипнула, и вошел Панкрат. Он сложил руки по швам и, бледнея от страха перед божеством, сказал так:*

*— Там до вас, господин профессор, Рокк пришел.*

*Подобие улыбки показалось на щеках ученого...*

*— Рокк с бумагой? Редкое сочетание, — вымолвил Персиков и добавил: — Ну-ка, дай-ка его сюда!* [Булгаков, 1989, 81]. «Сопряжение» реального с иррациональным происходит вполне обыденно. Профессор Персиков, увидев Рокка, замечает нечто необычное, неординарное в этом человеке: *Персиков был слишком далек от жизни — он ею не интересовался, но тут даже Персикову бросилась в глаза основная и главная черта вошедшего человека. Он был страшно старомоден* [Там же, 81]. «Старомодность» героя, о которой говорится в произведении, вполне закономерна и объяснима. Рокк «старомоден», поскольку в нем проявляет себя извечная функция дьявольской силы, вмешивающейся в земную круговерть. Герой повести М. А. Булгакова «старомоден», потому что он не вступает в непосредственный контакт с конкретно-историческим временем: его стихия — вечность, и именно ей он служит. С другой стороны, писатель отмечает на страницах своего произведения: *В 1919 году этот человек был совершенно уместен на улицах столицы...* [Там же]. С точки зрения Булгакова, образ Рокка напрямую соотносится с потрясениями, произошедшими в стране, о чем свидетельствует сама внешность героя: *...На вошедшем была кожаная двубортная куртка, зеленые штаны, на ногах обмотки и штиблеты, а на боку огромный старой конструкции пистолет маузер в желтой битой кобуре* [Там же]. Фантазмагорическая постреволюционная действительность окрашивает окружающее в определенные тона. «Зеленые штаны» Рокка и «желтая кобура» символизируют алогичность, парадоксальность всего происходящего.

Таким образом, вечное, неизменное дьявольское начало отражается в земном мире, наполненном противоречиями и пороками. Искушая профессора Персикова, историческая эпоха в какой-то момент являет себя в образе Рокка. Этот человек приходит к профессору с целью искушить его, но сам процесс искушения имеет свою специфику: *Пришелец расстегнул борт куртки и высунул приказ, напечатанный на великолепной плотной бумаге. Его он протянул Персикову. А затем без приглашения сел на винтящийся табурет* [Там же, 82]. Рокку далеко до изысканно-утонченных хитросплетений, на которые готов был гетевский Мефистофель, стремящийся добиться поставленной цели. Дьявол XX в. действует иначе, от былой галантности не остается и следа. Жесткая эпоха «порождает» Мефистофеля, утратившего былые черты, лишённого определенного рода «обаяния», столь необходимого для реализации его «миссии».

Чтобы выявить специфику «схождения» булгаковского произведения с сюжетной формулой гетевской трагедии, необходимо обозначить особенности моделирования

фабульного ряда «Фауста». Так, Ю. Н. Дмитриев, А. А. Зиновьев в своей работе «Тайна гения» указывают на то, что Гете в «Фаусте» придает структуре сюжета форму возвышающихся друг над другом кругов, в результате чего образуется трехвитковая восходящая спираль. Используя подобный подход к произведению Гете, условной «исходной точкой» можно считать кабинет Фауста. В данном пространственном поле точно смыкаются начала и концы сюжетных линий, здесь происходят свойственные духовному становлению духовные переломы, «скачки». По мнению Ю. Н. Дмитриева и А. А. Зиновьева, каждый последующий круг есть очередной этап интеллектуального «взросления» главного действующего лица. «Круг первый» — замкнутый кабинетный топос Фауста, где герой претерпевает первое потрясение, изверившись в позитивной направленности всего того, на что была направлена его деятельность прежде. Фауст совершает прогулку у городских ворот, замечает бездомного пуделя, столь коварно впоследствии обернувшегося искусителем. В этот момент кабинетный ученый, признающий истинность умозрительного знания, стремится коренным образом переосмыслить жизнь, отречься от прошлого. «Круг второй» — «новая жизнь», новая ипостась существования героя. В союзе с Мефистофелем Фауст покидает кабинет. «Круг третий», воспроизведенный Гете, призван очертить самостоятельную жизнь свободного человека, который, признавая значимость познания, одухотворенный своими идеями, планами, устремляется к высоким целям созидания во имя общественного блага.

Подобная сюжетная структура творчески усваивается писателем XX столетия. М. А. Булгаков в повести «Роковые яйца» представляет нам своеобразные «жизненные круги» кабинетного ученого. «Круг первый» — кабинет Персикова. Личный топос героя вмещает в себя в первую очередь институт, так как здесь синтезируются идеи ученого. Этот человек, как и Фауст, отрекся от мира внешнего. Героя отличает самоотречение, изрядная доля аскетизма, ведь главное в его жизни — воплощение научной идеи. «Круг второй» детерминирован конкретной социокультурной, исторической ситуацией. Сюжетно этот круг связан с эпизодом встречи героя с Рокком. «Выход» булгаковского героя за грани самозамкнутого пространства сходен с метаморфозами, которые происходят с гетевским Фаустом. Но «круг третий» связан с катастрофой в жизни ученого Персикова и всей России. Усваивая и творчески трактуя традиции, заложенные в трагедии «Фауст», Булгаков переносит на собственное «литературное поле» сюжетную структуру произведения Гете. Как показано в произведении «Роковые яйца», идеи ученого, «вырвавшиеся» за пределы замкнутого пространства, словно «возвращаются» обратно. Катастрофа произошла, последствия ее отразились на булгаковском герое, который погибает от раскrojившего ему голову страшного удара палки.

Казалось бы, Фауст у Гете через ошибки устремляется к чему-то позитивному, но в произведении Булгакова показано, как научная идея в некотором социокультурном контексте может привести к катаклизмам, к потрясениям. Булгаковская интерпретация заставляет переосмыслить наследие Гете. «Выход» Фауста из научной кельи — обретение ли, созидание ли, возможность ли преобразования; ведь «выход» Персикова приводит к катастрофе. Не случайно обещанный Мефистофелем поход «в малый, а потом большой свет» [Гете, 1902, 55] начинается с кабака, где «ума у народа в голове мало, зато много охоты повеселиться» [Там же, 57].

Гете подчеркивает у Фауста такие черты ученого, как творческая смелость, желание возвыситься над обстоятельствами, восторгествовать над ними. Вместе с тем личное бытие героя трагедии сопряжено не только со смелостью и дерзновенностью, это и принятие как некоего должного аскезы и самоотречения. Таким предстает перед нами

герой в начале произведения. Устремление к познанию, обретению истины — это путь человека, отказавшегося от замкнутого, до крайней степени ограниченного кабинетного пространства, напоминающего узкую монастырскую келью. При этом важно обратить внимание на следующий факт: гетевский герой уже в самом начале произведения переживает состояние опустошенности, односторонняя направленность жизни приводит к осознанию «узости» всего происходящего. Алчность познания приводит Фауста в отчаяние, безмерность его притязаний, отсутствие разумного смирения перед Творцом рассыпают в прах задуманное. Герой трагедии Гете тщетно стремится проникнуть в мир потаенный, лежащий не на поверхности, не понимая при этом, что ему недостает не умозрительных, отвлеченных знаний, а любви и сочувствия к людям, «он слышит ангельский хор, но не находит в себе сил уверовать и устремиться к любви» [Рассел, 2002, 99].

Как и Гете, Булгаков также представляет нам образ талантливого ученого Персикова, *...ибо ученый он был совершенно первоклассный, а в той области, которая так или иначе касается земноводных или голых гадов, и равных себе не имел... читал профессор на 4 языках, кроме русского, а по-французски и немецки говорил как по-русски* [Булгаков, 1989, 46]. Перед нами блестящий эрудит, человек, полностью посвятивший себя науке. Автор повести говорит и об аскетизме профессора, его отказе от «земного» начала: *Газет профессор Персиков не читал, в театр не ходил, а жена профессора сбежала от него... профессор больше не женился и детей не имел. Был очень вспыльчив, но отходчив, любил чай с морошкой, жил на Пречистенке, в квартире из 5 комнат, одну из которых занимала сухенькая старушка, экономка Марья Степановна, ходившая за профессором, как нянька* [Там же, 46]. На первый взгляд, пятикомнатная квартира профессора Персикова — более значительное пространство по сравнению с тесной комнатой со сводчатым потолком, составлявшей жизненное поле гетевского героя. Однако Персиков, как и Фауст, находится вне мира внешнего; расширение пространства ничего кардинальным образом не меняет: Персиков одинок, он изолирован от всеобщего начала, отчужден от него. Его лично значимый топос — квартира, институт, ведь для него длинным бытийным смыслом обладают лишь эксперименты, научные опыты. Это его индивидуально очерченный «круг», за пределы которого нет и не может быть выхода. И в произведении Гете, и в повести Булгакова показано самоограничение ученых, далеких от полноценной «живой» жизни. Как и Фауст, Персиков изначально художественно задан как типаж противоречивый. С одной стороны, героя характеризует неординарный интеллект, с другой — максимально выраженное погружение в одну область человеческого знания. Можно выявить в данной характеристике героя некую долю гротескного заострения того, что «увидел» Булгаков в гетевском персонаже.

Отношение автора к герою, наполненное иронией, в повести «Роковые яйца» остается незавуалированным, очевидным. Казалось бы, эрудированность, высокий уровень интеллекта, устремленность к истине, вечная неуспокоенность и оторванность от реальности, самоотречение, аскеза, сосредоточенность на одном, невозможность разглядеть различные срезы бытия — вот то, что определяет специфику образов Фауста (в начале трагедии) и профессора Персикова. Вместе с тем немецкий писатель подводит своего героя к осмыслению всего того, что составляет суть его личного бытия, хотя необходимо учесть, что Фауст — «отброшенный от себя», «подвергнутый критике» «внутренний образ Гете» [Михайлов, 1997, 10].

На страницах своей трагедии Гете стремится описать состояние главного героя, проанализировать возникшие в недрах его «я» переживания. «Тупик», в тисках которого

пребывает Фауст, напрямую соотносится автором с современной ему наукой, отвлеченной от реальности, характеризуется определенной долей абстрактности, умозрительности. Научное познание реальности первоначально притягивает героя, покоряет его, он становится верным служителем науки. Однако вскоре ситуация кардинальным образом меняется, происходит крушение идеалов, осознание абсолютной бессмысленности прожитого. А. Аникст так характеризует это состояние: «С героем мы встречаемся уже тогда, когда он прошел большой жизненный путь и пришел к горестному выводу о бесплодности своих усилий. Отчаяние Фауста столь глубоко, что он хочет покончить самоубийством» [Аникст, 1999, 54]. Несомненно, что показанный Гете ученый жаждет в полной мере переосознать пройденный им жизненный путь, обрести нечто неизданное, то, что не удавалось ранее сделать частью личного бытия. Желая детальнее разработать образ кабинетного ученого, писатель использует прием «двойничества». «Двойником» Фауста становится Вагнер – герой, уверенный в том, что существует лишь книжное знание. Он, вне всякого сомнения, предан науке, но именно это рабское служение накладывает свой отпечаток на личность, порождает внутреннюю ограниченность, неполноценность: «А я, чтоб послушать разумных, ученых речей, был бы готов отказаться от сна совсем. Я предался учению с величайшим усердием, и хотя знаю уже много, но хотел бы знать все» [Гете, 1902, 24].

До определенного момента, скорее всего, Фауст внутренне соглашается с правильностью такого жизненного кредо. Оба героя мечтают о служении истине, уповая на то, что приобретенные ими знания есть не что иное, как возможность духовного просветления, обещающего в дальнейшем возрождение человека и преобразование окружающей его действительности. Но абсолютизированная Вагнером позиция «расшаталась» в Фаусте, утратила незыблемость. Постепенно Фауст приблизился к диаметрально противоположной позиции: он пытается обрести смысл личного бытия посредством активной жизненной позиции. Отвергая умозрительную, метафизическую по своей сути науку, Фауст стремится вместе с тем воссоединиться с «живой» жизнью, от которой он прежде был бесконечно далек. Долгие годы добровольного затворничества, обособления от окружающего не могли не привести героя Гете к разочарованию, душевному надлому, опустошению. От кабинетного ученого к человеку, осознавшему факт сложности, многогранности бытия, — таков путь Фауста.

Писатель XX столетия представляет нам, казалось бы, иные «отношения» ученого и действительности. Профессор Персиков являет собой типаж «кабинетного» ученого. Но Персиков, как и Фауст, «выходит» в мир, изменяя науке, в которую он погружен, позволяя себе чудовищный эксперимент. В этой сюжетно-смысловой точке писатель XX в., активно усваивая гетевскую идею, во многом переосмысливает ее, исходя из установок своего времени. «Стези» Фауста и Персикова неоднаправленны. Герой немецкой трагедии отказывается от ориентиров, прежде казавшихся такими незыблемыми и единственно верными. Однако персонаж Гете «перерождается» и «прозревает» с помощью потусторонних сил, избирая не истину, а полное заблуждений стремление к ней. Булгаковский Персиков, напротив, не желает соприкасаться с действительностью: *В 1919 году у профессора отняли из 5 комнат 3. Тогда он заявил Марье Степановне: «Если они не прекратят эти безобразия, Марья Степановна, я уеду за границу»* [Булгаков, 1989, 46]. Никким образом нельзя считать главного героя повести политическим оппозиционером, ведь он бесконечно далек от происходящего в стране. Отторжение от данного социополитического пространства — вот то, к чему стремится булгаковский герой. Существенным в этом смысле оказался следующий факт: никакого простран-

венного перемещения не произошло: *Намерения своего относительно заграницы Персиков не вытопил, и 20-й год вышел еще хуже 19-го* [Там же, 46]. Герой повести не желает принимать антинаучную действительность, вынужден существовать в мире, наполненном чем-то дьявольски разрушительным, но парадоксальным образом герой повести не только не удаляется от этой действительности, но приближается к ней. Персиков, с одной стороны, являет собой тип ученого, болезненно реагирующего на что, что происходит во внешнем мире, противоречащем эволюционному развитию человечества, с другой — сам порождает экспериментальные идеи, подготовившие почву для появления и распространения социальных катаклизмов. Специфика изобретения Персикова — красный луч — отнюдь не случайна. Красный цвет — цвет крови, переворота, цветовая символика исторически конкретна, Булгаков показывает трагические последствия псевдонаучного вмешательства в ход истории, в исконные природные законы.

Итак, автор «Роковых яиц» принимал во внимание образ гетевского Фауста в процессе создания своего произведения. Однако «магистрالی» сюжетного движения Фауста и булгаковского героя оказываются сходны, но не идентичны. Герой трагедии Гете воплощает в себе общечеловеческое стремление к истине. Деятельность Персикова становится символом грозных предзнаменований трагических событий человеческой истории.

Финал булгаковской повести удивительно созвучен тому, к чему приходит немецкий классик в своей трагедии. Гармония совершенного мироустройства, пришедшая на смену дисгармонии и хаотичности, во многом отличающая поиски Фауста, проходящего стезей ошибок и заблуждений, характеризует, как известно, финал гетевского произведения. Булгаков стремится показать, как на смену потрясений приходит нечто иное. Извечно мудрая природа, ее фундаментальные законы восстанавливают утраченное равновесие, «нормализуют» все происходящее. В финале гетевской трагедии Фауст обретает умиротворение и покой. Демонизированное пространство уступает место божественной гармонии. В финале булгаковской повести «Роковые яйца» появляется «морозный бог на машине» (сатирически обыгранная античная драматическая традиция) и устраняет негативное, порожденное дьявольскими экспериментами: *В ночь с 19—20 августа 1928 года упал неслыханный, никем из старожиллов никогда еще не отмеченный мороз. Он пришел и продолжался двое суток, достигнув 18 градусов. Остервеневшая Москва заперла все окна, все двери. Только к концу третьих суток поняло население, что мороз спас столицу и те безграничные пространства, которыми она владела и на которые упала страшная беда 28 года* [Булгаков, 1989, 114—115]. Именно природа, вечная и нетленная, вмешивается в деяния рук человеческих, устраняя негативное, возвращая мир в первоначальное состояние. В «Фаусте» заключительная сцена также представляет собой «окончательное торжество совершенного мироустройства, где любая беда и вина людей тонет в бесконечной гармонии целого» [Михайлов, 1997, 12]. Вместе с тем финал булгаковской повести неоднозначен: неожиданный мороз среди лета — символ смерти, люди бессильны исправить свои ошибки, необходимо вмешательство высших сил.

Таким образом, оригинальная рецепция, представленная в булгаковском творчестве, помогает нам «вычитать» особенности многих персонажей Гете: Фауста, Вагнера (и его «детище» Гомункула) и Мефистофеля. Изящный знаток человеческой природы, нигилист и скептик Мефистофель показывает себя в облике героя с «говорящей» фамилией Рокк. Мефистофель искушает и испытывает духовную цельность ученого, коим является Фауст, открывая ему дорогу в мир и в то же время в мирскую суету, от которой

должен закрывать свое сердце истинный ученый муж. Судьба настоящего ученого — долгий и кропотливый труд, путь, в котором каждый шаг просчитывается загодя вперед. На этом тернистом пути много соблазнов возомнить себя Творцом. Так случилось с Персиковым, изобретение которого породило монстров. Претензии на роль некоего демиурга, «творца» собственной «вселенной» есть и у Фауста, желание познания, поиска истины у которого превращается почти в одержимость. Обратившись к inferнальным силам, ученые творят зло, и Фауст — не исключение. Он вмешивается в судьбы других людей, что приводит к трагическим последствиям. Такой исход закономерен: Фауст забывает «в своей демиургической небрежности, что он сам создан творцом повыше» [Davudov, 2000, 85–86].

---

*Аникст А. А.* Избранные труды. Саратов, 1999.

*Белая Л. В.* Лексико-семантические и функциональные особенности антропонимики М. А. Булгакова (на материале романа «Мастер и Маргарита») // Филол. науки. 1990. № 5.

Библейская энциклопедия: В 2 кн. Кн. 1. М., 1891.

*Гете И. В.* Фауст / Пер. Л. Соколовского. СПб., 1902.

*Гете И. В.* Фауст / Пер. А. Фета. СПб., 1882.

*Булгаков М. А.* Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М., 1989.

*Васина Ю. Ю.* Проблемы сохранения прецедентности интертекстуальных отсылок при художественном переводе // Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи. Екатеринбург, 2000. С. 96–116.

*Дмитриев Ю. Н., Зиновьев А. А.* Тайна гения. Владимир, 1992.

*Кондакова Ю. В.* Гоголь и Булгаков: поэтика и онтология имени: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2001.

*Михайлов А. В.* Гете, поэзия, «Фауст» // Гете И.-В. Стихотворения. Фауст. М., 1997.

*Рассел Дж. Б.* Мефистофель. Дьявол в современном мире. СПб., 2002.

*Химич В. В.* В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург, 2003.

*Якушева Г. В.* Гете в советской литературе (60–80-е годы) // Гетевские чтения, 1997. М., 1997.

*Якушева Г. В.* Фауст и Мефистофель в литературе XX века // Гетевские чтения, 1991. М., 1991.

*Davudov S.* «Teksty-matreki» Vladimira Nabokova. Munhen, 2000.

*Статья поступила в редакцию 20.02.07.*