

УДК 82-1/-9

**ОТ ДЬЯБЛЕРИИ К «ОПЕРЕТКЕ»:
МУЗЫКАЛЬНЫЙ БУФФ И ПРИЕМЫ
НЕЙРОЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ПРОГРАММИРОВАНИЯ
В РОМАНЕ-МИСТЕРИИ М.А. БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»**

© Владимир Викторович КОЛЧАНОВ

кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка,
русской и зарубежной литературы, журналистики
Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина
392000, Российская Федерация, г. Тамбов, ул. Интернациональная, 33
E-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

Проанализированы театральные жанровые источники романа М.А. Булгакова «Белая гвардия»: мистерия, дьяблерия, зингшпиль, оперетта, буфф. Исследуется музыкальная партитура текста. Описаны стилистические приемы искажения языка: ономотопея, какофония, анаграмма, параномазия, синкопа, апокопа. Рамки культурных клинаменов определены как инициация в смерть и возрождение. Религиозно-духовное воздействие произведения на читателя трактовано как психотерапевтическое оздоровление. Рассмотрено символистское «миропонимание». Используются отсылки к знаковой системе Таро, к текстам Ф. Рабле и русских футуристов (В.В. Маяковского, В.В. Хлебникова, А.Е. Крученых). Раскрыты игровые возможности модернистской прозы.

Ключевые слова: мистерия; дьяблерия; буфф; оперетта; НЛП; футуризм; Таро; Ф. Рабле

Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайй.

*Эпиграф к роману А.Н. Радищева
«Путешествие из Петербурга в Москву»*

Не мирового ль там хаоса
Забормотало колесо?

А. Белый

Исследование творчества М.А. Булгакова по праву можно назвать «расширяющейся вселенной»: десятки монографий, статей, докладов далеко не исчерпывают всего многообразия средств художественной изобразительности и выразительности в произведениях писателя и являются причиной появления новых работ. В этой связи на фоне повышенного интереса ученых к секретам писательского мастерства хотелось бы предложить следующий аспект – показать модернистские приемы искажения языка и музыки, активно используемые М.А. Булгаковым. В периоды социальных катаклизмов и экономических потрясений, свидетелем которых стал автор, они выступают мерилем степени общественного распада, разрушения и гибели личности.

В истории литературы и искусства такие приемы чаще всего использовались в театральном жанре буфф и как сатирические приемы в драматургии, в современной прикладной лингвистике и психотерапии они получили название нейролингвистического программирования (НЛП). Их изучение

крайне актуально в трех гуманитарных направлениях. В литературоведении они помогают выявить структуру довольно редкого, интересного и малоизученного литературного вида – мистерии, прикладной лингвистики, медицинским и социальным институтам дают богатый материал для изучения причин индивидуальных и массовых расстройств сознания. Кроме того, некоторые из приемов, получивших распространение в творчестве М.А. Булгакова, будут интересны специалистам более узкой сферы прикладной лингвистики – криминальной лингвистики (лингвистической экспертизы). В преступных сообществах эти приемы используются иногда на аудио- и электронных носителях (дисках, кассетах, в кино- и ТВ-роликах или в компьютерных файлах), имеющих скрытую магнитную дорожку или вирусы и настраивающих подсознание на деструктивные эмоциональные выплески.

Для примера мы возьмем текст романа «Белая гвардия», представим текст как диск и поищем такую звуковую дорожку (или вирусы). Роман «Белая гвардия» подойдет нам, с одной стороны, потому, что он как нельзя лучше отражает основную духовную сторону кровопролитной Гражданской войны – апокалиптические чаяния русского народа, с другой – потому что разложение и гибель Белой армии являются его основной темой.

Предвидим и опасность, подстерегающую исследователя творчества М.А. Булгакова в данном аспекте. Установив границы искусства согласно собственным представлениям о нравственности и духовном развитии, он может сам легко стать добычей деструкции, – объявить писателя вредным и опасным, или, по крайней мере, сложным для восприятия его идей подрастающим поколением. В истории литературы такое случалось не раз, и даже в наше время работы некоторых литературоведов, обращающихся к творчеству М.А. Булгакова, свидетельствуют о недопонимании ими функций, задач и предназначения искусства [1, с. 910; 2].

Поэтому для того чтобы избежать заблуждения о якобы разлагающем факторе булгаковского творчества и, соответственно, точно определить литературный вид и показать звуковую дорожку НЛП, нам придется вписать роман в жанровый контекст Средневековья. Средневековье жило в постоянных феодальных войнах, эсхатологическом напряжении, и по его литературе удобнее всего просмотреть мыслительно-речевые деструкции. Тем более, что, в отличие от писателя современного, мышление традиционного писателя было амбивалентным, в его сознании поддерживалась идея строгого равновесия, дихотомии добра и зла. Причина деструкции, распада и зла – бесы – уравнивались источником добра – ангелами и святыми, небеса и ад соединялись системой лестниц, а бог с дьяволом находились в постоянном взаимодействии на трудном поприще заботы о прививании морали путем испытаний. По мнению традиционных писателей, бог и землю устроил с единственной целью – испытать и тем самым воспитать человека, закалить его в борьбе с бесами.

Корни булгаковского творения целиком уходят в эти представления и, в частности, в их народно-театральный источник – средневековую мистерию. Этот грандиозный спектакль на библейскую тему выходил, в отличие от других жанров средневекового театра, за рампу. Он начинался в храме или ратуше и разворачивался на городских улицах и площадях, тем самым местом действия объявлялся «весь мир», «вся вселенная, как ее представлял человек средневековья, с ее сакральными пространствами ада ирая» [3, с. 139]. Мистерия была жанром синтетиче-

ским: она неоднократно прерывалась сатирическими комедийно-музыкальными номерами – дьяблериями.

Дьяблерия представляла из себя драматическую вставку с участием чертей, интермедию, в которой средствами буффонады пародировался предшествующий акт библейского сюжета, профанировался его высокий смысл и назначение. По мнению М.М. Бахтина, она почиталась народом даже больше, чем «остальная мистерия», на нее надеялись, потому что она неожиданно прерывала длинную и всерьез поднадоевшую библейскую сцену, ее ждали, так как она производила ревизию современного актеру и зрителю мира [4, с. 501]. Вечное, священное время и пространство, иеротоп, в виде Сатаны и чертей встраивался в хронотоп, время и пространство повседневное, сиюминутное; происходили бесовские глумления и суд, в результате которого грешники неминуемо поглощались огромной «адовой пастью». Первоначально роль актеров в дьяблерии исполняли сами городские жители, члены цехов и коммун, обрушивающих свой гнев на недобросовестных чиновников, косных священников и зарвавшихся казнокрадов. Позже роль чертей исполняла актерская беднота, за несколько дней до начала представления подготавливавшая особую – карнавальную – атмосферу: ряженые и шум сопровождалась в ней шуточными экспроприациями и грабежами.

Дьяблерия как буффонадная часть мистерии и одновременно составная часть гаерских увеселений в церковных празднествах и народных гуляниях пользовалась приемом синкопического смещения звукового ряда, – как просодического (речевого), так и долевого (музыкального). Размерности ритмики мессы с ее мелодико-тембровой амплификацией противопоставлялась абсолютная свобода мелодического движения.

Средневековая Русь письменных сведений о подобных официальных действиях не оставила, функции дьяблерии выполняли скоморошья потехи и «игрища» (по церковному – «бесовские позорища»), а против скоморохов, как известно, церковь и государство вели непрекращающуюся войну [5; 6, с. 18-26].

После запрета в Европе мистерий в связи с их скабрёзным юмором, острой сатирой на

духовенство и общим библейско-фарсовым дуализмом действия, во второй половине XVIII века к дьяблерии более всего приблизился немецкий зингшпиль – комическая пьеса с музыкальными вставками. В 1752 г. родился и получил широкое распространение зингшпиль «Черт на свободе» И. Штандвуса, практически одновременно с ним дебютировал «Хромой бес» (1752) Й. Гайдна – буффонадные драмы на тему ревизии человеческих душ. Участие в создании текстов для зингшпилей принимал сам И. Гёте, и оно не прошло бесследно – нашло прямое отражение в маскарадах, устраиваемых Мефистофелем в трагедии «Фауст» [7].

Еще позже музыкальный буфф оформился в светский жанр оперетты. Здесь уже не было сценических чертей. Место бесов заняла античность, место церкви – роскошь, пышность и раскрепощенные нравы поздних монарших дворов и буржуазии. Самым крупным достижением музыкальной буффонады стала в буржуазную эпоху оперетта «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха. Поставленная в парижском театре Буфф-Паризьен в октябре 1858 г. она впервые «подняла опереточную пародию <...> на уровень острой социальной сатиры» [8, с. 424]. Вместо протеста против ханжества, фарисейства и косности старой религиозной вертикали власти прозвучал протест против недостатков нового, светского государственного устройства общества.

Роман «Белая гвардия» впитал всю историю музыкального буффа, начиная от открытых отсылок к жанру социально-сатирической оперетты до аллюзий на жанр средневековой мистерии с ее номерами-дьяблериями. Использование этих жанров посредством смешения свидетельствует о направлении модернистского дискурса произведения – театрально-буффонадном.

Первые прямые отсылки к жанру оперетты и аллюзии на дьяблерию мы можем обнаружить в словах дальновидного гетманского штабиста Тальберга, заблаговременно «убегающего крысьей побегом» в Германию [9]. Развивающиеся в Городе события он характеризует словом с уменьшительно-пренебрежительным суффиксом «оперетка»: «Гетманское министерство – это глупая и пошлая оперетка», «Мы отгорожены от кровавой московской оперетки», «Да, «оперетка»... Елена

знала, что значит это слово на припухших прибалтийских устах», «Петлюра – авантюрист, грозящий своєю опереткой гибелью краю...», «Немецкая оккупация превратилась в оперетку». Тальберговское сравнение событий с легким музыкально-драматическим жанром подтверждает сам рассказчик: «...Тальберг сделался раздражительным и сухо заявил, что это не то, что нужно, пошлая оперетка. И он оказался до известной степени прав: вышла действительно оперетка, но не простая, а с большим кровопролитием». Нравится слово «прибегающим москвичам и петербуржцам и большинству горожан»: «хоть и смеялись над странной гетманской страной, которую они, подобно капитану Тальбергу, называли опереткой, невсамделишным царством, гетмана славословили искренне». И, наконец, проникает «оперетка» даже в интимные отношения персонажей: в телеграмме, состоящей из 63 слов, говорится о «страшном несчастье, постигшем Лариосика <...> Актер оперетки Липский» уводит у «птицевода» жену.

Если присмотреться, нетрудно заметить, что в романе бьет опереточная струя. Турбинские домашние сцены, музицированные по классу вокала и аккомпанемента, переходят в массовые сцены с беспорядочными песнями-хорами, с разнотембровой вокальной и инструментальной музыкой (гл. 4, 5, 6, 12, 16). Фрагменты литургии, военного марша, походной и привальной песни, художественного свиста, народного танца, накладываясь друг на друга, создают неповторимое шумовое оформление, которое присуще оперетте как «музыкальной буффонаде». Другим признаком жанра выступают элементы танца: канкана и галопа. Канкан проявляется в веселой плясовой частушке «...Дунька, Дунька, Дунька я! Дуня, ягодка моя...» (гл. 5), в особенностях строевого шага юнкеров (гл. 6), в «мелькнувшей» женской «ноге в черном чулке <...> на легкой кирпичной лесенке...» (гл. 12), в «высоко танцующих в просветах батальонов» позах «командиров» петлюровской армии (гл. 16); ощущением галопа признана одна из сцен в соборе Софии Киевской (гл. 16): «Из боковых заколонных пространств, с хор, со ступени на ступень, плечо к плечу, не повернуться, не шелохнуться, тащило к дверям, вертело. Коричневые с толстыми икрами скоморохи неизвестного века

Щеткина, самого полковника Щеткина и всего броневое дивизиона вместе с его командиром. Вот как, например, это происходит с составом последнего:

«Утром возле трех машин в мутном рассвете была горестная суета с фонарями. Капитан Плешко был бледен, оглядывался, как волк, и требовал механика. Тут-то и начались катастрофы. Механик исчез. Выяснилось, что адрес его в дивизионе, вопреки всем правилам, совершенно неизвестен. Прошел слух, что механик внезапно заболел сыпным тифом. Это было в восемь часов, а в восемь часов тридцать минут капитана Плешко постиг второй удар. Прапорщик Шполянский, уехавший в четыре часа ночи после возни с машинами на Печерск на мотоциклетке, управляемой Щуром, не вернулся. Возвратился один Щур и рассказал горестную историю <...>. Щур ждал прапорщика два часа, хотя тот приказал ждать его всего лишь один час, а после этого вернулся в дивизион, дабы не подвергать опасности себя и казенную мотоциклетку № 8175.

Капитан Плешко стал еще бледнее после рассказа Щура. Птички в телефоне из штаба гетмана и генерала Каргузова вперевод пели и требовали выхода машин. В девять часов вернулся на четвертой машине с позиций румяный энтузиаст Страшкевич, и часть его румянца передалась на щеки командиру дивизиона. Энтузиаст повел машину на Печерск, и она, как уже было сказано, заперла Суворовскую улицу.

В десять часов утра бледность Плешко стала неизменной. Бесследно исчезли два наводчика, два шофера и один пулеметчик. Все попытки двинуть машины остались без результата. Не вернулся с позиции Щур, ушедший по приказанию капитана Плешко на мотоциклетке. Не вернулась, само собой понятно, и мотоциклетка, потому что не может же она сама вернуться! Птички в телефонах начали угрожать. Чем больше рассветал день, тем больше чудес происходило в дивизионе. Исчезли артиллеристы Дуван и Мальцев и еще парочка пулеметчиков. Машины приобрели какой-то загадочный и заброшенный вид, возле них валялись гайки, ключи и какие-то ведра.

А в полдень, в полдень исчез сам командир дивизиона капитан Плешко».

О том, что в период петушиного концерта человеческая жизнь поставлена на карточный кон, красноречиво свидетельствует не только фамилия петлюровского полковника Козыря-Лешко, первым ворвавшегося в город, но и мистическое число 21, получающееся путем сложения цифр в номере казенной мотоциклетки № 8175, на которой уеха-

ли в ночную разведку боем Щур и не вернувшийся из нее Шполянский. В раскладе игральных карт число 21 означает тюремную игру «Очко», выигрыши от которой идут в казну крупного тюремного авторитета (в романе это тюремная камера с мистическим числом № 666, в которой, по «мифу», сидит Петлюра); в раскладе мистических карт Таро число 21 символизирует цепь вечных жизненных превращений, если после нее не вступает карта «Шут», означающая конец жизненной драмы, финал пути героя. Вот на этом модернистски преобразенном числе и выезжают черти-заговорщики: «отличнейший организатор поэтов» прапорщик Шполянский («с ног до головы <...> вымазанный в машинном масле (даже лицо) и почему-то в саже») и водитель Щур (укр. *крыса*; русск. по словарю В.И. Даля «*лукавый плут, вор*», по М. Л. Гаспарову – «*избяная нечисть*» [11, с. 659; 12, с. 369]). Вкупе с двумя другими заговорщиками – Копыловым (в созвучии: с копытами) и «курносый Петрухиным» (в созвучии: Петухиным; или читай: героем одного из романов украинского писателя В.К. Винниченко (1880–1951) – «Курносый Мефистофелем») компания прочитывается не иначе как: с ног до головы в масле и саже нечисть с копытами во главе с украинским чертом.

Присутствует в этом приеме беглого маркирования как «метода шифровки», используемого М.А. Булгаковым не раз, и литературная игра-пародия с украинскими собратьями по перу в период правления Симона Петлюры [13, с. 56, 58-59, 62]. Шполянский – настоящая фамилия российского поэта и сатирика Дон-Аминадо (Аминада Петровича Шполянского, при рождении Аминодава Пейсаховича Шполянского) (1888–1957), не принявшего революции и уехавшего в 1918 г. в Киев, где печатался в газетах «Киевская мысль», «Утро», «Вечер». В 1920 г., эмигрировав во Францию, Дон-Аминадо «был посвящен в парижскую масонскую ложу «Космос», отчего, видимо, и получил в «Белой гвардии» должность «председателя городского поэтического ордена «Магнитный Триолет» [14]. Орден, надо заметить (как и ложа), – групповое объединение масонов, называемых в бульварной литературе Серебряного века магнетизерами. «Курносый Петрухиным» мог стать сам украинский прозаик В.К. Винниченко, автор дореволю-

на дальних подступах к Городу, выход Николая Турбина и юнкеров на опасный перекресток, где погибает героический Най-Турс. К слову сказать, печать роковой колоды Таро лежит и на номере дома и улице, где проживает последний – «Мало-Провальная, 21». Аллюзию можно прочесть как: Малые Арканы + 21 Старший Аркан.

В-третьих, это низкотембровые модификации человеческого голоса, имитирующие голоса природы, животного мира и музыкальных инструментов. Неоднократно «квакает» «смутный собеседник» по телефонной нити, бандит-«волк» «сипловато хрипит», «гнузно говорит», произносит слова «гнилым голосом». Василиса «скрипит», «бубнит» Карасю во сне его голос «через вату»: «Ах, ду-ду-ду-ду – хабеас корпус, ах, ду-ду-ду-ду. Ай, ду-ду... <...> ай, ду-ду-ду <...> ай, ду-ду-ду». «Вести!» – сразу после похорон зарезанных офицеров «режет» «под самым ухом Турбина» «сиплый альт».

Но больше всего голосовых модификаций содержится в приказах полковника Най-Турса на смертельном перекрестке, «последнем, конечном пункте, указанным телефонным голосом». Вначале Най-Турс «взывает команду необычным, неслышанным картавым голосом» – таким, что, по мнению Николки, «голос слышен на десять верст и, уж, наверно, по всему городу»: «...сгивай погонны, кокагды, подсумки, бгосай огужие! По Фонагному пегеулку сквозными двогами на Газъезжую, на Подол! На Подол!! Гвите документы по догоге, пгячьтесь, гассыптесь, всех по догоге гоните с собой-о-ой!» Затем «вует, как кавалерийская труба»: «По Фонагному! Только по Фонагному! Спасайтесь по домам! Бой кончен! Бегом магш!» После «бешено гремит»: «Оглох? Беги!» Затем «выкрикивает голосом», который «кажется Николке звуком нежной кавалерийской трубы»: «Удигай, гвупый мавый! Говогю – удигай!» В следующий момент он «выкрикивает с болью и злобой»: «А! чегт!» И, наконец, перед смертью голос полковника «вытекает по капле»: «Унтег-цег,... бгосьте гегойствовать к чегтям, я умигаю...»

В-четвертых, ономастическое провоцирование осуществляется при помощи эха, производимого голосами человеческой массы и имитирующего звуки гусиной стаи. «Вопят» и «ревут» с характерным слогом

«га» юнкера, отвечая на крик командиров, и «громада гимназии повторяет громовым эхом»: «...го! го!... го!!»; «Га-сааа офицеры!»; «Га-а-а... Га-а-а!»; «Ррр... Ррррр... Стра... Рррррр!!!»; «Га, га, га!». «Слава», – дважды «гукает» петлюровский «гай перелесками», а холмы Печерска разносят: «Слава-ва-ва-ва-ва-ва-ва-ва-ва-ва-ва-ва-ва-ва-ва-ва...» «Гаркает» народ, встречающий войско «Батько» на площади Софии: «Га-га. Га-а-а»; «Га, га, га». «Га-а-а...Га-а-а», – разносит по собору гусиные крики человеческая масса; «Га-а. Га-а-а. <...> Га, га, га», – «шумит толпа» во время выступления большевистского оратора.

Прием 2. Какофония – скопление неблагозвучных звуков, нарочитое навязывание их слушателю. Инфернальные силы, которые это осуществляют в романе, пародируют, профанируют и искажают мелодию гавота, слова и музыку военных маршей, пастораль, православную литургию и крестный ход.

Какофонией обдаёт сцену «вещего сна» Николки (гл. 5). «Виолончельным басом» в ней вахмистр Жилин рассказывает, как в спешившемся строю, «справа по три», под итальянскую гармонику и «хор железных голосов», с бабами, пропускал апостол Петр в рай «эскадрон белградских гусар», «срезанный огнем» «в 1916 г. на Виленском направлении». «Под ноги!» – приказывали взводные, и «убиенные» гусары исполняли веселую корниловскую частушку «...Дунька, Дунька, Дунька я! Дуня, ягодка моя», родившуюся в Гражданскую войну из плясовых донских, кубанских и сибирских казаков (Ой, уж ты, Дуня, Дуняша), «Ой, Дуня, моя Дунюшка» и др.).

Какофонией наполнен юнкерский марш в гимназической сцене тальберговской «оперетки» (гл. 6). Образ «страшного», «воющего», ревущего антимарша, с трехчастной репризной формой, смещает сознание в сторону того чудовищного костра, который здесь прямо не называется, но вокруг которого христианство греется и живет. «Точно проснувшиеся демоны», звуки «тяжкого военного шага» по лестнице гимназии в сочетании с «шорохом и писком крыс» переходят в «гром Мышлаевского», как Радамеса в «Аиде», «рев» Карася («Ать... Ать...»), «пушечное» вокальное трио («тонкий высокий голос», тенор, бас) и хорал под дробный «хруст ша-

рассыпаясь в сопрано, винтил в самый купол хор.

- Бач! Бач! Сам Петлюра...
- Бач, Иван....

А далее tessitura смещается на характер голоса солиста-певца («страшный бас прото-диакона Серебрякова» «рычит где-то в гуще») и хорового эха («Га-а-а-а... Га-а-а-а...»), создаваемого хаотическим движением людской массы. Как только прячется камертон, «невероятная кутерьма» переходит в «страшную, вопящую» бурю: «хор, в коричневых до пят костюмах..., колыша белобрысыми, словно лысыми, головками дискантов, качаясь кадыками, лошадиными головами басов, течет с темных, мрачных хор». «Лавинами... шумит народ», «хрустит тысячами ног, шепчет, шуршит толпа», «вспыхивают короткие болезненные крики женщин».

Здесь-то и пробивает час дьяблерии. «Старые фрески на стенах» в эти мгновения как бы оживают, пространство храма раздвигается, и «коричневые с толстыми икрами скоморохи неизвестного века несутся, приплясывая и наигрывая на дудках», передавая эстафету-спектакль площади. А там «крестный, задавленный и ошалевший ход с хора» встречает какофоничная вокально-инструментальная аранжировка: «гул» «Софийского тяжелого колокола на главной колокольне»; яростный лай маленьких колоколов («тявкают, заливаясь, без ладу и складу, впереводку, точно сатана влез на колокольную, сам дьявол в рясе и, забавляясь, поднимает гвалт», «Дон... дон... дон... Дон-дон-дон... Тирли-бом-бом. Дон-бом-бом, – бесятся колокола»); «гнусавые голоса» слепцов, «тянущих за душу отчаянную песню о Страшном суде»; «страшные, щиплющие за сердце звуки, гнусаво, пискливо вырывающиеся из желтозубых бандур с кривыми ручками»; «скрип», «стон» и «вой» «проклятых лир».

«Невероятная кутерьма» и «гвалт» передаются в предпоследней главе романа даже «старенькому пианино» Турбиных, когда-то игравшему «каватину про бога всевышнего». Теперь оно, «под пальцами Николки», «изрыгает отчаянный марш «Двуглавый орел».

Следует отметить, что на сцену литургии и крестного хода, падающей по церковному календарю на один из предрождественских

дней, прямо или косвенно, могла повлиять «библия» европейского Ренессанса, книга французского писателя Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Она ни разу не упоминалась исследователями среди литературных источников «Белой гвардии» и поэтому заслуживает более детального с ней сопоставления.

Роман Ф. Рабле являлся своеобразным сборником фарсов, во всяком случае, их прозаическим переложением, опирался на комедиантское наследие Европы, и содержал дьяблерии, причем некоторые его главы и группы глав следует рассматривать соответственно – как малые и большие дьяблерии, разделы мистерий с малым и большим участием чертей, запрещенные к постановке церковью, но оставшиеся в исторической памяти народа и реконструированные Ф. Рабле.

К одной из таких дьяблерий, когда-то вставлявшихся в раму библейских площадных драм, следует отнести, по нашему мнению, сцену с бурей (Четвертая книга, гл. XVIII–XXII), налетевшей на корабль, на котором странствует Пантагрюэль и которого как будто бы нет. Ведь Пантагрюэль, как указывал еще М.М. Бахтин, в дьяблериях был «мистерийным чертом», связанным «с космическими стихиями (со стихией воды и морской солью)» [4, с. 468–469], и здесь его роль как провокатора и пересмешника переходит на общий план – сам он – соленое море, сыплющее соль в глотки своих дьяволят-собутельников.

Сцена представляет из себя большую рождественскую дьяблерию – «бурю» на море, предшествующую рождеству Спасителя, и отражается в некоторых художественных картинах, образах и деталях «Белой гвардии»: в эпитафии из «Капитанской дочки» А.С. Пушкина, в игре «звезд» Венеры и Марса (называемой астрономами «парадом планет», а придворными звездочетами Средневековья «дьявольской осью»), в образе «маленькой церкви Николая Доброго», в аллюзиях на рождественский сочельник, в образе «хаоса мироздания», открывающемся в салоне мадам Анжу, в образе «пенделя» Максима и его «колеса», в колокольном «гвалте», «поднятом» дьяволом, в сне Василисы об огороде и поросятах, в языческой стороне образа Елены Турбиной (Елены Троянской и ее братьев Кастора и Полидевка), в «чертовой дюжине», под которой обозначается дом

Таблица 1

Структурное и аллегорическое сравнение романов

Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»	М.А. Булгаков «Белая гвардия»
<p>«ГЛАВА XVIII <i>О том, как Пантагрюэля застигла в море сильная буря</i></p> <p><...> Внезапно море вздулось и всколебалось до самой пучины; громады волн с размаху ударились о борта; мистраль, сопровождаемый бешеным ураганом, неистовыми порывами, ужасными вихрями и смертоносными шквалами, засвистал в реях; небесный свод загремел, заблестал, засверкал, хлынул дождь, посыпался град; воздух утратил прозрачность, сделался непроницаемым, темным и мрачным, и только зарницы, вспышки молний и прозоры меж огнедышащих туч озаряли тьму: категида, тиеллы, лелапы и престеры беспрерывно пронеслись над нами; по временам все вокруг нас вспыхивало при свете псолоентов, аргов, элик и прочих истечений эфира; рассеянным и блуждающим взором следили мы за тем, как чудовищные смерчи вздымали крутые валы. Поверите ли, у нас было такое чувство, словно это <u>древний хаос</u>, в коем все стихии – огонь, воздух, море, земля – слились воедино.</p> <p><...> Амба нам, амба! Фок-мачта упала в воду. Увы, кому достанутся эти обломки? Друзья, позвольте мне укрыться за парашютом! Эй, ребята, фонарь упал! Ах, Боже мой, не выпускайте из рук ни румпеля, ни талей! Я слышу, как скрипит руль. Он не сломался? Бога ради, спасите брюк, на бейфут не обращайтесь внимания! Бе-бе-бе, бу-бу! Господин <u>звездочет!</u> Будьте добры, <u>взгляните на стрелку компаса, откуда идет шторм? Я с ума схожу от страха, честное слово!</u> Бу-бу-бу-бу-бу! Пришел мой конец. Я даже в штаны наложил от ужаса! Бу-бу-бу-бу! Брррррр! Брррррр! Бу-бу-бу! У-у-у! Бу-бу-бу-бу! Тону, тону, тону, помираю! Добрые люди, тону!»</p> <p>«ГЛАВА XIX <i>О том, как вели себя во время бури Панург и брат Жан</i></p> <p>– Бе-бе-бе, бу-бу-бу! – отвечал Панург. – брат Жан, друг мой, отец мой родной, я тону, тону, друг мой, тону! Погиб я, отец мой духовный, друг мой, погиб! Ваш меч меня не спасет. Горе нам, горе! Мы уже прошли всю гамму, перевалили за верхнее «до». Бе-бе-бе, бу-бу! Горе нам! А сейчас мы уже за нижним «до». Тону! Папаша, дядюшка, драгоценный вы мой! Вода просочилась через воротник в туфли. Бу-бу-бу, гу-гу-гу, га-га-га-га-га, тону! Увы нам, увы, гу-гу-гу-гу-гу-гу! Бе-бе, бу-бу, бо-бу, бобу, го-го-го-го-го! Увы, увы! <u>Сейчас я – точь-в-точь раздвоенное дерево: ноги вверху, голова внизу.</u> <...></p> <p>– Эй, чертов висельник! Иди помогать, иди, тридцать легионов чертей!.. – крикнул брат Жан. – Пойдешь ты или нет?</p> <p>– Отец мой, друг мой, в такой час грешно ругаться! – молвил Панург. – Вот завтра – сколько вам будет угодно. Горе нам, горе, увы! Вода заливает наш корабль. Тону! Увы. Увы! Бе-бе-бе-бе, бу-бу-бу-бу! <...></p>	<p><i>«Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло.</i></p> <p><i>– Ну, барин, – закричал ямщик, – беда: буран!</i></p> <p><i>«Капитанская дочка»</i></p> <p>«Велик был год и <u>страшен</u> год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилён летом солнцем, а зимою снегом, и <u>особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская – вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс.</u></p> <p>«Вокруг полковника царил <u>хаос мироздания.</u> В двух шагах от него в маленькой черной печечке трещал огонь, с узловатых черных труб, тянувшихся за перегородку и пропадавших там в глубине магазина, изредка капала черная жижа. Пол, как на эстраде, так и в остальной части магазина переходивший в какие-то углубления, был усеян обрывками бумаги и красными и зелеными лоскутками материи. На высоте, над самой головой полковника трещала, как беспокойная птица, пишущая машинка, и когда Турбин поднял голову, увидел, что пела она за перилами, висящими под самым потолком магазина. <u>За этими перилами торчали чьи-то ноги и зад в синих рейтузах, а головы не было, потому что ее срезал потолок.</u> Вторая машинка стрекотала в левой части магазина, в неизвестной яме, из которой виднелись яркие погоны вольноопределяющегося и <u>белая голова, но не было ни рук, ни ног.</u>»</p>

Продолжение таблицы 1

Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»	М.А. Булгаков «Белая гвардия»
<p>– Горе нам, горе, горе! – вопил Панург. – Бу-бу-бу-бу-бу! Горе, горе! Неужто нам всем грозит неминуемая гибель? Увы мне, добрые люди, тону, умираю! Consummatum est. Конец мой пришел!</p> <p>– Му-му-му! – сказал брат Жан. – Фу, до чего ж ты мне противен, с...ая плакса! Эй, юнга, береги, черт возьми, насос! Тебя что, зашибло? Ах, ты, Господи! Привяжи его к якорному битенгу! Туда его, туда, черт поberi! Так, так, мальчик, так!</p> <p>– Ах, брат Жан, отец мой духовный, друг мой, не ругайтесь! – возопил Панург. – Вы грешите. Горе мне, горе. Бе-бе-бе, бу-бу-бу! Друзья мои, тону, умираю! Прощаю всем. Счастливо оставаться! In manus... Бу-бу-бу-у-у-у! Святой Михаил Орский и <u>святитель Николай!</u> В последний раз взываю к вам! Обещаю вам и Господу Богу нашему: если вы мне поможете, то есть если вы меня избавите от этой напасти и вынесете на сушу, я вам построю <u>хорошенькую большую-пребольшую малюсенькую капеллу, а то и две.</u></p> <p><u>Между Канд и Монсоро.</u> <u>Где не пасет пастух коров.</u></p> <p>Горе мне, горе! В меня влилось восемнадцать с лишним ведер воды. Бу-бу-бу-бу! Какая же она горькая, соленая!</p> <p>– Клянусь кровью, плотью, чревом и головой, – сказал брат Жан, – если ты не перестанешь ныть, я угощу тобой морского волка. Какого дьявола мы до сих пор не выкинули его за борт? А ну-ка, гребец, приналяг, славный парень! Так, так, дружище! Эй, вы, там, наверху, держитесь! Ого! Вот так полыхнуло, вот так громынуло! <u>Не то все черти сорвались нынче с цепи, не то Прозерпина рождает. Весь ад танцует с погремучками!</u></p> <p>«ГЛАВА XX <i>О том, как кормовые матросы поручают корабли воле зыбей</i></p> <p>– Отлично сказано! Веселей, веселей, веселей! Шлюпки готовы! Веселей! Боже милосердный, это еще что? Нос – в щепы! Ну чтож, гремите, черти, п...те, с...те! Чихал я на эту волну! Слава Богу, она меня не слизнула. Кажется, будто <u>миллионы чертей со всей округи собрались на капитул или же галдят на выборах нового ректора.</u></p> <p>– На бакборт!</p> <p>– Отлично сказано! Эй, юнга! Ну-ка, черт возьми, подтяни повыше блок! На бакборт, на бакборт!</p> <p>– Бе-бе-бе, бу-бу-бу! – бормотал Панург. – Бу-бу, бе-бе-бе, бу-бу-бу, тону. Не видать ни неба, ни земли. Горе нам, горе! Из четырех стихий здесь остались только две: огонь и вода. Бу-бу-бу, бу-бу! <...></p> <p>– Дадимте какой-нибудь хороший торжественный обет! – предложил Панург. – Горе нам, горе нам, горе нам, бу-бу, бе-бе-бе, бу-бу-бу! Горе нам, горе нам, горе! Пошлем кого-нибудь за нас паломничать! Ну да, ну да, сложимся по несколько лиаров, ну да!»;</p>	<p>«...белый гроб с телом матери снесли по крутому Алексеевскому спуску на Подол, в <u>маленькую церковь Николая Доброго, что на Взвозе».</u></p> <p>«Соборный двор, топтанный тысячами ног, звонко, непрерывно хрустел. Морозная дымка веяла в остывшем воздухе, поднималась к колокольне. Софийский тяжелый колокол на главной колокольне гудел, стараясь покрыть всю эту страшную, вопящую кутерьму. <u>Маленькие колокола твякали, заливаясь, без ладу и складу, вперебой, точно сатана влез на колокольню, сам дьявол в рясе и, забавляясь, поднимал гвалт.</u> В черные прорези многоэтажной колокольни, встречавшей некогда тревожным звоном косых татар, видно было, как метались и кричали маленькие колокола, <u>словно яростные собаки на цепи».</u></p> <p>«...Толпа гимназистов всех возрастов в полном восхищении валила по этому самому коридору. Коренастый Максим, <u>старший педель,</u> стремительно увлекал две черные фигурки, открывая чудное шествие.</p>

Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»	М.А. Булгаков «Белая гвардия»
<p>«ГЛАВА XXI <i>Продолжение бури и краткое собеседование о завещаниях, составленных на море</i></p> <p>Грозой звали в коллеже Монтегю одного великого <u>секателя школяров</u>. Если педагоги, секущие бедных детей, невинных школяров, осуждены на вечную муку, то, клянусь честью, он, уж верно, <u>висит сейчас на колесе</u> Иксиона и хлещет розгой куцую собачонку, чтобы она быстрее его вертела; если же за сечение невинных детей наставникам уготовано вечное блаженство, то, должно полагать, он сейчас превыше...»;</p> <p>«ГЛАВА XXII <i>Конец бури</i></p> <p>– Отлично сказано и придумано. По-моему, гроза вовремя разразилась и кончилась. Слава тебе, Господи! – Черти от нас отстали.</p> <p>– Трави!</p> <p>– Сказано отлично, с полным знанием дела. Трави, трави! Милейший Понократ! Бога ради, сюда, неутомимый потаскун! Уж этот блудник наплодит одних мальчиков! Любезный Эвсфен! К малой стеньге!</p> <p>– Веселей, веселей!</p> <p>– Отлично сказано! Веселей, веселей! Бога ради, веселей!</p> <p>– <u>Не боюсь я ничего: ведь сегодня Рождество, Рождество, Рождество!</u></p> <p>– Мне нравится этот келевм, – заметил Эпистемон, – он сейчас как раз кстати, – <u>ведь нынче в самом деле праздник.</u></p> <p>– Веселей, веселей! Молодцы!</p> <p>– Приказываю вам всем надеяться! – крикнул Эпистемон. – Направо показалась звезда Кастора.</p> <p>– Бе-бе-бе, бу-бу, – забормотал Панург, – боюсь, что это не Кастор, а шлюха Елена» [18, с. 491-500]</p>	<p>– Пушай, пушай, пушай, пушай, – бормотал он, – пушай, по случаю радостного приезда господина попечителя, господин инспектор полюбуется на господина Турбина с господином Мышлаевским. Это им будет удовольствие. Прямо-таки замечательное удовольствие! <...></p> <p>У господина Мышлаевского, ущемленного в левой руке Максима, была наискось рассечена верхняя губа, и левый рукав висел на нитке. На господине Турбине, увлекаемом правую, не было пояса, и все пуговицы отлетели не только на блузе, но даже на разрезе брюк спереди, так что собственное тело и белье господина Турбина безобразнейшим образом было открыто для взоров. <...></p> <p>У Максима на голове была черная сапожная щетка, лишь кое-где тронутая нитями проседи, у Максима железные клещи вместо рук, и <u>на шее медаль величиною с колесо на экипаже... Ах, колесо, колесо.</u></p> <p>«Итак, был белый, мохнатый декабрь. Он стремительно подходил к половине. Уже отсвет рождества чувствовался на снежных улицах».</p> <p>«В гостиной – приемной совершенно темно. Николка наткнулся на стул. В окнах настоящая опера <u>«Ночь под рождество» – снег и огонечки. Дрожат и мерцают.</u> Николка прильнул к окошку. Из глаз исчез зной и училище, в глазах – напряженнейший слух. Где? Пожал унтер-офицерскими плечами.</p> <p>– Черт его знает. Впечатление такое, что будто под Святошиным стреляют. <...></p> <p>А в окнах настоящая опера <u>«Ночь под рождество», снег и огонечки, дрожат и мерцают... «Желал бы я знать, почему стреляют в Святошине?»</u> И безобидно, и далеко, пушки, как в вату, бу-у, бу-у...»</p> <p>«...бормочущую ночь в семье.</p> <p>Последняя ночь расцвела. Во второй половине ее вся тяжелая синева, занавес бога, облекающий мир, покрылась звездами»</p>

Турбиных. То же, что дом Турбиных напоминает корабль, несущийся по бурным волнам социального моря, легко представить. Тем более сравнение дома с кораблем уже имело место в литературоведении. Е.А. Яблоков, упоминавший бунинские слова «...мрак, океан, вьюгу», ставил их в контекст морского движения дома. «Дом-корабль, –

писал он, – предстает как в сакральном, так и в профанном вариантах, воплощаясь то в ковчег, то в углое суденышко» [16, с. 154].

Для большей наглядности структурного и аллегорического сравнения двух романов выборку фрагментов произведем в достаточном объеме, с выделением особенно схожих мест путем подчеркивания. Учтем и допол-

нительные, графические средства. В форматах обоих текстов они отражаются в уменьшении шрифта и курсиве (табл. 1).

Но не только совпадением структурных, аллегорических или графических особенностей поражают два романа. Любопытным элементом в дьяблерии Рабле оказывается, как мы видим, поведение комедиантов – чертей, лицедействующих перед бездной. В их кривлянии присутствует особый эффект – эффект какофонии, подобной той, какая разлита в литургической 16 главе, прервавшей сон Карася («Ах, ду-ду-ду-ду – хабеас корпус, ах, ду-ду-ду-ду. Ай, ду-ду...») и растворенной в общей музыкальной гамме. Все пять главок, следующих в «Гаргантюа и Пантагрюэле» друг за другом, показывают разнужданный и нарочитый акустический буфф, карнавальная смех во время гибели, фейерверк в момент уничтожения, тотальное разрушение, предшествующее творению, рождение порядка и гармонии из «бормотания» «колеса» «древнего хаоса». Недаром и имя героя романа Ф. Рабле Панург в переводе с греческого обозначает «творец всего» (пан + ург) и является аллюзией на богатристера Пана, а брат Жан чуть ранее, в конце 17 главы, сравнивает «рассуждение» другого участника «морской» экспедиции Гимнаста «со святым Жаном де ла Палисом. – Так в просторечии звался святой Иоанн Богослов, автор Апокалипсиса» [17, с. 742].

(Окончание в следующем номере.)

Список литературы

1. Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX вв. М.: Изд. Совет Русской православной церкви, 2003.
2. Ужанков А. Коту под хвост // Литературная газета. 2006. № 11-12.
3. Сисикин В. Дионисов мастер // Подъем. 1989. № 3. С. 135-143.
4. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Эксмо, 2014.
5. Белкин А.А. Скоморохи в русском обществе // Белкин А.А. Русские скоморохи. М.: Наука, 1975. С. 53-109.
6. Асеев Б.Н. Русский драматический театр XVII–XVIII вв. М.: Искусство, 1958.
7. Зингшпиль. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D1%88%D0%BF%D0%B8%D0%BB%D1%8C> (дата обращения: 20.12.2016).
8. Орелович А.А. Оперетта // Большая советская энциклопедия: в 30 т. М.: Сов. энциклопедия, 1970–1978. Т. 18. С. 424-425.
9. Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Голос, 1995. Т. 4. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию.
10. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. М.: Просвещение, 1985.
11. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 1989–1991. Т. 1.
12. Богомолов Н.А. «Дыр бул щыл» в контексте эпохи // Богомолов Н.А. Вокруг «Серебряного века»: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 360-378.
13. Колчанов В.В. Между мистерией и буфф: повесть М.А. Булгакова «Роковые яйца» в свете театральных модернистских жанров первой трети XX в. // Вестник Тамбовского университета. Серия Филологические науки и культурология. Тамбов, 2016. Вып. 2 (6). С. 53-65.
14. Дон-Аминадо. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BD%D0%90%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%B4%D0%BE> (дата обращения: 20.12.2016).
15. Декоммунизация: враги народа и их преступления. URL: <http://argumentua.com/stati/dek-komunizatsiya-vragi-naroda-i-ikh-prestupleniya> (дата обращения: 20.12.2016).
16. Яблоков Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М.: РГГУ, 1997.
17. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Правда, 1991.

References

1. Dunaev M.M. *Vera v gornile somneniy: Pravoslaviye i russkaya literatura v XVII–XX vv.* [Belief in Furnace of Doubt: Orthodoxy and Russian Literature in XVII–XX Centuries]. Moscow, Soviet Russian Orthodox Church Publ., 2003. (In Russian).
2. Uzhankov A. Kotu pod khvost [All to pot]. *Literaturnaya gazeta* [Literary Newspaper], 2006, no. 11-12. (In Russian).
3. Sisikin V. Dionisov master [Dionysus's master]. *Podzem* [Rise], 1989, no. 3, pp. 135-143. (In Russian).
4. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [Works of François Rabelais and People Culture of Middle Centuries and Renaissance]. Moscow, Eksmo Publ., 2014. (In Russian).
5. Belkin A.A. *Russkie skomorokhi* [Russian Traveling Minstrels]. Moscow, Nauka Publ., 1975, pp. 53-109. (In Russian).

6. Aseev B.N. *Russkiy dramaticheskii teatr XVII–XVIII vv.* [Russian Dramatic Theatre of XVII–XVIII Centuries]. Moscow, Iskustvo Publ., 1958. (In Russian).
7. *Zingshpil'* [Singspiel]. (In Russian). Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D1%88%D0%BF%D0%B8%D0%BB%D1%8C> (accessed 20.12.2016).
8. Orelovich A.A. *Operetta* [Operetta]. *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya* [Great Russian Encyclopedia]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1970–1978, vol. 18, pp. 424–425. (In Russian).
9. Bulgakov M.A. *Sobranie sochineniy* [Collection of Works]. Moscow, Golos Publ., 1995, vol. 4. (In Russian).
10. Rozental D.E., Telenkova M.A. *Slovar'-spravochnik lingvisticheskikh terminov* [Dictionary of Linguistic Terms]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1985. (In Russian).
11. Dal V.I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka* [Dictionary of the Great Russian Living Language]. Moscow, Russkiy yazyk Publ., 1989–1991, vol. 1. (In Russian).
12. Bogomolov N.A. *Vokrug «Serebryanogo veka»* [Around “Silver Age”]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010, pp. 360–378. (In Russian).
13. Kolchanov V.V. *Mezhdumisterii i buffo: povest' M.A. Bulgakova «Rokovye yaytsa» v svete teatral'nykh modernistskikh zhanrov pervoy treti XX v.* [Miracle-play and comic play: novella by M.A. Bulgakov “The Fatal Eggs” from the point of theatre modernist genres of the first third of XX century]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya Filologicheskie nauki i kulturologiya – Tambov University Review. Series: Philology and Culturology*, 2016, no. 2 (6), pp. 53–65. (In Russian).
14. *Don-Aminado* [Don-Aminado]. (In Russian). Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BD%D0%90%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%B4%D0%BE> (accessed 20.12.2016).
15. *Dekommunizatsiya: vragi naroda i ikh prestupleniya* [Decommunization: People's enemies and their crimes]. (In Russian). Available at: <http://argumentua.com/stati/dekkommunizatsiya-vragi-naroda-i-ikh-prestupleniya> (accessed 20.12.2016).
16. Yablokov E.A. *Motivy prozy Mikhaila Bulgakova* [Motifs of Prose of Mikhail Bulgakov]. Moscow, Russian State Humanitarian University Publ., 1997. (In Russian).
17. Rabelais F. *Gargantuya i Pantagryuel'* [Gargantua and Pantagruel]. Moscow, Pravda Publ., 1991. (In Russian).

Поступила в редакцию 10.01.2017 г.
Received 10 January 2017

UDC 82-1/-9

FROM DIABLERIA TO OPERETTA: MUSICAL BUFFO AND METHODS OF NEURO-LINGUISTIC PROGRAMMING IN MYSTERY NOVEL OF M.A. BULGAKOV “THE WHITE GUARD”

Vladimir Viktorovich KOLCHANOV

Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of Russian Language, Russian and Foreign Literature, Journalism Department

Tambov State University named after G.R. Derzhavin

33 Internatsionalnaya St., Tambov, Russian Federation, 392000

E-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

Theatrical and genre origins of M.A. Bulgakov's novel “The White Guard” are analysed. They are mystery, diablerie, singspiel, operetta, buffo. The musical score of the text is studied. The stylistic methods of language corruption are described. They are onomatopoeia, cacophony, anagram, paronomasia, syncope, apocope. The frames of cultural klinamens are defined as initiation in death and revival. Religious-spiritual influence of the work on the reader is defined as psychotherapeutic recovery. The symbolic “world outlook” is considered. The references to Tarot sign system are made and to the texts of F. Rabelais and Russian futurists V.V. Mayakovsky, V.V. Khlebnikov, A.E. Kruchenykh). The game abilities of modernist prose are revealed.

Key words: mystery; diablerie; buffo; operetta; neuro-linguistic programming (NLP); futurism; Tarot; F. Rabelais

Информация для цитирования:

Колчанов В.В. От дяблерии к «оперетке»: музыкальный буфф и приемы нейролингвистического программирования в романе-мистерии М.А. Булгакова «Белая гвардия» // Вестник Тамбовского университета. Серия Филологические науки и культурология. Тамбов, 2017. Т. 3. Вып. 1 (9). С. 41–54.

Kolchanov V.V. Ot d'yablierii k «operetke»: muzykal'nyy buff i priemy neyrolingvisticheskogo programmirovaniya v romane-misterii M.A. Bulgakova «Belaya gvardiya» [From diableria to “operetta”: musical buffo and methods of neuro-linguistic programming in mystery novel of M.A. Bulgakov “The White Guard”]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya Filologicheskie nauki i kulturologiya – Tambov University Review. Series: Philology and Culturology*, 2017, vol. 3, no. 1 (9), pp. 41–54. (In Russian).