

**ТОСКА ПО МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ: ПАРИЖ И РИМ В ТВОРЧЕСТВЕ
М.А. БУЛГАКОВА**

**THE LONGING FOR WORLD CULTURE: PARIS AND ROME IN
M.A. BULGAKOV'S WORKS**

В статье исследуются образы-концепты Парижа и Рима, функционирующие в произведениях М.А. Булгакова, а также в его творческой биографии как особом культурном тексте.

Ключевые слова: *Булгаков, культура, Париж, Рим, творческая биография, архетип.*

The paper is devoted to image-concepts 'Paris' and 'Rome' functioning in M.A. Bulgakov's works and in his creative biography which is considered as a special cultural text.

Key words: *Bulgakov, culture, Paris, Rome, creative biography, archetype.*

Для М.А. Булгакова, глубоко укорененного в русской национальной «почве», интерес к иным культурам и цивилизациям был настолько велик, что у современников (и особенно у читателей булгаковских произведений середины XX века) возникало твердое убеждение в том, что писатель в своем творчестве, в своем мироощущении и жизнеотношении ориентирован исключительно на европейскую духовную традицию. Но это утверждение справедливо лишь отчасти. Автор «Белой гвардии» и «Мастера и Маргариты» в своих произведениях органично сочетал различные культурно-философские системы Европы и Азии, синтезировал их, претворяя в особые, полигенетичные и поливалентные образы. Художественный мир писателя, при всей его очевидной русской национально-ментальной целостности, имеет равно значимые и одинаково важные смысловые горизонты – *восточный* и *западный*. Символами западного культурного пространства оказываются Париж и Рим, куда устремляются многие булгаковские герои.

Автобиографический автор-повествователь «Записок на манжетах», оказавшись заброшенным «сквозным ветром» [1, I, 482] революции во Владикавказ, искренне верил, что сможет начать новую жизнь в недрах «туземного» Востока и, заняв должность «завлито», по-настоящему служить высокому искусству, но это была иллюзия, а она вскоре развеялась, и возникло очень сильное желание – «Бежать! Бежать!» [1, I, 487], «через море и море и Францию – сушу – в Париж!» [1, I, 489]. «Я бегу в Париж, там напишу роман» [1, I, 475].

Мысль об эмиграции не оставляла писателя в начале 1920-х годов. Однако, если Булгакову, по мнению Б.С. Мягкова, вырваться из большевистской России не позволили лишь обстоятельства («сложись по-другому ситуация (возможность уехать на отходящем в Турцию “Полацком”, легальным или нелегальным – в трюме – путем), кто знает: жизнь и творческая судьба у него была бы другая» [12, 41]), то его младшие братья, по замечанию Е.А. Земской, покинули родину не по своей воле: «Гражданская война вытолкнула» их «в эмиграцию», «через Крым и Константинополь» «Николай оказался в Загребе, а Иван – в Софии» [10, 200]. Впоследствии оба перебрались в Париж: в 1929 году Н.А. Булгаков, талантливый бактериолог, пригласил в Париж известный ученый, первооткрыватель бактериофага профессор Ф. д’Эрелль (Булгаков, узнав, что переезд Николки «в Париж уже решен», был «очень рад этому и искренне желал», чтобы его «судьба была там счастлива» [2, 197]), а в 1931 году к брату во Францию переехал и И.А. Булгаков («С Колей мне легче теперь, – писал Иван Михаилу 29 августа 1931 года. – Раньше чувствовалось одиночество, оторванность ото всех» [16, 194]).

М.А. Булгаков и сам остро переживал многолетний разрыв отношений с братьями, о чем признавался Николаю: «Наша страшная и долгая разлука ничего не изменила: не забываю и не забуду тебя и Ваню» [2, 197]. На протяжении 1930-х годов связь писателя с Н.А. Булгаковым ни разу не прерывалась. Переписка братьев носила как сугубо частный, личный, так и творчески-деловой характер, поскольку Николай выступал блюстителем авторских прав своего старшего брата («Прошу хранить в Париже полученный гонорар впредь до моего письма, в котором я, если будет нужно, напишу, как им распорядиться» [2, 208]; «доверенность у тебя <...> и всех корреспондентов по “Зойкиной квартире” буду направлять к тебе» [2, 315]), защищал его интересы в конфликтах с издателями («Обуздай ты, пожалуйста, всех, кто тянет руку к гонорару незаконно» [2, 322]), а главное – снабжал материалами о Франции и Париже («Опиши мне Париж (само собою разумеется, только внешнюю его жизнь)» [2, 209]), необходимыми для работы над мольеровской темой.

Писателя всегда манила и завораживала поразительная художественная атмосфера Европы (в этом глубоко убеждена Дж. Куртис, полагающая, что «тоску Булгакова по Европе можно понимать именно в таком эстетическом, культурном и духовном аспекте» [11, 122]). Но особенно страстно хотел попасть Булгаков в Париж («Я прошу тебя, – писал он брату, – теперь же обратиться в театральные круги <...> с тем, чтобы они направили через Полпредство Союза в Наркоминдел приглашение [для] меня в Париж» [2, 367]; «Мое присутствие, хотя бы очень короткое, в Париже <...> совершенно очевидно, необходимо» [2, 385]), чтобы своими глазами увидеть места, связанные с великим драматургом («Если судьба тебя занесет на угол улиц Ришелье и Мольера, вспомни меня! Жану-Батисту де Мольеру от меня привет!» [2, 287]). Значительный интерес у художника

вызывал «фонтан Мольера», который он просил Николая подробно описать «в настоящем его виде по следующей примерно схеме: Материал, цвет статуи Мольера. Материал, цвет женщин у подножья. Течет ли вода в этом фонтане (львиные головы внизу). Название места (улиц, перекрестка в наше время, куда лицом обращен Мольер, на какое здание он смотрит)» [2, 284]. Все это в точности войдет в роман «Жизнь господина де Мольера», в прологе к которому автор, совершая свою воображаемую прогулку по Парижу, остановит взор на «неподвижно сидящем между колоннами» на перекрестке «улиц Ришелье, Терезы и Мольера» «обольстительном галле»: «Ниже этого человека – две светлого мрамора женщины со свитками в руках. Еще ниже их – львиные головы, а под ними – высохшая чаша фонтана» [1, IV, 231].

«Высохшая чаша фонтана», над которой поместился «королевский комедиант с бронзовыми бантами на башмаках» [1, IV, 398], появится и в финале романа, став символом тщетности оскудевающей людской славы. «Мой герой ушел в парижскую землю и в ней сгинул» [1, IV, 397], остался лишь «бронзовый комедиант» [1, IV, 397], которому писатель посылает «свой прощальный привет» [1, IV, 398]. Булгаков очень переживал, что ему «никогда не суждено ... увидеть» даже памятник Мольеру [1, IV, 398], а как хотелось бы воскликнуть: «Париж! Памятник Мольеру... здравствуйте, господин Мольер, я о Вас и книгу и пьесу сочинил» [2, 348]. Автор «мольерианы» настолько глубоко погрузился в жизнь и судьбу «короля французской драматургии» [1, IV, 231] («У меня вообще сейчас французская полоса» [2, 315]), что и воспринимал современную действительность через призму эпохи Людовика XIV, о чем признавался своему «парижскому» брату: «живу в призрачном и сказочном Париже XVII века» [2, 287].

Образ сказочного Парижа, возникший в воображении Булгакова еще в его детские годы и ассоциировавшийся с радостью бытия, вечным праздником и счастьем, нашел отражение в романе «Белая гвардия» в описании дома Турбиных и его священных атрибутов – «потертых ковров» «с Людовиком XIV, нежащимся на берегу шелкового озера в райском саду» [1, I, 181]; «часов в столовой» с «башенным боем, как в игрушечной крепости прекрасных галлов Людовика XIV» [1, I, 340], с раздающимся «гавотом оттуда, где Людовик XIV нежился в небесно-голубом саду на берегу озера, опьяненный своей славой и присутствием обаятельных цветных женщин» [1, I, 340]; «двери, наглухо завешанной Людовиком XIV-ым. Людовик смеялся, откинув руку с тростью, увитой лентами» [1, I, 528].

Романтическое восприятие блистательного Людовика XIV – «Солнца Франции» [1, III, 281], как в своем экспромте назвал его Мольер в пьесе «Кабала святош», постепенно – по мере изучения исторических источников (среди них было немало книг на французском языке, который писатель знал в совершенстве: «и я, и жена говорим по-французски» [2, 315]) и невольно напрашивавшихся субъективных жизненных параллелей – сменилось у

Булгакова разочарованием в короле-тиране, гонителе свободомыслия и независимого от власти художественного творчества. Это проявилось и в пьесе «Мольер» («Кабала святош», 1930), и в романе «Жизнь господина де Мольера» (1933), где Людовик XIV лишен того обаяния и великодушия, какое свойственно ему в произведениях французской литературы, например, у Вольтера («Век Людовика XIV») и у А. Дюма («Виконт де Бражелон»).

Булгаковский Людовик XIV, «настолько серьезный человек на престоле» [1, IV, 318] (писатель обращает внимание на «никогда не меняющееся лицо короля», на его «ледяные глаза» [1, IV, 321]), что «министры, а за ними и вся Франция» [1, IV, 318], преклоняясь перед его политическим могуществом, испытывают к нему чувство страха и благоговения. «По мнению Людовика, его власть была божественной, и стоял он совершенно отдельно и неизмеримо выше всех в мире. Он находился где-то в небе, в непосредственной близости к богу» [1, IV, 322], даже в официальных документах короля «именовали "великим" и "богоподобным"» [7, XIII, 348]. В пьесе «Мольер» Людовик XIV постоянно демонстрирует свое превосходство над окружающими его людьми – вельможами, священнослужителями, комедиантами, он не только обладает абсолютной властью, но и сам является воплощением всей Франции: «Франция, господин де Мольер, перед вами в кресле» [1, III, 296].

Историки отмечают особый стиль правления Людовика XIV, отличающейся некоей двойственностью: с одной стороны, монарх стремился быть просвещенным (он даже «сочинительствовавал с целью доказать подданным обоснованность своей неограниченной власти» [7, XIII, 373]), покровительствовал науке и искусству («старался опекать виднейших представителей французской литературы и даже по мере возможности оказывать им поддержку» [7, XIII, 394]), а с другой – жестоко карал «передовые умы Франции», осмелившиеся «критиковать королевскую политику» [7, XIII, 395]. Такое лукавство Людовика точно передал Булгаков в пьесе о Мольере, в которой показана трагедия гениального драматурга, благодетельствованного королем, а затем униженного и растоптанного им по своей прихоти («запрещаю вам появляться при дворе, запрещаю играть "Тартюфа" <...> И с этого дня бойтесь напомнить мне о себе!» [1, III, 311]). Однако лишенный покровительства короля Мольер, несмотря ни на что, самозабвенно продолжал служить Искусству и отдал ему свою жизнь: «исполняя роль Аргана, упал на сцене и тут же был похищен, без покаяния, неумолимой смертью» [1, III, 325]. «Что же явилось причиной этого?» – вопрошал Лагранж. – «Причиной этого явилась ли немилость короля или черная Кабала?..» [1, III, 325]. И хотя ответ очевиден («Причиной этого явилась судьба» [1, III, 325]), значительная доля вины в смерти Мольера лежит на совести Людовика XIV, предавшего честно служившего ему художника.

Тема *художника и власти*, волновавшая Булгакова на протяжении всего его творческого пути, с несомненным автобиографическим оттенком

была реализована в пьесах «Мольер» («Кабала святош»), «Александр Пушкин» («Последние дни») и в романе «Мастер и Маргарита». В.В. Новиков обнаружил типологическое сходство психологических коллизий в булгаковских произведениях о Мольере и Пушкине, объединенных одной главной проблемой – столкновения «гения и тирана»: «Как и в пьесе о Пушкине “Последние дни”, в “Кабале святош” у Булгакова властитель предстает лицемером», «вначале король льстит Мольеру, чтобы приручить гения, как Николай I хотел приручить Пушкина. Но противоречия между гением и безграничным властителем непримиримы, как свет с тьмой» [13, 179]. Это хорошо осознавал Булгаков, почувствовавший себя в 1930-е годы *в роли* Мольера. Более того, писатель, по мнению Т.М. Вахитовой, вообще «отождествлял себя с Мольером» [6, 17], он делал «все для того, чтобы сроднить, слить уроки судьбы великого драматурга Мольера и свой собственный горький опыт» [17, 156]. Иначе как объяснить позицию героя-повествователя «Жизни господина де Мольера», который, замечает В.В. Химич, «буквально кричит о своем: в авторском слове фиксируются все приемы травли», известные Булгакову «не понаслышке, о чем он говорил в письме правительству» [17, 159].

Знаменитое письмо Правительству СССР от 28 марта 1930 года, в котором морально подавленный, обреченный на «нищету, улицу и гибель» [2, 228] писатель просил разрешения «В СРОЧНОМ ПОРЯДКЕ ПОКИНУТЬ ПРЕДЕЛЫ СССР» [2, 228], где все его «произведения были запрещены» [2, 222], вызвало незамедлительную реакцию И.В. Сталина. 18 апреля 1930 года он позвонил Булгакову, уже отчаявшемуся и готовому от безысходности покончить жизнь самоубийством. Е.С. Булгакова вспоминала, что Сталин прямо спросил Булгакова: «А может быть, правда, – вас пустить за границу?», на что он «растерялся и не сразу ответил: – Я очень много думал в последнее время – может ли русский писатель жить вне родины. И мне кажется, что не может» [4, 299]. Этот ответ, видимо, вполне удовлетворил вождя, и он дал возможность опальному художнику служить Искусству, тем самым вдохнул в него новые творческие силы. По свидетельству первого биографа Булгакова П.С. Попова, после звонка Сталина писатель сразу же «был приглашен в качестве режиссера-консультанта в ТРАМ (Театр рабочей молодежи) и в Художественный театр» [3, VIII, 580]. «Револьвер после разговора Булгаков утопил», но до конца своих дней «жил с постоянным ощущением незримого присутствия Сталина в своей жизни» [9, 4]. «”Король” поймал “Мольера” на крючок, он его утешил, обнадежил, привязал к себе и намекнул на возможность исключительных, особенных отношений между писателем и вождем» [5, 479].

Однако дружба художника и тирана – и в биографии Булгакова, и в судьбе Мольера (реальной и воссозданной в пьесе и романе) – была *мнимой* (совершенно не случайно жизнь великого драматурга оборвалась на «четвертом представлении пьесы “Мнимый больной”» [1, III, 325]). Вообще оппозиция *подлинный / мнимый* объединяет всю булгаковскую мольериану в

единый текст («Мольер» («Кабала святош»), «Полоумный Журден», «Жизнь господина де Мольера»), приобретая самые разные семантические формы, в том числе выступая разновидностью пронизывающего все творчество писателя архетипического конфликта *мастера* и *самозванца*, принципиально значимого для русского национально-культурного сознания. Потому и саму историю Мольера Булгаков совершенно естественно представил «под углом зрения Иловайского» [15, 351] (в чем упрекал его А.Н. Тихонов, редактор серии «ЖЗЛ»), преломляя ее через русское ментально-аксиологическое пространство. А это значит – в ней художником по-особому расставлены смысловые акценты. Так характерный для мольерианы мотив *мнимости* выступает вариацией булгаковского лейтмотива *самозванства*, ведь самозванство – это апофеоз мнимости.

Истинный художник Мольер (мэтр – мастер) со всех сторон окружен мнимыми друзьями (вельможами и самим королем) и мнимыми врагами (актерами театра Пале-Рояль), погружен в стихию мнимого праздника-маскарада (Глава 28 романа носит очень характерное название «Египтянин превращается в Нептуна, Нептун в Аполлона, а Аполлон в Людовика» [1, IV, 372]), и даже в личной жизни великого драматурга мнимость сыграла роковую роль: «в 1662 году Мольер женился на дочери Мадлены Бежар, своей первой, незаконной жены, на той самой Арманде, которая по актам ложно значится дочерью Марии Эрве» [1, IV, 392]. «Со всех сторон ползли, отравляя жизнь Мольеру, слухи, что он совершил тягчайшее кровосмешительство, что он женился на своей собственной дочери» [1, IV, 331].

Так кто же была Арманда: самозванка? мнимая или подлинная дочь Мольера? Обойти стороной этот весьма щекотливый вопрос герой-повествователь жизнеописания придворного комедиографа, разумеется, не мог: «Вот мое заключение. Я уверен лишь в том, что Арманда никогда не была дочерью Марии Бежар. Я уверен в том, что она была дочерью Мадлены, что она была рождена тайно, неизвестно где и от неизвестного отца. Нет никаких точных доказательств тому, что слухи о кровосмешении правильны, то есть что Мольер женился на своей дочери. Но нет и никакого доказательства, у меня в руках по крайней мере, чтобы совершенно опровергнуть ужасный слух о кровосмешительстве» [1, IV, 331]. В пьесе «Кабала святош» отчаявшаяся Мадлена умоляет Мольера жениться «на ком угодно, только не на Арманде» («О, проклятый день, когда я привезла ее в Париж») [1, III, 289], но не решается объяснить причину своего протеста. Лишь Лагранжу госпожа Бежар поведала страшную тайну:

«Лагранж. И у вас не хватило сил сознаться ему?

Мадлена. Поздно. Она живет с ним и беременна. Теперь уже нельзя сказать. Пусть буду несчастна одна я, а не трое» [1, III, 290–291].

Но тайна Мадлены вскоре стала известна всему Парижу, так как доверительный разговор актрисы и летописца театра подслушал спрятавшийся в клавесине Захария Муаррон, к которому и Мольер

относился настороженно, а однажды даже уличил в шпионстве: «Ах, шарлатан окаянный» [1, III, 291]. Семантика слова «шарлатан» вбирает в себя не только «плутовство» и «обман», но и «самозванство» («невежа, выдающий себя за знатока» [14, IV, 702]), более того, в произведении есть и самостоятельный персонаж – «Шарлатан с клавесином» [1, III, 279], а мотив шарлатанства оказывается тесно связан с мотивом актерства.

Особенно ярко это проявилось в пьесе «Полоумный Журден» (1932), где Бежар, играющий роль Журдена из мольеровского «Мещанина во дворянстве», произносит монолог о том, что он стал жертвой обмана, учиненного актерами, изображающими свиту турецкого султана: «Что же это такое?! Я окружен видениями! Марабаба сахем! Акчиам крок солер!.. Вы турки или нет?! (Срывает чалму с учителя музыки.) Учитель музыки! (Срывает чалму с учителя танцев.) Учитель танцев! Что происходит здесь?! Не верю ничему! Не верю никому!» [1, IV, 155]. Лагранж, «снимая чалму», признается: «мы были вынуждены прибегнуть к маскараднему обману» [1, IV, 155]. «Все на свете обман!» [1, IV, 155] – с сожалением соглашается Бежар-Журден.

Обмана больше всего в жизни боялся и автор комедии «Гартюф, или Обманщик». «Ты не обманешь меня?» [1, III, 286] – с тревогой вопрошал он Арманду в пьесе «Кабала святош», а в романе «Жизнь господина де Мольера» сам Париж предстает городом обманчивым и коварным: «Париж опротивел Мольеру» [1, IV, 364]; «он ограничил свою связь с Парижем, бывая только в театре и при дворе, а дни, свободные от спектаклей, проводил в отейльской мансарде» [1, IV, 365].

Булгаков и в жизнеописании Мольера, и в других своих произведениях настойчиво повторяет одну и ту же мысль: Париж, кажущийся земным раем, вожделенной мечтой, бесконечно далек от идеала, это город иллюзий, не совместимых с реальностью, и уж если он прикрывает свою лукавую сущность внешним блеском, «выдавая» себя не за то, что есть на самом деле, значит – в нем проявляется его «самозванческое» начало. «Так, сероватый город... – замечал Чарнота в пьесе “Бег”. – Видел и Афины, и Марсель, но... пошлые города!»; «Париж еще хуже» [1, III, 277]. «Как представляю себе Париж, – рассуждал Максудов в “Записках покойника”, – так какая-то судорога проходит во мне», «уж очень противно в Париже» [1, IV, 431].

В художественном мире Булгакова роскошный и величественный Париж, претендующий на звание Вечного Города, выступает лишь дерзким самозванцем по отношению к истинному Вечному Городу – Риму. Это противопоставление Парижа Риму восходит к повести Н.В. Гоголя «Рим» (1842), фрагмент из которого вошел в пролог булгаковской инсценировки «Мертвых душ»: «...И я глянул на Рим в час захождения солнца, и передо мною в сияющей панораме предстал вечный город.

Вот он, вот он, выходит плоский купол Пантеона, а там за ним далее поля превращаются в пламя подобно небу.

О, Рим!

Солнце опускается ниже к земле. Живее и ближе становится город, темней чернеют пинны, готов погаснуть небесный воздух.

О, Рим!» [1, IV, 9].

В письме В.В. Вересаеву от 11 июля 1934 года Булгаков поведал свои «мечтания: Рим, балкон, как у Гоголя сказано – пинны, розы... <...> тишина, благоухание» [2, 349]. В гоголевской повести Рим действительно органично вырастает из окружающего его природного пространства (это особенно важно было подчеркнуть и Булгакову, стремившемуся воссоздать особую атмосферу великого города: «Рим полон благоуханием роз и тех цветов, название которых я позабыл» [1, IV, 9]), в то время как «тесный Париж» [8, III, 172] «со своим блеском и шумом скоро сделался <...> тягостной пустыней» [8, III, 175] («Домы и улицы Парижа были несносны, сады его томились сокрушительно между домов, палимых солнцем» [8, III, 176]).

Картины Парижа в повести Гоголя во многом схожи с его описаниями Петербурга (по мнению В.А. Воропаева и И.А. Виноградова, само «противопоставление в “Риме” Парижа и Италии <...> находит в себе прямое соответствие в двух петербургских повестях – “Невском проспекте” и “Портрете”» [8, III, 473]), потому и неудивительно, что Булгаков в своей пьесе «Мертвые души» Рим сравнивает именно с Петербургом, таким же *обманчивым* (в творческом сознании писателя) городом, как и Париж: «и все вокруг него дышит обманом! Он обманывает меня, это не Via Felice, я вижу Невский проспект. Ты, проспект, тоже лжешь во всякое время! Но более всего тогда, когда сгущенной массой наляжет на тебя ночь и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет повалят с мостов, форейторы закричат и запрыгают и сам демон зажжет лампы, чтобы *показать все не в настоящем виде!*» [1, IV, 9-10] (Курсив наш. – И.У.).

Париж и Петербург, призрачные, обманчивые города-«самозванцы», «самонадеянные» соперники Рима, в культурно-философском пространстве булгаковского мирообраза противостоят Риму и Москве – двум сакральным полюсам, концентрирующим в себе духовный потенциал человечества. Рим и Москва – два Вечных Города, равноудаленных и равноприближенных к вселенскому центру – Иерусалиму, где в начале нашей эры миру была явлена Истина, объединившая и примирившая Запад и Восток. Ее универсальное значение глубоко осмыслил Булгаков в своем «закатном» романе «Мастер и Маргарита».

1. Булгаков, М.А. Собр. соч. [Текст]: в 5 т. / М.А. Булгаков. – М.: Художественная литература, 1989–1990.

2. Булгаков, М. Дневник. Письма. 1914–1940 [Текст] / М. Булгаков. – М.: Совр. писатель, 1997.

3. Булгаков, М.А. Собр. соч. [Текст]: в 8 т. / М.А. Булгаков – М.: Центрполиграф, 2004.

4. Булгакова, Е.С. Дневник [Текст] / Е.С. Булгакова. – М.: Книжная палата, 1990.
5. Варламов, А.Н. Михаил Булгаков [Текст] / А.Н. Варламов. – М.: Молодая гвардия, 2008.
6. Вахитова, Т.М. Письма М. Булгакова правительству как литературный факт [Текст] / Т.М. Вахитова // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1995. – Кн. 3. – С. 5–24.
7. Всемирная история [Текст]: в 24 т. – Мн.: Литература, 1996–1997.
8. Гоголь, Н.В. Собр. соч. [Текст]: в 9 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Русская книга, 1994.
9. Земляной, С. Булгаков и Сталин [Текст] / С. Земляной // Вечерняя Москва. – 1993. – 20 мая. – С. 4.
10. Земская, Е.А. Михаил Булгаков и его родные: Семейный портрет [Текст] / Е.А. Земская. – М.: Языки славянской культуры, 2004.
11. Куртис, Дж. М.А. Булгаков и иностранные языки [Текст] / Дж. Куртис // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1995. – Кн. 3. – С. 112–128.
12. Мягков, Б.С. Родословия Михаила Булгакова [Текст] / Б.С. Мягков. – М.: АПАРТ, 2003.
13. Новиков, В.В. Михаил Булгаков – художник [Текст] / В.В. Новиков. – М.: Московский рабочий, 1996.
14. Словарь русского языка [Текст]: в 4 т.; под ред. А.П. Евгеньевой. – М.: Русский язык, 1985.
15. Соколов, Б.В. Булгаковская энциклопедия [Текст] / Б.В. Соколов. – М.: Локид; Миф, 1998.
16. Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография [Текст]. – СПб.: Наука, 1995. – Кн. 3.
17. Химич, В.В. В мире Михаила Булгакова [Текст] / В.В. Химич. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003.