



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

Элементы обряда инициации в произведениях М. А. Булгакова (на примере
«Записок юного врача» и «Мастера и Маргариты»)

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое образование
Направленность программы бакалавриата
«Русский язык. Литература»

Проверка на объем заимствований:

89,67 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована

« 8 » июня 2018 г.

зав. кафедрой литературы и МОЛ

Г. Маринько ФИО

Выполнил:

Студент группы 501
Софронов Виктор Сергеевич

Научный руководитель:

Голованов Игорь Анатольевич,
д.ф.н., профессор

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Представления о понятиях «обряд инициации», «мотив» и «образ» в гуманитарной науке.	
§ 1. Обряд инициации в фольклористике.....	5
§ 2. Понятия «мотив» и «образ» в литературоведении.....	11
§ 3. Выводы по главе I.....	23
Глава II. Элементы обряда инициации в художественной структуре произведений М. А. Булгакова.	
§ 1. Элементы обряда инициации в рассказах из цикла «Записки юного врача».....	24
§ 2. Элементы обряда инициации в романе «Мастер и Маргарита».....	36
§ 3. Выводы по главе II.....	42
Глава III. Методические рекомендации к уроку по рассказу М. А. Булгакова «Полотенце с петухом».....	44
Заключение.....	59
Список литературы.....	61

Введение

Актуальность нашего исследования во многом определяется той важной ролью мифо-фольклорного комплекса, который составляет немалую часть произведений М. А. Булгакова. В частности, одним из таких комплексов, определяющих внутреннюю структуру большинства известных произведений М. А. Булгакова, является обряд инициации.

Обряд инициации, или «перехода», является одним из древнейших элементов мифологической эпохи и соответствующего типа мышления. Данный обряд был призван, во-первых, упорядочить деятельность человека, условно разделив его жизнь на ряд биосоциальных этапов и, соответственно, на переходы от одного этапа к другому, и во-вторых, социализировать нового члена какой-либо группы, к правилам поведения, ценностям и тайнам которой приобщался обращаемый (юноша, муж, шаман, жрец, воин).

Богатая образная система мифа и его философско-религиозная составляющая, на наш взгляд, позволили надолго пережить архаичную культуру, поэтому в том или ином виде в фольклоре и в произведениях художественной литературы возможно обнаружить мифологические элементы. Это показали исследования таких учёных, как А. Н. Веселовский [10], В. Я. Пропп [34], В. Н. Топоров [62], Е. М. Мелетинский [25], Дж. Дж. Фрэзер [50], А. ван Геннеп [8] и другие.

В художественной литературе миф становится средством глубокого исторического, философского осмысления современной автору действительности и вместе с тем средством её художественной обработки.

Так поэтика мифа оказалась продуктивным художественным средством в творчестве М. А. Булгакова. Изучением его творчества и, в частности, мифопоэтики его произведений занимались Б. В. Соколов [62], И. С. Урюпин [49], Е. А. Яблоков [60], М. О. Чудакова [4] и др.

Объект исследования – сюжетно-образная структура «Записок юного врача» и «Мастера и Маргариты».

Предмет исследования – элементы обряда инициации в сюжетно-образной структуре «Записок юного врача» и в «Мастере и Маргарите».

Цель – исследование функций структуры и значения элементов обряда инициации в цикле рассказов «Записки юного врача» и в романе «Мастер и Маргарита».

Задачи:

1. Выявить основные элементы структуры обряда инициации.
2. Соотнести выявленные элементы структуры обряда инициации с сюжетно-образной структурой указанных текстов.
3. Определить функции элементов структуры обряда инициации в «Записках юного врача» и в «Мастере и Маргарите».
4. Разработать методические рекомендации по изучению произведений М. А. Булгакова на уроках литературы в 11 классе.

Исходя из поставленных цели и задач, мы определили структуру работы. Она состоит из введения, 3 глав, методических рекомендаций к уроку литературы в 11 классе, заключения и списка литературы.

Материал дипломной работы апробирован на IX Всероссийской конференции «Литература в контексте современности» и VIII Лазаревских чтениях – «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: ренессанс базовых ценностей?»

Гипотеза: в произведениях М. А. Булгакова возможно выделение обряда инициации, или «перехода», как одного из важных элементов авторской мифопоэтики, играющего важную роль в философско-эстетическом мире писателя.

Глава I. Понятия «мотив», «образ» и «обряд инициации» в гуманитарной науке.

§ 1. Обряд инициации в фольклористике

Одним из древнейших элементов культуры первобытной эпохи и соответствующего ей мифологического типа мышления является обряд инициации, или «перехода». Данный обряд был призван, во-первых, упорядочить деятельность человека, условно разделив его жизнь на ряд биологических и социальных этапов и, соответственно, на переходы от одного этапа к другому, и во-вторых, социализировать нового члена какой-либо группы, к правилам поведения, ценностям и тайнам которой приобщался обращаемый (юноша, муж, шаман, жрец, воин).

В книге «От мифа к литературе» Е. Л. Мелетинский рассматривает различные подходы к пониманию обряда, определяется его связь с мифом, их соотношение. И в частности он отмечает, что поскольку мышление первобытного человека эмоционально, метафорично, в некоторой степени диффузно и синкретично, то оно не различает чётко мифа как текста или мифа как действия (порядка действий) и тем более не подразделяет его на жанры в их современном понимании [27, С. 35].

В связи с этим отметим, что мы понимаем обряд как одно из равновозможных воплощений мифа. Миф – это универсальное представление о мире, это своеобразная «концептуализация» жизни человека и природных явлений. Обряд же как определённая система действий направлен на саморепрезентацию и тем самым на поддержание мифа и закреплённых в нём норм и ценностей племени.

Обретение какого-либо статуса в древнем обществе сопровождалось различного рода церемониальными действиями, которыми руководил как правило старейшина рода, шаман, волхв или жрец. Предполагалось, что только человек, способный «перемещаться» между миром реальным и

ирреальным и общаться с потусторонними силами, может руководить, например, обрядами «крещения», посвящения в воины, свадебными обрядами, обрядами похорон, а также обрядами, связанными с календарным циклом, поскольку именно через жреца проходила воля высших сил: через жреца боги могли давать разрешение, например, на вступление в брак или, наоборот, запрещать это делать, устанавливая новые законы, правила поведения или менять старые, давать имя новорождённому и прочее.

Специфика обряда вообще в древнюю эпоху заключалась в его обращённости к двум мирам: реальному, связанному с меной социальных ролей, и ирреальному, связанному с общением с духами племени, предками, богами и демоническими существами.

Сами участники обрядов – иницилируемые – в основном под руководством жрецов могли, как и сами жрецы, во время церемонии находиться на грани миров или даже перешагивать через их незримую границу. Это достигалось как правило путём введения участника в транс с помощью различного рода напитков, снадобий, трав или курений.

При этом отметим, что немаловажную роль играли также место проведения ритуала и окружающие участника или отсутствующие в его окружении объекты и предметы, поскольку они также играли роль своеобразных медиаторов.

Для понимания внутренней стороны обряда, на наш взгляд, необходимо обратиться к двум важным понятиям – «сакральное» и «профанное».

Важную роль в разработке понятий «сакральное» и «профанное» сыграл Мирча Элиаде, философ, религиовед и этнограф. Наиболее важные из его работ посвящены шаманизму, изучению космогонических мифов и исследованию того, как происходил переход от мифологического мышления к историческому [58].

Под сакральным в данном случае нужно понимать предметы реального мира и определённые локации, которые связывают материальный, обыденный мир с божественным, идеальным. Это – область неизменных представлений о достопамятных временах, выраженных, как правило, в космогонических мифах, обычаях и ценностях конкретного древнего общества.

На определённое время какой-либо предмет (чаша, скипетр, статуя) или место (перекрёсток, площадь, хижина в лесу) приобретали свойство сакральности, то есть связывались с какой-либо важной трансцендентной идеей, что, конечно же, накладывало определённые табу и правила обращения с ними на время обрядового действия.

Профанное же представляет собой обыденный мир. Его отличие от сакрального в том, что «профанный» объект имеет только утилитарную функцию, он не связан с какой-либо отвлечённой мыслью.

То есть, например, чаша может выступать в качестве столового прибора, служа сосудом, из которого пьют или едят; но будучи задействована в обряде, она может иметь символический смысл и использоваться уже как средство связи с потусторонним миром: когда жрец даёт испить из чаши снадобье, по виду напоминающее кровь, посвящаемому в мужи юноше, последний в некоторой мере связывается с миром мёртвых, чтобы заручиться их поддержкой перед предстоящими испытаниями.

Через соприкосновение с сакральным посвящаемому – участнику ритуала – открывались откровения метафизического плана, и он тем самым становился частью вечного внеисторического времени и пространства, к которому принадлежали и другие посвящённые члены племени, приобщался к ценностям и обычаям, принимал на себя определённые обязанности.

Обряд инициации в историко-культурном плане – институт древнего мира. Со временем обряд инициации, как и мифология в целом,

претерпевали десакрализацию и деидеологизацию: постепенно отмирала вера в правдивость описываемых мифом событий, функциями мифических героев стали наделяться обычные люди, мифическое время в устном народном творчестве стало постепенно заменяться на «неопределённое сказочное время», а осмысляются уже не судьбы народа, вселенной, а судьба обычного человека, его социальные отношения.

Тем не менее отголоски обряда мы можем обнаружить в фольклоре и художественной литературе в видоизменённой форме – настолько живучим оказалось мифологическое начало древней культуры. Мы имеем в виду, что из обряда как совокупности действий и связанных с ним образов и идей в народном и художественном творчестве сохранились лишь некоторые его элементы, отвечавшие фантазии и запросам того или иного автора.

К исследованию рассматриваемого в нашей работе обряда инициации, или «перехода», обращались В. Я. Пропп [39] и Е. М. Мелетинский [28] при рассмотрении истоков древнего эпоса и волшебных сказок и при этом опирались на первобытную систему обрядности, сохранившуюся в фольклоре и культуре разных народов. В частности, изучением дошедших до наших дней архаичных культур занимался французский фольклорист и этнограф А. ван Геннеп [8], а также такие этнологи, как Д. Д. Фрэзер [50], К. Леви-Стросс [23] и Л. Леви-Брюль [22].

Рассматривая обряд как одно из воплощений мифа, Е. М. Мелетинский отметил некоторые особенности идейно-художественного плана, свойственные мифу. Так он утверждает, что основной идеей древнейшей мифологии является идея «космизации хаоса», то есть упорядочивания вселенной культурным героем или с помощью какого-либо божества (сюда же можно отнести добывание культурных благ и борьбу с хтоническими существами). К распространённым элементам представления обряда инициации в мифе он

относил, например, мотив проглатывания чудовищем героя и освобождения героя, мотив удержания лесной ведьмой группы мальчиков.

Исследователь понимал под инициацией первобытного человека такой обряд, который, как правило, включает символическое изъятие индивида из социальной структуры на некоторое время, те или иные испытания, контакт с демоническими силами вне социума, ритуальное очищение и возвращение в социум, то есть воскрешение в ином статусе, то есть структура обряда может быть представлена в виде формулы 1) уход в потусторонний мир – 2) испытания (столкновение с демоническими силами) – 3) победа противника – 4) возвращение в посюсторонний мир (уже в новом качестве).

В. Я. Пропп относительно крайних элементов формулы (1, 4) использует символические обозначения «временной смерти» и «воскрешения». И он описал один из таких обрядов, призванный перевести человека из юношества во взрослость. В процессе этого обряда человек «временно умирал»: он проходил в пасть чудовищного животного, какое-то время находился внутри него, а затем «выхаркивался», «воскресал». То есть прежде чем обрести новое качество человеку нужно было умереть, попасть в царство мёртвых, где могли быть или демоны, с которыми испытуемый должен был сразиться, или предки из его рода, опыт которых передавался испытуемому.

К обряду инициации обращался французский фольклорист и этнограф Арнольд ван Геннеп. В одной из его работ («Обряды перехода» [8]) проводится попытка описания и классификации подобных обрядов. В частности, он описывает порядок инициации нового члена «тайного общества» народа конго. Сначала происходит отделение обращаемого от домашней среды, например, изоляция в лесу, отравление пальмовым вином, доводящее его до беспомощности. Все эти приёмы создают ситуацию «временной смерти». Между этими актами может быть промежуточный период, во время которого совершается членовредительство (выбивание

зубов, нанесение глубоких, но не смертельных порезов, разрисовывание тела (белым и красным). Обращаемые на протяжении всего срока ходят голыми, поскольку они «мертвы». Им не разрешается выходить из своего убежища и показываться на людях. Они получают наставления от жреца-колдуна, пользуются особым языком, соблюдают пищевые запреты. Затем следует этап «воскрешения», то есть происходит возвращение в прежнюю среду. Последний этап, как указывает Арнольд ван Геннеп, отсутствует при посвящении в тотемический клан или в братство, что может объясняться необходимостью постоянного нахождения в сакральном мире, то есть общении с душами предков, и соблюдении соответствующих правил поведения.

Изученные работы и приводимые в них примеры позволяют дать определение понятию «обряд инициации». В нашей работе под «обрядом инициации» понимается совокупность действий, благодаря которым совершается переход индивида из одной социальной группы в другую. При этом отметим, что наличие в художественной литературе, в конкретном художественном тексте, обряд инициации, как явление всеобщей древней культуры, разлагается на элементы и поэтому может быть представлен не весь комплекс мотивов и образов, а лишь некоторые его элементы, наиболее полно отвечающие художественному замыслу автора текста.

§ 2. Понятия «мотив» и «образ» в литературоведении

В широком понимании, мотив – это элемент художественного произведения, имеющий повышенную значимость, семантику. Он тесно связан с темой и концепцией произведения, но часто, как отмечают исследователи, не равен им. Имея в своей основе, по мнению Б.Н. Путилова, устойчивые семантические единицы, мотивы отличаются от других элементов текста исключительной степенью семиотичности. Каждый мотив обладает устойчивым набором смыслов [40, С. 84]. Мотив так или иначе представлен в художественном целом, но при этом присутствует в формах самых разных. Он может являть собой отдельное слово или словосочетание, повторяемое и варьируемое, или представлять как нечто обозначаемое посредством различных лексических единиц, или выступать в виде заглавия либо эпиграфа, или оставаться лишь угадываемым, ушедшим в подтекст. Важнейшая черта мотива – способность неявно, тайно воплощаться в общей системе произведения.

Термин «мотив» начал использоваться, и очень активно, с рубежа 19 – 20 веков, при этом чаще всего он функционировал в сфере фольклористики при изучении «бродячих» сюжетов. Так, А. Н. Веселовский в неоконченной «Поэтике сюжетов» считал мотив простейшей, неделимой единицей повествования, повторяющейся формуле с жёсткой структурой, лежащей в основе изучаемых сюжетов (первоначально – мифа и сказки). Он приводит примеры таких мотивов: например, похищение солнца или красавицы, иссохшая в источнике вода и т.п. [10, С. 301]. Мотивы здесь не столько соотносятся с отдельными произведениями, сколько рассматриваются как общее достояние словесного искусства. Мотивы, по Веселовскому, исторически стабильны и безгранично повторяемы.

Из складывания мотивов (простейших единиц) формируется сюжет. Наиболее простой вид мотивов может быть выражен формулой $a+b$: злая

старуха не любит красавицу – и задаёт ей опасную для жизни задачу». В подобной формуле мотива могут происходить изменения, приращения, развитие частей: задач может быть две, три (любимое народное число) и более, по пути богатыря будет встреча, но их может быть несколько. Так мотив выростал в сюжет [10, С. 495]. Мотив видится как слагаемое, составляющее сложную формулу сюжета.

В понимании Веселовского, творческая деятельность фантазии писателя не произвольная игра «живыми картинками» действительной или вымышленной жизни. Писатель мыслит мотивами, а каждый мотив обладает устойчивым набором значений, отчасти заложенных в него генетически, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни [54, С. 204].

Мотив как «образ в действии (или в состоянии)» определяет Б. И. Ярхо [61, С. 221-222]. По мнению исследователя, мотив – это такое деление сюжета, очертания которого учёным рисуются вольно. В «Евгении Онегине» мотивом будет и «она читала Ричардсона» и «дуэль Евгения с Ленским» [61, С. 221]. Таким образом, мотив по мысли Б. И. Ярхо – это вольное расчленение сюжета, производимое по принципу полноты связанности/не связанности с темой. При этом учёный считает, что мотив не обладает семантической независимостью: та же область действий может быть определена как «ссора Евгения с Ленским» и как «столкновение скептика с энтузиастом». Ярхо считает мотив обычным понятийным конструктом, способствующему в установлении степени похожести различных сюжетов [61, С. 222].

Одними из первых к семантической структуре мотива обращают внимание А. Л. Бем [6] и А. И. Белецкий [5]. Они пытаются дать определения инвариантного начала мотива и таких отличительных его моментов, которые семантически варьируют рассматриваемый мотив, или «мотив схематический» и «мотив реальный».

Ощутимый вклад в понимание семантической теории мотива внесла О. М. Фрейденберг. Исследователь пыталась определить понятие мотива относительно стадильно определённого мифологического типа сюжетности. При этом под «мифологическим сюжетом» О. М. Фрейденберг понимала не столько сюжет мифа, сколько сюжет, созданный мифотворческим мышлением [51].

Понятие мотива в системе «мифологического сюжета» для Фрейденберг тесно связано с действующим персонажем: «В сущности, говоря о персонаже, тем самым пришлось говорить и о мотивах, которые в нём получали стабилизацию; вся морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов» [51, С. 221-222]. «Значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развёртывается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам означает» [51, С. 223].

В. Я. Пропп обращается к мотиву с иной позиции – морфологической. Его также интересует первообразная модель мотива, только не с позиции семантического анализа, а с позиции работы и проявления в тексте элементов мотива. Так, мотив «змей похищает дочь царя», по Проппу, разлагается на четыре элемента, из которых каждый в отдельности может варьировать. Змей может быть заменён Кощеём, вихрем, чёртом, соколом, колдуном. Похищение может быть заменено вампиризмом и различными поступками, которыми в сказке достигается исчезновение. Дочь может быть заменена сестрой, невестой, женой, матерью. Царь может быть заменён царским сыном, крестьянином, попом [39, С. 21-22]. Таким образом, Пропп обращается к первообразной модели мотива, которая прямо соединена им с функцией действующего лица. На материале ста волшебных сказок из сборника А. Н. Афанасьева «Русские народные сказки» [3] В. Я. Пропп выделяет тридцать одну функцию действующих лиц сказок (например, запрет, отлучка, нарушение и др.) и

всего семь типов персонажей (вредитель, даритель, помощник, искомый персонаж, отправитель, герой, ложный герой).

Таким образом, для В. Я. Проппа основанием вычленения мотива выступает логико-структурное отношение. Согласно ему, мотив расчленяется на элементы логико-структурного «скелета» высказывания – на набор субъектов, объектов и предикатов, выраженных в тех или иных фабульных вариациях.

Дихотомической теории мотива придерживались А. И. Белецкий, Б. Н. Путилов, Е. М. Мелетинский, Н. А. Криничная, С. Ю. Неклюдов и др.

Согласно дихотомическим представлениям о мотиве, природа его двойственна и проявляется в двух соотнесённых началах:

- 1) абстрактный первообраз мотива;
- 2) совокупность наращений, изменений мотива.

Заслуга окончательного теоретического оформления дихотомической теории принадлежит американскому фольклористу А. Дандесу, опубликовавшему в 1960-х годах ряд статей по проблематике повествовательного мотива. В ключевых положениях своей концепции А. Дандес опирается на идеи В. Я. Проппа.

Мотив, по мнению А. И. Белецкого, - это обычное изъяснительное предложение, когда-то дававшее полное содержание мифу, образному объяснению странных для примитивного ума явлений [5, С. 100].

А. И. Белецкий выделяет два уровня проявления мотива в сюжете художественного произведения – схематический мотив, который соотносится с первообразной схемой сюжета, и реальный мотив, который является элементом сюжета конкретного произведения.

Б. Н. Путилов продолжает идеи, заложенные Веселовским и Проппом. Учёный отмечает, что мотив есть не только элемент, слагаемое, конструирующее сюжет. В известном смысле мотив эпического текста определяет сюжетное развитие. В мотиве в том или ином виде определено это развитие. Мотив имеет моделирующие свойства [41, С. 149]. Таким

образом, мотивы, часто проявляющиеся в текстах связанными друг с другом, определяют интригу, ход сюжета, становятся сюжетообразующими.

Б. Н. Путилову принадлежат кропотливые наблюдения над свойствами и поведением мотива в системе фольклорного эпического корпуса текстов. В общем виде исследователь трактует мотив в широком понимании – как традиционное для эпоса семантическое пространство, имеющее свой определённый способ описания. Мотивы, по мнению исследователя, пронизывают всю основную массу семантического пространства эпического текста и исчерпывают набор составляющих его элементов [41, С. 140].

Заметное значение имеет проведённое учёным разграничение функций мотива в системе эпического повествования. Путилов определяет три постоянные функции мотива: конструктивную, динамическую и семантическую. Исследователь считает, что мотив входит в корпус элементов сюжета, он является организационным моментом хода сюжета и обладает своими значениями, составляющими содержание сюжета [41, С. 156].

Само явление мотива в эпическом повествовании Б. Н. Путилов не сводит только к сюжетному действию и говорит о трёх видах эпических мотивов: это мотивы-ситуации, мотивы-речи и мотивы-действия [41, С. 156]. Предложенная типология имеет открытый характер.

Е. М. Мелетинский ставил вопрос о семантической структуре мотива как единстве первообраза и его вариантов, определив таким образом дихотомическую теорию мотива. В статье «Проблемы структурного описания волшебной сказки», Е. М. Мелетинский формирует тезис о возвращении к изучению мотива, но уже с позиций, достигнутых с помощью структурного анализа [17, С. 163-91]. Основной тезис концепции Е. М. Мелетинского сводится к тому, что структура мотива может быть

представлена структурой предложения [25, С. 46]. Мотив понимается при этом как одноактный микросюжет, основой которого является действие.

Идею о сюжетобразующем свойстве мотива, развитую на основе дихотомического подхода, высказал Г. А. Левинтон в статье «К проблеме изучения повествовательного фольклора» [21, С. 303-319].

В ряде суждений о мотиве, предложенных автором в этой работе, обратим внимание на следующее высказывание: «Фольклорный сюжет существует на двух различных уровнях: как некая семантическая единица, некий смысл, инвариант и как реализация этого варианта, «изложение» смысла на каком-то языке. Первый уровень мы называем «мотивом», второй – «сюжетом», то есть говорим о мотиве «Бой отца с сыном» в сюжете былины об Илье и Сокольнике» [21, С. 307-308].

Под сюжетом исследователь понимает ряд событийных эпизодов произведения [21, С. 308], то есть фабулу. Согласно общепринятому мнению в фольклористике, фабула произведения – это определённым образом соединённое множество мотивов в их определённых событийных конфигурациях. Распространённая разновидность данных представлений описывается формулой: фабула как определённая последовательность мотивов. У Левинтона мы видим отличную от этой идею: сюжет представляется как событийное распространение первообразного мотива – главного мотива, важного для сюжета и произведения в целом.

Идее Г. А. Левинтона оказывается близкой и идея Б. Н. Путилова, обозначенная в одно и то же время: «Мотив есть не просто элемент, слагаемое, конструирующее сюжет. В известном смысле эпический мотив программирует и обуславливает сюжетное развитие. В мотиве так или иначе задано это развитие» [41, С. 149].

Мы имеем в виду то, что в итоге Г. А. Левинтон приходит к идее, являющейся главной для понимания мотива Е. М. Мелетинского – идее структурно-семантической близости, смежности мотива и сюжета. Мотив в

конечном счёте Левинтон понимает как сюжет первообраза, а сюжет – как сюжет мотива, выраженного в конкретном тексте [21, С. 309].

Семантическую модель мотива, изложенную Е. М. Мелетинским, продолжает С. Ю. Неклюдов [30, С. 221-229]. Учёный говорит о том, что семантика действия может быть объяснена устойчивыми элементами – персонажем и взаимодействующим с ним объектом.

Развивая идеи В. Я. Проппа о возможности формального расчленения мотива на элементы, каждый из которых по отдельности может видоизменяться, Н. А. Криничная сужает определение понятия мотив: мотив состоит в большинстве случаев из следующих элементов: субъект – главный персонаж; объект, на который направлено действие; само действие (функция героя) или состояние; обстоятельства действия, определяющие хронологические рамки предания, а также называющие и определяющие способ действия [20, С. 18].

Учёному становится важен вопрос восстановления исторического облика мотива, взятого в контексте фабулы произведений разных жанров и разных эпох. Постановка такого вопроса направляет изучение фольклорного мотива в сторону исторической поэтики. Общий вывод, к которому приходит автор в результате изучения мотивной структуры фольклорного жанра предания, следующий: «Трансформация мотивов от архаических форм к поздним происходит в первую очередь в направлении его демифологизации, дегиперболизации и наполнения различного рода реалиями, что в конечном итоге влечёт за собой вытеснение мифологического и эпического содержания конкретно-историческим».

Сторонники формальной школы (Б. В. Томашевский, В. Б. Шкловский и др.) понимали мотив как связанный и почти тождественный теме произведения.

Б. В. Томашевский понимает мотив только через категорию темы. Тема, по мысли Б. В. Томашевского, может быть как у всего произведения, так и каждая часть произведения может обладать своей темой. Путём

такого расчленения текста на тематические части можно дойти до частей неразложимых.

«Тема неразложимой части произведения называется мотивом. В сущности – каждое предложение обладает мотивом» [47, С. 137].

Множество связанных мотивов в их причинно-временной связи является фабулой, а под сюжетом понимается совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в конкретном художественном тексте [47, С. 137]. Томашевский выделяет «связанные» мотивы, которые определяют основной замысел художественного целого и ключевые события, развивающие основное действие, и «свободные», второстепенные или эпизодические мотивы, которые касаются элементов самого действия и могут быть убраны, не изменяя связности причинно-временного развития сюжета. Кроме того, Томашевский группирует мотивы на «динамические» (изменяющие ситуацию) и «статические» (не меняющие ситуации).

В. Б. Шкловский определяет мотив как наименьшую повествовательную единицу, а сюжет, соответственно – как каким-либо образом организованное сцепление этих единиц: «Сказка, новелла, роман – комбинация мотивов; песня – комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма» [57, С. 50].

Мотив с позиций теории интертекстуальности понимается «как часть текста и его смысла, а не фабулы, так как понятие фабулы вообще избыточно» [12, С. 301].

Интертекстуальному анализу свойственно отождествление понятий мотива и лейтмотива: лейтмотив – это семантический повтор в пределах одного текста произведения, а мотив – это семантический повтор за пределами одного текста произведения.

Мотив в интертекстуальной трактовке понимается предельно широко: это практически любой смысловой повтор в тексте.

Например, используя именно такой подход, Б. М. Гаспаров интерпретирует мотивную структуру романа М. М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Главным приёмом, по мысли исследователя, определяющим семантическую структуру рассматриваемого художественного текста и обладающим более широким общим значением, ему представляется принцип лейтмотивного развёртывания повествования. То есть под указанным принципом понимается такой мотив, который появившись один раз, повторяется затем множество раз, представляя при этом каждый раз в новых очертаниях и в новых сочетаниях с другими мотивами. В качестве же мотива может проявиться что угодно автору текста: любой семантически самостоятельный элемент – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет и т.д. Здесь же автор уточняет, что традиционного сюжетного повествования, где было бы изначально определено, что можно считать конкретными элементами (персонажами или событиями), в данном случае отсутствует – своеобразный алфавит для «дешифровки» формируется непосредственно в развёртывании мотивной структуры [12, С. 30-31].

Исследователь избегает термина «сюжет», заменяя его словом «структура».

Именно на категории мотива в интертекстуальном анализе основываются представления о семантических связях внутри текста и между разными текстами. Мотивы вызывают определённые смыслы и связывают тексты в единое семантическое пространство – таково наиболее общее интертекстуальное понимание мотива.

Взаимодействию мотива и смыслового контекста сюжета посвящены работы Ю. В. Шатина. Учёный исследует мотив с позиции учения лингвистической прагматики о художественном контексте, который понимается как «взаимоналожение двух языковых пространств. Свойства одного – сигнализировать об ожиданиях природного, внетекстового мира, свойства другого – сигнализировать об ожиданиях искусственно

построенного мира текста» [56, С. 7]. Шатин считает, что вне контекста мотивы – это абстрактные элементы, смысл которых равен их лексическому значению без всякого намёка на сюжетность [56, С. 7].

В статье В. И. Тюпы и Е. К. Ромодановской отмечается, что «мотив – это прежде всего повтор. Но повтор не словесный, а функционально-смысловой: один и тот же мотив может быть представлен в тексте нетрадиционными средствами, одна и та же фабула может быть развёрнута с помощью не свойственных ей персонажей [48, С. 6].

Итог изучению категории мотива в XX веке подводит И. В. Силантьев в работе «Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии». Он выделил несколько основных направлений в истории изучения мотива: семантическую (А. Н. Веселовский), морфологическую (В. Я. Пропп, Б. И. Ярхо), дихотомическую (А. И. Белецкий, А. Л. Бем), структурно-семантическую (Е. М. Мелетинский, Г. А. Левинтон), тематическую (Б. А. Томашевский), интертекстуальную (Б. М. Гаспаров, К. А. Жолковский), концепцию сюжетной прагматики (Ю. В. Шатин, В. И. Тюпа и др.).

В 2001 году было издано учебное пособие по филологии «Историческая поэтика» С. Н. Бройтмана, которое в обобщенном виде представляет достижения учёных в области исторической поэтики. Понятие «мотив» С. Н. Бройтман связывает со становлением понятия «сюжет». Если для литературы времён синкретизма, то есть ранних форма художественного творчества, был свойственен циклический тип сюжета, в основе которого лежал мотив «потеря – поиск – обретение», то в литературе собственно художественной (начиная со второй половины 18 века) стал проявляться сюжет становления, переосмысливший основной мотив циклического сюжета. Ряд «потери – поиска – обретения» заменил другой ряд – «ситуация – становление – открытый финал» [7].

В. Е. Ветловская в книге «Анализ эпического произведения» предпринимает попытку определить границы в определении понятия «мотив», за которой собственно мотив как некая смысловая и функциональная единица уже не существует: «Если удерживать за мотивом представление о неразложимости (а во имя строгости определений и точности анализа это сделать необходимо), то следовало бы сказать так: мотив – та простейшая единица темы (выраженная словом, или словами, или предложением, или предложениями), чья дальнейшая разложимость для темы уже безразлична, она не важна. Иначе говоря, в пределах отдельной темы эта единица может считаться неразложимой» [11].

Среди работ последних лет также следует упомянуть диссертацию С. М. Шакирова [55], изучавшего жанрово-стилевой состав парадигмы мотива дороги в русской лирике XIX – XX вв., статьи представителей челябинской школы изучения фольклора: И. А. Голованова [13;14;16] и В. А. Михнюкевича [29, С. 115-135].

Подводя итог обзору теоретических суждений литературоведов и фольклористов о мотиве как о значительной структурной единице произведения, следует сказать, что современные исследователи склоняются к тем выводам, которые сделал А. Н. Веселовский, говоря о семантически неразложимой природе мотива и о его образном воплощении.

Нам более близка позиция Мелетинского и Проппа, поэтому в нашей работе под мотивом будет пониматься наименьшая значимая единица сюжета. Она неделима на семантическом уровне, но на структурно-логическом она может быть расчленена на действующих лиц и их функции.

Понятие «образ» в отличие от «мотива» относится не столько к композиционной или сюжетной структуре произведения, сколько к

идейно-эстетической. Его семантическая наполняемость более или менее очевидна для большинства литературоведов.

Хотя при рассмотрении «мотива» мы иногда и обращались к его сравнению с «образом», тем не менее кратко поясним некоторые важные моменты, связанные с художественным образом.

Под «образом» понимается такая форма обобщения и осмысления действительности, свойственная только искусству, которая постигает мир через призму эстетических идеалов и выражается в тексте в конкретно-чувственной форме.

Внутренняя структура образа состоит из нескольких компонентов. Как уже было сказано, обобщение реальных лиц, событий имеет целью их постичь, дать моральную и эстетическую оценку. Реальные явления, объективные по своей природе, выражают в обобщённых художественных образах субъективную авторскую идею, позицию, поэтому реальное и жизнеподобное в тексте часто соседствует с вымышленным и условным или тесно с ними переплетается.

Не менее важной особенностью художественного образа является его ассоциативность, вызывать у читателя бесконечный поток ассоциаций, связанных каким-либо образом друг с другом картин, мыслей, что делает художественный образ близким читателю, его личному жизненному опыту. Это позволяет расширить и углубить представления и мысли читателя, эстетически его воспитать.

§ 3. Выводы по главе I.

Изучение литературы, связанной с вопросом определения «обряд инициации» как мифо-фольклорного комплекса и литературоведческих понятий «образ» и «мотив», позволило выделить основные элементы обряда инициации и определить их роль и функции в художественном тексте.

Так, обряд инициации условно разделяется на три части: 1) мотив изгнанничества героя: его уход из социума, пребывание в лесу, в хижине, в отдельном доме без людей, нанесение увечий; здесь же возможен сопутствующий мотив ритуального опьянения – употребления специальных веществ (табака, вина или благовоний) – как средства перемещения между профанным и сакральным мирами; 2) мотив испытания героя: столкновение с демоническими существами, борьба со злом, вызволение красавицы из рук зла, победа или поражение; 3) мотив воскрешения героя: пройдя испытания, персонаж приобретает новый статус – статус избранного, посвящённого в некую тайну воина или жреца.

Мотивы в свою очередь раскрываются и сопровождаются характерными образами, отражающими авторские представления, мысли, идеи. К ним можно отнести образы воина, святой рати, сравнения бытовых предметов, утвари с оружием или орудием священнодействия. Демонизм персонажа может быть выражен через описание внешнего облика: например, глаза могут иметь зелёный (традиционная ведьмовская отметина), красный и чёрный цвет или хитрый прищур; волосы могут иметь сравнение с русалочьими, борода (бородка) иметь форму так называемой «козлиной»; и пр.

Обряд инициации и его элементы призваны доказать право и способность героя нести идею, выраженную в художественном произведении, выразителем и идеологом которой он является.

Глава II. Элементы обряда инициации в художественной структуре произведений М. А. Булгакова

§ 1. Элементы обряда инициации в рассказах из цикла «Записки юного врача»

Рассказы, входящие в цикл «Записок юного врача» [4, С. 71], публиковались по отдельности в 1925-1926 годы: шесть рассказов («Полотенце с петухом», «Крещение поворотом», «Вьюга», «Тьма египетская», «Пропавший глаз» и «Звёздная сыпь») были напечатаны в журнале «Медицинский работник», и только один рассказ («Стальное горло») увидел свет в журнале «Красная панорама».

Собранные вместе они были опубликованы только в 1963 году в 23 номере журнала «Огонёк». В него не вошёл рассказ «Звёздная сыпь», поскольку он единственный не имел указаний на принадлежность к циклу, в том числе было изменено название рассказа «Стальное горло» (в «Огоньке» он был назван «Серебряным горлом») и датировка событий с 1917 года на 1916. Как указывает Б. Соколов, это могло произойти как из цензурных соображений, ведь таким образом читатель мог увидеть негативную оценку событий Октябрьской революции (именно в это время разворачивается сюжет «Записок юного врача»), так это могло произойти и из-за желания издателя сблизить художественное время цикла и биографическое время, когда сам М. А. Булгаков приехал в село Никольское Сычёвского уезда Смоленской губернии в качестве врача.

Рассматриваемые рассказы составляют один целостный цикл. На это указывают: наличие главного героя, места действия, темы – общие моменты для всех текстов, а также следует отметить и общую концепцию данных текстов – путь становления мастером.

Герой цикла – молодой и ещё не опытный врач, приехавший в глухую деревню Мурьино лечить болезни людей. На месте он сталкивается не

только с трудными случаями, требующими хирургического вмешательства, к которым он морально не был готов, но и с представляющей определённую трудность «народной темнотой»: люди относятся к молодому врачу с опаской, не доверяя как ему, так и медицине в целом. Собственно, лечение болезней и просвещение народа составляют основу пути от неопита к мастеру.

Важно обратить внимание и на соотнесённость художественного и исторического пространств. Центральный персонаж приезжает в село Мурьино, и именно в село, как и Михаил Булгаков в своё время приехал в село Никольское Сычёвского уезда. Описываемые события связаны именно с селом, а не с городом, поскольку перед автором, на наш взгляд, стояло несколько задач: во-первых, изобразить жизнь народа, крестьянской среды, во-вторых, показать, каково место интеллигента (можно сказать и шире – интеллигенции) в этой среде, и, в-третьих, дать этому художественную оценку.

Как указывает один из исследователей [4, С. 549] творчества писателя, в цикле рассказов отсутствуют какие бы то ни было признаки революционных событий, связанных с деревней, и что, напротив, здесь важна сама атмосфера глубинки: её бессобытийность, неподвижность и отсутствие надежд на «Великую Эволюцию».

Показательны в этом свете показания неизвестного осведомителя ОГПУ от 22 февраля 1928 года. Согласно этим показаниям, М. Булгаков в разговоре с исследователем-пушкинистом Н. О. Лернером утверждал, что переворот... должен сделать крестьянин, который наконец-то заговорил настоящим родным языком. В конце концов, коммунистов не так уже и много... а крестьян, обиженных и возмущённых – десятки миллионов [64, С. 325].

Подобные расчёты не оправдали себя, и, возможно, это стало причиной отсутствия надежд, что крестьяне самостоятельно могут что-то изменить или на что-то решиться. Им нужен был учитель, ведущий,

просветитель в лице интеллигенции, что, на наш взгляд, и нашло отражение в «Записках юного врача».

Прежде, чем просвещать народ, необходимо набраться мудрости, стать мастером своего дела, человеком, которого бы уважали и слушали, за которым были бы согласны идти. В «Записках» показан и начальный путь и хоть и неясная, но угадываемая по авторским намёкам возможная перспектива человека, желающего просветить людей, избавить его от «темноты», или от «тьмы египетской», если использовать метафору Михаила Афанасьевича. В художественном описании пути мастера, на наш взгляд, весьма в явной форме присутствуют элементы обряда инициации.

Правда, здесь необходимо немного оговориться. В художественной литературе, проходя через авторское сознание, структура обряда претерпевает некоторые изменения: какой-либо этап обряда может быть прямо не описан в тексте, но автором даётся намёк на его наличие, либо этап присутствует, но он настолько обработан художником, что его выделение сопряжено с умением исследователя адекватно интерпретировать изучаемый текст, то есть соотносить встречающиеся в нём образы и мотивы с их сакральным и художественным значениями в как можно более верных пропорциях.

Структуру мифологического сюжета инициации, которая была описана в первой главе, мы отчётливо видим в «Записках юного врача». Временную смерть – начало обряда перехода – мы находим в рассказе «Полотенце с петухом» (речь идёт о селе, куда был отправлен молодой врач. Пространство села – пространство потустороннего мира, где оказался герой).

Большая часть сюжета цикла, его основа, состоит из столкновений с демоническими силами, из описания процесса прохождения испытаний. Воскрешение же – заключительная часть обряда – прямо в цикле не описано, но судя по авторским намёкам нескольких рассказов (в частности, разбираемого нами[4, С. 122]) этот этап состоялся (сам герой в своём

«воспоминании» о службе земским врачом говорит: «Я возмужал, я стал сосредоточен...»; а также – ироническое обращение к преемнику в финале: «Привет, мой товарищ!» - в котором читается не только насмешка над неопытностью нового врача, но и радость прошедшего трудные испытания врача за него как за молодого доктора, поскольку наш герой отдал немало сил не только на лечение людей, но и на их просвещение).

Таким образом, на первом плане оказывается мотив испытания, а процесс его преодоления составляет важное символическое значение для всего цикла.

В «Звёздной сыпи» испытанием для юного врача стала «дурная боль» - сифилис -, которая имела место быть и в реальной практике М. А. Булгакова в бытность его работы земским врачом. Н. А. Булгакова писала в дневнике по поводу «Звёздной сыпи»: «1916 год. Приехав в деревню в качестве врача, Михаил Афанасьевич столкнулся с катастрофическим распространением сифилиса и других венерических заболеваний (конец войны, фронт валом валил в тыл, в деревню хлынули свои и приезжие солдаты). При общей некультурности быта это принимало катастрофические размеры» [64, С. 326]. Действие же нашего рассказа происходит не в шестнадцатом году, а в восемнадцатом (спустя шесть месяцев, как говорит герой, после окончания университета, а приехал он в село в сентябре семнадцатого года по распределению, то есть на дворе уже почти декабрь). И как нам видится, соотнесение по времени русской революции и «дурной болезни» здесь не случайно, а вполне оправдано. Сам Булгаков относился к той части интеллигенции, которая была сторонницей коренных реформ и изменений в жизни Российской империи, в частности говорилось о необходимости просвещения народа, о всеобщем образовании и так далее. Революция же принесла только смерть, а не знание. Поэтому неудивительно, что и в рассказе «болезнь», которая распространилась среди людей, не вызывает страха: люди темны, не просвещены, они не понимают опасности, к которой сами идут. Народу

был необходим врач, который бы их просветил и излечил от «дурной болезни», от «французской болезни» (именно такое название в том числе имеет сифилис). В этом контексте название одного из рассказов цикла «Тьма египетская» воспринимается как метафорическое и обозначает тьму и невежество народа, с которыми сталкивается врач.

Не случайно здесь упоминание именно сифилиса. Он выступает не только как биографическая основа рассказа, но и как ассоциация с Великой французской революцией – «французская болезнь». Именно она является тем трансцендентным злом, с которым встречается наш герой в рассказе и с которым он ведёт борьбу. Примечательно, что молодой врач часто не называет болезнь, а использует местоимение «он» или «с ним» («Это он», «Я буду с «ним» бороться», «Я стал искать «его»»), выводя восприятие болезни за пределы конкретного реального мира и относя их к чему-то неизвестному, тёмному, inferнальному.

Таким образом болезнь здесь имеет не только медицинское значение, но приобретает значение и болезни духовной, следствием которой стала революция и последовавшая за ней кровопролитная народная война.

Носителем этой духовной болезни является пришедшее на приём к доктору «лицо сорокалетнее, в свалявшейся бородке грязно-пепельного цвета, с бойкими глазками, прикрытыми напухшими веками», которое смотрит на врача «вроде того как смотрит круглым глазом курица». Такой описательный ряд не случаен. В этом «лице» мы без труда можем угадать образ петуха (например, петухи распространённой породы фавероль, выведенной во Франции, которые полностью совпадают с этим описанием: «бойкие глазки», «бородка грязно-пепельного цвета» и «куриный глаз»). Не лишним будет сказать, что образ петуха часто ассоциируется с неофициальным символом Франции (примечательно, латинское название петуха – Gallus, а курицы – Gallus gallus; сравним с созвучным этнонимом «галлы» - названием варварских племён, от которых часть историков ведёт происхождение французов). В контексте рассказа петух становится

представителем тёмных, inferнальных сил, с которым вступает в бой юный врач. Здесь уместно напомнить о такой древней забаве, как «петушиные бои», но в отличие от забавы здесь бой представляется одним из важных и серьёзных испытаний.

Сопутствующим мифологеме инициации здесь является мотив узнавания – важный, как и с точки зрения сюжета, так и сточки зрения философского содержания, элемент. Задача «врача», столкнувшегося с «болезнью», - объяснить значение этой болезни и вылечить заражённых людей. От того, произойдёт «узнавание» болезни или нет, зависит успех и даже необходимость лечения. Как первый, так и остальные пациенты, с которыми пришлось столкнуться юному врачу, были темны, они не имели представления о значимости лечения такой болезни, и даже имея объяснение врача, люди не придавали большого смысла этой «дурной боли» («Ах, я убедился в том, что здесь сифилис тем и был страшен, что он не был страшен»). Единственными, кто «узнал» болезнь, были сам врач и «женщина с чёрными глазами». «Но она была одна!» - сокрушается доктор. Хотя можно вспомнить случай с молодой женщиной, которая пришла с больными детьми, и которая вроде бы в первый момент испугалась слов доктора о болезни и даже прошла с детьми небольшой курс лечения, но «узнавание» в этом случае было не полным, без осознания трагичности болезни и её ужасных последствий («Нет моего согласия... Делов дома срезь. За помощь спасибо, а выписывайте завтра. Мы уже здоровы»). Таким образом здесь переосмыслиется известный нам и тесно связанный с мотивом узнавания мотив трагической вины. Неосознание ужаса и трагичности «болезни» является значительной частью посыла рассказа: люди не только не знали, чем они заражены, но и узнавая эту «французскую болезнь», они оставались равнодушны не только к своему здоровью, но и к своему будущему.

Важно обратить внимание и на связанные с обрядом инициации образы. Очевидно, что они (исходя из структуры и символизма обряда) могут быть противопоставлены как образы света и тьмы, как их борьба.

Тьма и свет, полярные по своей природе категории и в то же время взаимодополняющие [42] друг друга, на мифолого-фольклорном уровне образуют архетипическую систему ценностных (условно их можно соотнести со знаками «минус» и «плюс» или категориями «плохо» и «хорошо») и соответственно образных и понятийных ассоциаций. Данная культурная антиномия, появившись в древности, актуальна и по сей день. Не раз случалось, когда ценности условных «тьмы» и «света» менялись местами, то есть происходила так называемая «подмена понятий», примеры чего легко всплывают в памяти (сюда, например, можно отнести книгу Никколо Макиавелли «Государь», написанную в первой половине XVI века, или в работах Фридриха Ницше, посвящённых «сверхчеловеку» и использованных для создания в XX веке антигуманных идеологических движений).

Наиболее полно и отчётливо оппозиция «тьма – свет» выражена в произведениях рассматриваемых произведениях М. А. Булгакова как писателя не только и не столько «мистического» и «религиозного», сколько «мифологического», при этом живущего во времена борьбы новой и старой эпох. Отметим, правда, что подобный мифологизм можно обнаружить и в произведениях А. Платонова [15], современника рассматриваемого автора.

Образы, входящие в категории «тьмы» и «света» и образующие соответствующие концептосферы, довольно многочисленны (если рассматривать всю мировую художественную культуру), поэтому в нашем исследовании ограничимся теми образами, какие мы обнаружили в «Записках юного врача».

Так, категория «тьма» содержит ряд связанных друг с другом образов: «болезнь», демон, духовная слепота, луна, невежество, ночь,

смерть. Образ «болезни» в цикле представлен не только травмами, физиологическими нарушениями в организме людей, как например, изорванная в мялке нога девушки («Полотенце с петухом»), неправильное положение плода («Крещение поворотом»), «забитое плёнками» горло – дифтерийный круп («Стальное горло»), «венерическая», или иначе «французская» болезнь («Звёздная сыпь»). В контексте цикла «Записок» болезнь приобретает метафорическое значение как болезни духовной, связанной с невежеством и духовной слепотой людей, с которыми вступает в контакт наш герой. В «Тьме египетской» врач вспоминает случай, когда «бабка из Коробова, наслышавшись, что врачи делают прокол плодного пузыря, столовым ножом изрезала всю голову младенцу» [4, С. 117]. Этот случай, как и многие другие, высвечивает народную «темноту», с которой каждый раз сталкивается молодой герой.

Образ демона – образ не конкретной религиозной традиции, а образ inferнальной силы вообще, которая угадывается в людях (имеется в виду, например, девочка из «Стального горла»). Важная её характеристика – «щёчки кукольные» [4, С. 93]. Кукла – подобие человека, и дело как раз в «кукольности» этого подобия, принадлежности его к мёртвому, потустороннему миру. Ангелообразность – «Ангелов так рисовали» [4, С. 93] – подчёркивает сходство в данном контексте с падшим ангелом – демоном), с которыми сталкивается герой, в таинственных «шепотках», слышимых им во время операций. Демонизм, или inferнальность, тесно связаны с традиционными атрибутами тьмы – с ночью (основным временем действия) и смертью (например, «Вьюга»). Столкновение с тёмными силами – это часто и борьба с ними. Хотя прямо в текстах об этом не говорится, но подспудно такая ассоциация, на наш взгляд, возможна.

Следующая категория – «свет». Она включает такие образы, как день (светлое время суток), долг (человеческий и профессиональный), дом (место защиты и поддержки, каким выступает кабинет героя), жизнь,

солнце, сострадание, огонь (как источник тепла и видимого света). Образ долга выступает здесь как осознание героем необходимости вести борьбу с народной непросвещённостью и не отступать ни на шаг в этом деле («Ну, нет... я буду бороться. Я буду... Я...» и далее «Потянулась тьма египетская... и в ней будто бы я... не то с мечом, не то со стетоскопом. Иду... борюсь... В глуши» [4, С. 121]). Обращает на себя внимание, что пребывание в земской больнице оказалось не на столько катастрофичным, как предполагал юный врач по приезду. С течением времени он перестаёт осознавать себя одиноким, оставленным наедине с неизвестностью, тьмой, мраком. Он включается в борьбу и включается уже не один («Но не один. А идёт моя рать: Демьян Лукич, Анна Николаевна, Пелагея Ивановна. Все в белых халатах, и всё вперёд, вперёд...» [4, С. 121]). Примечательно, что своих помощников автор называет «ратью». Конечно, здесь чувствуется ирония, но ирония добрая. Герой ощущает себя, как было сказано, не одиночкой, а субъектом вечного противостояния святой «рати» (сил света) и сил тьмы.

В известном смысле категории тьмы и света состоят в противоборстве: день противостоит ночи, добро – злу, «святое» воинство – тёмным силам, врач – болезням, просвещённость – невежеству – образуя архетипическую оппозицию «тьма – свет».

В центре рассматриваемого сюжета – молодой врач, приехавший из города в деревню (локация деревни и находящейся в ней больницы воспринимаются как пространство потустороннего мира: «Двадцать вёрст сделали и оказались в могильной тьме... ночь», где «кажется, ... нет ни одной живой души. Молчание, кругом молчание» [4, С. 72]), где он сталкивается не только с неизвестными болезнями, но и с тяжёлой непросвещённостью людей, в излечении которых ему помогает сверхъестественное вмешательство.

Важно отметить, что схема событий в цикле сходна с архетипическим сюжетом обряда инициации, в самом себе заключающем

противоборство тьмы и света, или более точно жизни и смерти, другой жизни. Описание героя и места, когда он только приехал в деревню, актуализирует начало обряда – временную смерть: «О пальцах на ногах говорить не приходится – они уже не шевелились в сапогах, лежали смиренно, были похожи на деревянные культияпки» [4, С. 71], «... заговорил я деревянными, синенькими губами [как у мертвеца] ...» [4, С. 72], - далее встретим: «... в безграничной тьме мелькнул мой бледный лик рядом с огоньками лампы в окне» [4, С. 75]. Обратим внимание, что вместо возможного слова «лицо» употреблено слово «лик», отсылающее к ликам святых на иконах. Здесь легко читается иронический оттенок, но не менее очевидна ассоциация и со святым мучеником, с Христом, если учесть специальность героя – врач, лекарь.

Об инициальной «мертвенности» героя, о том, что он находится в потустороннем мире, говорится на протяжении всего цикла. Здесь мы видим некоторые признаки избранности, «особости» Герой чувствует, что он – «один-одинёшенек» [4, С. 86], что он «остался один» [4, С. 92]. Часто он находится в пограничном состоянии сна. Во снах он может видеть своих помощников, например, Пелагею Ивановну, а может видеть и «неудачные операции, обнажённые ребра, ... руки в человеческой крови» [4, С. 100-101]. Сон как прекращение деятельности подобен смерти, но наш герой часто резко выходит из сна: «Чёрт! Оказывается, я уже двенадцать минут дома», - причём оказывается, что он до этого выхода вёл операцию, то есть получается так, что операцию вёл не он сам, а некто вместо него. Не менее интересен эпизод, когда врач просыпается «липкий и прохладный, несмотря на жаркую-печку голландку», что может говорить о его нахождении в подземном мире.

Важно и состояние героя, иногда осознаваемое им как «медленная смерть» (сравним с медленной смертью (казнью), которой подвергались христианские мученики на заре христианства, в один ряд с которыми встаёт наш герой).

Ещё одной важной деталью является то, что юный врач приезжает ночью, последующие события тоже будут связаны именно с этим – «тёмным» – временем суток.

Однако наряду с «тёмным» существует и «светлое» пространство – кабинет героя, который освещается «электрической лампой-молнией», операционная палата, описываемая как «сияющая», «блестящая».

Следующие слова юного врача: «Человеку, в сущности, очень немного нужно. И прежде всего ему нужен огонь» [4, С. 73], - актуализируют ассоциацию героя с Гефестом и Христом – их функциями – как своеобразных культурных героев, давшими людям истинные знания, огонь, понимаемый как средство защиты от тьмы, как средство сохранения жизни и света. Как и указанные культурные герои, булгаковский герой принёс в деревню своеобразный «огонь» - знания, спасающие от смерти, излечение от болезней. Здесь тьма и свет как невежество людей (ср. «Тьма египетская») и свет знания могут быть соотнесены с понятиями хаоса и космоса. Хаос, «будучи чистым отрицанием, порождает столь же негативные силы – черный Мрак и Ночь» [63] данная характеристика коррелирует с образом деревни и людей, среди которых оказался наш герой. Однако хаос «возникает первым, но не является ни творческим первоначалом, порождающим космос, ни материалом для вселенной» [63], поскольку нужен именно такой герой, который сможет создать своеобразный космос («упорядоченное гармоничное целое»). Помощь в «гармонизации» мира молодому врачу оказывают как его помощники, которых он называет своей «ратью», так и потусторонние силы, которые «шепчут» ему. Правда, иногда, на наш взгляд, сила к герою приходит и от «тьмы»: «Но вдруг сурово сказал, не узнавая своего голоса:

– Камфары» [4, С. 79].

Таким образом, особенностью художественного мира и философии раннего Булгакова является утверждение мысли об активной роли человека в вечной борьбе тьмы и света: хаос истории (имеются в виду и

искалеченные жизни людей, и известные события первой четверти XX века в России) преобразуется людьми в космос, порядок, гармонию. Человек, тьма и свет мыслятся как самостоятельные, но в то же время взаимосвязанные, субъекты. Формирование «космоса» происходит именно благодаря взаимодействию разных сил, ключевым участником которых является человек, способный своим мастерством, упорством контролировать ход преобразования. Художественное же воплощение исторической правды у Булгакова носит вполне традиционные для мифо-фольклорного сознания черты [28], обнаруженные в рассказах цикла.

§ 2. Элементы обряда инициации в романе «Мастер и Маргарита»

Работа над романом «Мастер и Маргарита» была начата либо в 1928 году, либо в 1929 году. Такая неопределённость вызвана разными датировками, которые упоминал сам Михаил Булгаков в своих рукописях. Доподлинно известна сохранившаяся расписка Булгакова от 8 мая 1929 г., когда он сдал в издательство «Недра» рукопись «Мания фурибунда» (главу предполагавшегося романа «Копыто инженера» - будущего романа о дьяволе). Справедливо было бы предположить, что появление замысла, как и работа над рукописью, относятся к более раннему времени, например, как указывают исследователи, к 1928 году.

Временная разница между замыслами «Записок юного врача» (приблизительно 1918 год) и «Мастера и Маргариты» составляют таким образом около десяти лет, а разница между последней публикацией рассказа из цикла «Записок юного врача» и сдачей в печать рукописи «Фурибунда» составляет всего три года.

Разница между указанными произведениями очевидна. В первую очередь, это разные герои – юный врач и седой писатель-историк, живущие в разные эпохи (время заката империи со слабым намёком на предреволюционные события и время первых советских пятилеток). Отличаются тексты и своей идейной тональностью – в «Записках» преобладает пафос уверенности в способности одиночки изменять и изменить мир и людей, а в черновых, как и в окончательном, вариантах «Мастера» - постоянно сменяющие друг друга бессильная ярость и агрессивная радость – депрессия, ставшая следствием неудовлетворённости происходящим в умах людей, что подтверждается как «Письмом правительству» писателя, так и многочисленными свидетельствами его современников.

С другой стороны, в рассматриваемых текстах есть и объединяющие их моменты. Так, например, образ Мастера имеет идейное сходство с образом юного врача: и в том и в другом случаях показан одиночка, противостоящий «египетской тьме». Но в «Записках», во многом определёнными ранними художественными и общественными взглядами Булгакова, мы видим если не уверенность, то по крайней мере желание бороться с народной темнотой, желание изменять людей. В «Мастере и Маргарите» читаются взгляды уже не юного, а взрослого Михаила Афанасьевича Булгакова: революция и последовавшие за ней события изменили общество, но не так как это предполагалось той частью интеллигенции, к которой принадлежал автор романа о дьяволе. Изменилась жизнь, подверглись изменению и взгляды писателя. После последовательного и внимательного прочтения «Записок юного врача» и «Мастера и Маргариты» создаётся ощущение великой усталости и скорби, охвативших писателя. Сравним, например, отрывок из «Полотенца с петухом», открывающего цикл «Записок»: «Если человек не ездил на лошадях по глухим просёлочным дорогам, то рассказывать мне ему об этом нечего: всё равно он не поймёт. А тому, кто ездил, и напоминать не хочу» [4, С. 71], и отрывок из заключительной главы о Мастере: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землёй, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, её болотца и реки, он отдаётся с лёгким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна...» [1, С. 395] Если в первом отрывке мы ещё чувствуем иронию над проделанным путём, в синтаксисе ощущается энергичность говорящего, его жизненная пульсация, то во втором отрывке перед нами предстаёт отпустивший все мирские мысли и заботы человек, готовый безропотно принять смерть, «зная, что только она одна...»

При этом скажем, что нам сложно судить о политических взглядах самого М. Булгакова, поскольку он не оставил каких бы то ни было записей по этому поводу, но несомненна его неудовлетворённость установившимся порядком, что видно из множества его работ, совмещающих сатирическое и в то же время драматичное изображение современной действительности («Роковые яйца», «Собачье сердце», «Театральный роман», «Правительству СССР» и др.). Здесь следует добавить, что с середины двадцатых годов начинается противостояние М. Булгакова и официальной литературной критики: запрещаются постановки его пьес, публикация работ, пишутся разгромные статьи (например, известная статья из «Рабочей Москвы» от 15 ноября 1928 года под заголовком «Ударим по булгаковщине» [64, С. 441]).

Тем не менее, как юного врача, так и Мастера объединяют схожие пути достижения мастерства, которые в своей структуре содержат элементы инициального обряда. Причём Мастер проходит как бы два обряда инициации, поскольку он дважды становится мастером (сначала его называет мастером Маргарита, затем его мастерство признают, как Воланд, так и посланник Иешуа – Левий Матфей). Это позволяет выделить в сюжетной структуре романа две линии: линию, связанную с Маргаритой, и линию, связанную с Воландом.

Причины или критерии, которые позволили Маргарите и Воланду наделить статусом мастера главного героя, прямо в тексте не названы, но, как нам представляется, титул мастера герой получил за свой исключительно напряжённый творческий труд – роман о Пилате. Это было его испытание, часть инициального обряда.

Наградой же для мастера «не заслужившего света, но заслужившего покой» становится его последний приют, данный Воландом, и напряжённая творческая работа, написание новых произведений, совершенная творческая свобода при полной невозможности донести результаты своих трудов до читателя. Возможно, что подобного желал и

сам Булгаков, уставший от критиков, от запретов на постановки своих пьес.

Образ Мастера глубоко печальный и уставший мало напоминает воина, борца, какого мы видели, например, в «Записках». В романе есть несколько зарисовок портрета Мастера, но все они немного тусклы и холодны, отражают внутреннее напряжённое состояние писателя, творца. Таков, например, его первый встречающийся в тексте портрет: «бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми» [1, С. 139], - это описание Мастера в клинике для душевнобольных, или, читай, для тех, кто видит мир другим, как бы ирреальным.

О потусторонности больницы говорит и её местонахождение. Например, читаем, что «знаменитая психиатрическая клиника» была «отстроена под Москвой на берегу реки», или – в другом месте: «Бор на противоположном берегу реки, ещё час назад освещённый майским солнцем, помутнел, размазался и растворился». Бор, лес – традиционные места изгнанничества героя, где ему предстоит пройти некое испытание; река – мифо-фольклорная граница между миром живых и мёртвых – ещё более чётко подчёркивает отрезанность от реального мира. К этому следует добавить и способность Мастера перемещаться между разными планами этой ирреальности: он может свободно проникать в любую больничную палату и комнату, поскольку у него есть ключи от всех дверей (подобную функцию мы можем наблюдать у античных богов Януса – хранителя входа и выхода – и Гермеса, осуществлявшего связь между миром смертных и олимпийских богов). Ключи же были украдены у фельдшера, что прямо указывает на мотив добывания священного/волшебного предмета – один из возможных вспомогательных мотивов, предшествующих непосредственно инициальному обряду

(сходный мотив часто встречается в сюжетной структуре народных волшебных сказок).

Другой аналогичной локацией является «нехорошая квартира», в потусторонности которой не приходится сомневаться: «Первое, что поразило Маргариту, это та тьма, в которую она попала» [1, С. 260], «Маргарите начало казаться, что конца им [ступеням] не будет. Её поражало, как в передней обыкновенной московской квартиры может поместиться эта необыкновенная невидимая, но хорошо ощущаемая бесконечная лестница» [1, С. 260]. Очевидно, что пространство квартиры принадлежит inferнальному миру.

Переходя к мотиву испытания, отметим, что для Мастера испытанием была не столько верность писательскому слову, запечатлённому в романе о Пилате (хотя именно за него он впервые назван мастером из уст Маргариты), сколько верность любви.

Потрясения, связанные с попыткой опубликовать «странный роман», и последовавшая потеря крова и любимой, надо полагать, сломили героя, лишили его смысла жить и бороться за своё творение – в итоге он почти что отказывается от него, называет его ненавистным себе, и даже себя ни во что не ставит, поскольку испортил жизнь Маргарите. Он прямо признаётся в этом: «Меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал» [1, С. 306].

Но дело здесь в том, что Мастер и Маргарита выступают в роли одного целого, поскольку «настоящая, верная, вечная» любовь не терпит половинчатости. Важно здесь авторское замечание, сделанное устами Воланда: «Ну что ж, тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит» [1, С. 398]. Таким образом в структуре романа Мастер и Маргарита выступают не как отдельные герои, а как один герой, один целый образ героя. В этом заключается художественное переосмысление образа героя, проходящего инициальный обряд, возможно, и не сознательное, но вполне

чётко читаемое в тексте. Отсюда следует, что не только от Мастера зависел исход испытания, но он зависел также и от Маргариты.

Маргарита получает приглашение на бал – что довольно трудно представить в описываемое историческое время, и это должно восприниматься как нечто фантастическое, ирреальное, потустороннее.

Формальным испытанием для Маргариты стала необходимость изменить своей человеческой природе, стать ведьмой, королевой бала у сатаны.

В награду за услугу Маргарита просит вернуть ей Мастера. Вместе они возвращаются в подвал. Дело осложняется тем, что реальному миру они уже не принадлежат: Маргарита стала ведьмой, а Мастер – непечатный писатель, то есть не имеющий возможности донести свои мысли до читателя. То есть они находятся между мирами, полностью не принадлежа ни тому, ни другому.

В этот момент происходит вмешательство потусторонних сил, и осуществляется оно через Азазелло – через мотив ритуального опьянения (благодаря вину, переданному Воландом), за которым следует смерть героев в реальном мире – теперь они ему не принадлежат, становятся часть вечного, но не названного автором конкретно мира.

§ 3. Выводы по главе II.

Исследование функций структуры и значения элементов обряда инициации в цикле рассказов «Записки юного врача» и в романе «Мастер и Маргарита», а также сопоставление указанных произведений позволило по-новому подойти к пониманию творчества М. А. Булгакова.

Структуру мифологического сюжета инициации, которая была описана в первой главе, мы отчётливо видим в «Записках юного врача». Временную смерть – начало обряда перехода – мы находим в рассказе «Полотенце с петухом» (речь идёт о селе, куда был отправлен молодой врач, поскольку пространство села – пространство потустороннего мира, где оказался герой).

Большая часть сюжета цикла, его основа, состоит из столкновений с демоническими силами, из описания процесса прохождения испытаний. Воскрешение же – заключительная часть обряда – прямо в цикле не описано, но судя по авторским намёкам нескольких рассказов.

Таким образом, на первом плане оказывается мотив испытания, а процесс его преодоления составляет важное символическое значение для всего цикла.

В «Мастере и Маргарите» уже не одна, а две inferнальных локации, связанных с началом испытаний: психиатрическая лечебница и «нехорошая квартира».

По сравнению с «Записками юного врача» мы видим усложнение сюжетной и образной структуры романа с помощью удвоения элементов инициального обряда: Мастер и Маргарита выступают здесь как один целостный герой, поскольку в концепции произведения любовь должна объединять, испытывающих это чувство, людей, соответственно, основным испытанием здесь становится способность эту любовь сохранить, иметь крепкие связи друг с другом. Из сказанного становится понятно, почему в романе две важных инициальных локации.

Мотив «временной смерти» также раздвоен. Мастер, сломленный внешними обстоятельствами и лишённый возможности видеть любимую, не ощущает желаний жить, чувствует себя мёртвым, при этом он не ощущает в себе и желаний бороться за свой роман или за Маргариту, он смирился. Тем не менее он остаётся верен любимой женщине и своему призванию – здесь мы вынуждены поверить словам самого героя. Если исходить из того, что для Мастера главным было не забыть, кем он является и что обещал Маргарите (и, нужно отметить, Мастер справился со своей задачей), то необходимо говорить о наличии мотива испытания и успешном его прохождении. Другим не менее важным участником обряда явилась Маргарита. Ей для подтверждения своей любви было необходимо пойти на жертву: отказаться от своей человеческой природы, оказать услугу сатане и стать ведьмой, королевой дьявольского бала. Она успешно исполнила свою роль.

Мотив «воскрешения» героев переосмыслен М. А. Булгаковым. По мысли автора, героям романа негде и не к кому было пойти, не для кого писать, поэтому им нужно было дать приют, последний приют, где Мастер мог бы раскрыть свой творческий потенциал, и никто бы ему не мешал, не писал разгромные статьи, не отправлял бы в психиатрическую лечебницу.

Приют для Мастера и Маргариты был приготовлен в потустороннем измерении, куда обычный человек не имеет доступа, поэтому им необходимо переступить черту между мирами бесповоротно, окончательно, и никогда уже её не переступать обратно, то есть нашим героям предстоит умереть физически, чтобы обрести духовное вознаграждение за пройденные испытания.

На наш взгляд, именно трагичность чистой любви и нецененность или невозможность оценить настоящего мастера широкой публикой приводят автору к такому печальному переосмыслению мотива воскрешения.

Глава III. Методические рекомендации урока по рассказу «Полотенце с петухом»

На уроках литературы изучение М. А. Булгакова проводится на основе произведений «Собачье сердце», «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита» - эти тексты рекомендованы к изучению во всех программах по литературе, в частности, в программах В. Я. Коровиной [35], Т. Ф. Курдюмовой [24], В. Г. Маранцмана [37], Г. С. Меркина [38], В. Ф. Чертова [36]. К ним примыкают: «Петя Ростов» (фрагмент из инсценировки романа Л. Н. Толстого «Война и мир» в пятом классе, «Ревизор с вышибанием» в седьмом классе и «Мёртвые души» (комедия по поэме Н. В. Гоголя) по программе Т. Ф. Курдюмовой; «Иван Васильевич» в восьмом и «Бег» в одиннадцатом классе для внеклассного чтения по программе В. Ф. Чертова; «Дни Турбиных», «Кабала святош» и «Последние дни» в одиннадцатом классе для урока внеклассного чтения по программе В. Г. Маранцмана.

В целом, программы охватывают довольно полно крупные прозаические и драматические произведения М. А. Булгакова. На наш взгляд, знакомство с ранней малой прозой писателя составляет не менее важное условие для постижения глубины его творчества: таким образом прослеживается творческая эволюция писателя, выявляются более многочисленные и сложные связи с корпусом отечественной и зарубежной литературы, а также выявляются более глубокие связи с мифологическим и фольклорным комплексом образов и мотивов.

Изучение же связей художественной литературы и мифологии, фольклора требует от учеников не только знания включённых в школьные программы классических произведений, но и серьёзного знакомства с многообразием культурных традиций древности. Также необходимо владеть развитым понятийным аппаратом и уметь выделять и самостоятельно интерпретировать структурные элементы в тексте

художественного произведения. Всё это требует серьёзной подготовки учеников, которая в основном достигается в старшем звене (в 10-11 классах). Соответственно, мы предлагаем разработку урока внеклассного чтения в одиннадцатом классе по рассказу М. А. Булгакова «Полотенце с петухом», входящего в цикл «Записки юного врача».

Урок по рассказу М. Булгакова «Полотенце с петухом»	
Класс	11-й
Тип урока	Комбинированный
Цели урока	<p><i>Обучающие:</i> 1) формирование представления о связи фольклора и литературы; 2) формирование представления о фольклорно-мифологических связях рассказов М. А. Булгакова; 3) ознакомление с понятиями исторической поэтики; 4) закрепление пройденного материала.</p> <p><i>Развивающие:</i> 1) развитие навыка чтения; 2) развитие умения анализировать прозаический текст; 3) развитие умения интерпретировать символические образы и ситуации в художественном произведении; 4) развитие умения грамотно выражать свои мысли в устной форме.</p> <p><i>Воспитательные:</i> 1) формирование идеального образа личности: самоотверженной, честной, с чистыми помыслами; 2) воспитание таких моральных качеств, как честность, смелость, самоотверженность.</p>
Основные понятия, термины	Рассказ, мотив, образ, фольклорный мотив, фольклорный образ, обряд инициации, врач, лекарь, преодоление испытаний, сомнение.
Планируемый результат	<i>Предметный:</i> 1) овладение понятием о мотиве и образе (в том числе – фольклорных); 2) умение выделять в художественном тексте различные фольклорные мотивы и образы; 3) осознание важности

	<p>фольклора и его проявлений в художественной литературе; 4) интерпретация фольклорных и мифологических элементов в контексте того или иного художественного произведения; 5) умение анализировать прозаическое художественное произведение.</p> <p><i>Личностный:</i> 1) осознание важности честности, самоотверженности и постоянной борьбы с сомнениями для формирования собственной личности; 2) осознание важности таких моральных качеств, как честность, трудолюбие, самоотверженность, смелость.</p> <p><i>Метапредметный:</i> 1) грамотное выражение собственных мыслей; 2) умение самостоятельно ставить перед собой учебную задачу и находить способы её решения; 3) умение вести дискуссию с учебным коллективом, обосновывать своё мнение, дополнять и контролировать друг друга.</p>
--	---

Организац ия урока	<p><i>Форма работы:</i> индивидуальная, фронтальная.</p> <p><i>Материалы:</i> распечатанные тексты рассказа, ПК, проектор, презентация.</p>
-------------------------------	---

Ход урока

Учитель	Ученик	УУД
- Здравствуйте, ребята. Скажите, пожалуйста, какое было домашнее задание.	- Мы должны были прочитать рассказ М. А. Булгакова «Полотенце с петухом», написать в тетради определения слов «врач» и «доктор».	Осуществление самоконтроля
- Образ врача, лекаря занимает немаловажное место в русской литературе. Хорошая книга настолько же полезна душе человека, как	Слушают, анализируют информацию, записывают тему урока.	Осуществление самоконтроля

правильно поставленный диагноз и верно назначенный врачом курс лечения.

Михаил Афанасьевич Булгаков – один из самых известных врачей-писателей. Здесь мы можем вспомнить и Антона Павловича Чехова, и Викентия Викентьевича Вересаева.

Рассказы Михаила Афанасьевича на медицинскую тематику («Записки юного врача», «Морфий») полны не только автобиографических деталей, но и подлинно художественного мастерства.

«Полотенце с петухом» - один из рассказов цикла «Записки юного врача», которые публиковались в 1925-1926 гг. как в номерах московского журнала «Медицинский работник», так и в номере ленинградского журнала «Красная панорама».

В «Записках врача» нашли отражение биографические детали, связанные с тяжёлой врачебной деятельностью М. А. Булгакова во время его работы в земской больнице

<p>села Никольское Сычевского уезда Смоленской губернии в период с сентября 1916г. по сентябрь 1917г.</p> <p>«Михаил Булгаков, попав в глухую деревню, в совершенно непривычную для него обстановку, стал делать свое трудное дело так, как диктовало ему его внутреннее чувство, его врачебная совесть», - писала сестра писателя Н. А. Булгакова.</p> <p>Сегодня мы будем исследовать рассказ «Полотенце с петухом» - рассказ, имевший подстрочное примечание: «Из книги "Записки юного врача"».</p> <p>Запишите тему урока: «'Полотенце с петухом' - инициальный подарок?»</p> <p>Начнём урок с названия несостоявшегося издания и заодно проверим ваше домашнее задание.</p>		
<p>- Прочитайте записанные в домашних тетрадях определения слов «врач» и «доктор». Какие определения есть в ваших записях? Если кто-то обращался к этимологическому словарю Успенского, расскажите, что</p>	<p>- «Врач» - одна из древнейших профессий, связанных с лечением болезней, спасением человеческой жизни. Нередко искусство</p>	<p>Анализ, ответ на вопросы, полное и точное выражение своих мыслей, вла-</p>

<p>интересного он отмечает.</p> <p>Как обращаются к нашему герою другие персонажи?</p>	<p>врачевания связывается с божественным даром, поэтому часто встречается в мифах.</p> <p>Персонажи обращаются к герою по-разному. Кто-то говорит «доктор», кто-то добавляет определение «товарищ доктор» или «господин доктор».</p> <p>Наверное, это связано с указанным в рассказе историческим периодом.</p>	<p>дение диалогической формой речи.</p>
<p>- А как он обращается к себе? Как он себя характеризует?</p>	<p>- Он называет себя то «злосчастливым эскулапом», то «юным неврастеником», то «Лжедмитрием».</p>	<p>Ответ на вопросы, владение диалогической формой речи.</p>
<p>- Почему в названии цикла Михаил Афанасьевич употребляет слово «юный»? Подберите и запишите в тетрадь синонимы к этому слову.</p>	<p>Возможно, писатель хотел обратить наше внимание на личность именно молодого, начинающего карьеру специалиста, на трудности, с которыми он должен столкнуться прежде, чем станет</p>	<p>Анализ, умение делать умозаключения, полное и точное выражение своих мыслей, владение диалогической формой речи,</p>

	<p>профессионалом, мастером. На это как бы иронически намекают и подобранные синонимы: молодой, неопытный, безусый, желторотый, зеленый, сопливый, неоперившийся, зелёный.</p>	<p>осуществление самоконтроля.</p>
<p>- Верно. Мы все почувствовали скрытую в заголовке лёгкую иронию и в то же время призыв к нам – читателям – быть как можно снисходительнее к герою, ведь перед нами не зрелый врач как тот же Леопольд, а только лишь молодой специалист, вчера окончивший академию и только наблюдавший сложные операции, а не проводивший их.</p> <p>Как вы думаете, можно ли догадаться по названию рассказа – «Полотенце с петухом», – о чём или о ком будет идти речь?</p>	<p>- Петух ассоциируется с защитой и в то же время с агрессией, поэтому, возможно, в произведении перед нами развернётся какая-то борьба. Если предположить, что название дано не случайно и образ петуха на полотенце имеет метафорический смысл, то можно думать, что речь пойдёт о борьбе моральной, а не физической.</p>	<p>Анализ, умение делать умозаключения, полное и точное выражение своих мыслей, владение диалогической формой речи, осуществление самоконтроля.</p>
<p>- Вы сами видели полотенце с вышитым на нём петухом? (Показ</p>	<p>- Да, в разных культурологических</p>	<p>владение диалогической</p>

полотенца на слайде через проектор)	передачах, в музеях, на картинах.	формой речи, осуществление самоконтроля.
- На них изображен один петух?	- Чаще всего их несколько.	
- В фольклоре полотенце, образ полотенца, полотно вообще связан с жизненным путём человека, а петух на нём, как вы верно подметили, с какой-либо борьбой. Кстати, обратите внимание на цветовую гамму полотенца. В каких цветах выполнена работа и что это может значить в контексте произведения?	- Полотенце белого цвета, а петух – красного. Возможно, речь идёт о борьбе белых и красных как об исторических реалиях того времени. Помимо этого, белый – это цвет чистоты, добра, света; красный – это кровь, смерть, болезни. В полотенце эти цвета соединены, возможно, потому, что они никогда не бывают один без другого, и в этом скрыта главная мысль автора.	Анализ, умение делать умозаключения, полное и точное выражение своих мыслей, владение диалогической формой речи, структурирование полученных знаний.
- Какой символ с такой же цветовой гаммой вы можете вспомнить? С чем он связан? В какое время прибывает юный врач в Мурьинскую больницу?	- Повязки и ленты с вышитыми на них красными крестами. Это символы врачей вообще, а также этот символ связан с	Анализ, умение делать умозаключения, полное и точное выражение своих мыслей,

	<p>медицинской организацией «Красный крест».</p> <p>Возможно, это должно первым всплывать в памяти, когда мы читаем о времени пребывания героя в больнице – это время с 1916 по 1917 годы – время революций, войн и крови.</p>	<p>владение диалогической формой речи.</p>
<p>- Да, действительно. В это время наш герой в российской глуши будет вести борьбу – борьбу с телесными и душевными болезнями людей.</p> <p>Вы уже обратили внимание в начале урока, что «врач» связан с божественным миром. Это значит, что он одновременно находится как бы между двух миров – реальным и ирреальным. Сейчас вы, разбившись на группы, проведёте небольшое художественное исследование, чтобы узнать, насколько это трудно и каким образом автору удалось передать это состояние молодого врача.</p>		
<p><u>Работа в группах.</u></p>		<p>Структурирован</p>

<p style="text-align: center;">Первая группа <i>«Путешествие героя»</i></p>	
<p>1) Опишите, как добрался герой до больницы. Испытывал ли он физические или моральные неудобства?</p> <p>2) Какие виды и связанные с ними мысли тяготят голову молодого врача? Для удобства выпишите в тетради детали пейзажа («битая, умирающая и смягшая» трава; середина «кислого сентября» сравнивается с «лютой зимой»).</p> <p>3) Какова больница, которая станет домом и рабочим местом героя? («Дом с гробовыми загадочными окнами», «вокруг – ни души»). Как вы думаете, почему так горько и уныло вокруг?</p> <p>4) Опираясь на знания фольклора, как бы вы назвали место пребывания героя? Каковы его ощущения в первое время? («Царство мертвых». Он в состоянии жуткого холода: его губы посинели, а «мышцы окостенели», ноги «одеревенели», стали «похожи на деревянные культяпки»).</p> <p>5) Почему, на ваш взгляд, писателю важно подчеркнуть некоторую мертвенность, «одеревенелость» молодого врача? (Возможно, это предчувствие предстоящих испытаний, как например, операция с ногой девушки, попавшей в мялку, или это может быть признаком того, что он находится как бы в другом мире).</p> <p>6) Каким представляется путь героя в больницу? Может ли он быть истолкован как аллегория предстоящих испытаний? (Его путь будет сложен: дорога, по которой он ехал была, мягко говоря, неровной, ускользающей, обманчивой. Слова возницы: «Пятнадцать лет езжу, не могу привыкнуть» – как бы намекают на необычность, мистичность пространства деревенской дороги. Герой отправляется в место, где его ждут скорбящие,</p>	<p>ие полученных знаний, осуществление самоконтроля, анализ, умение делать умозаключения, полное и точное выражение своих мыслей, владение диалогической формой речи.</p>

где он должен принять бой с болезнями и смертью, его оружие – скальпель, его помощники – «святое воинство», его цель – победить тьму).

Вторая группа

«Инициация врача»

1) Как, с вашей точки зрения, выпускник медицинского института становится действительно врачом? Играет ли какую-то роль образ петуха в этом обряде посвящения в мастера? (Он становится врачом во время выполнения операции, спасения. Здесь же важен и образ петуха. Если обратиться к тому же фольклору, то можно предположить, что петух стал некой образной жертвенной пищей – знаком первой победы над смертью, силами тьмы (вспомним операцию с окровавленной ногой крестьянской девушки).

2) Каково состояние героя во время операции – этого своеобразного посвящения? (Его одолевали два чувства – врачебного долга и страха. Он находился в состоянии борьбы этих чувств).

3) Почему герой не соглашается с советом акушерок оставить умирать девушку и всё-таки спасает её?

4) Зачем автору понадобилось столь детальное описание операции? Присутствуют ли элементы мистического, потустороннего в этом описании? (Детальное описание помогает нам, пусть и приблизительно, понять состояние героя, испытать близкие к его ощущениям эмоции. Этому способствуют голоса, возникающие из ниоткуда, слепящий свет, лампы как молнии).

5) Каково состояние героя по окончании операции? С какой целью в конце рассказа мы видим ретроспекцию – взгляд героя,

обращённый из будущего?

Третья группа

«Двоемирие»

1) Каким образом в кульминационный момент снимается напряжение?

2) Как вы можете охарактеризовать пейзаж, появившийся после описания операции? Похоже ли оно на «царство мёртвых», или оно передаёт другое настроение, мысль? (Герой одержал победу в борьбе с тьмой, прошёл испытание и стал врачом. О его победе над силами зла говорит и изменившийся пейзаж, «царство мёртвых» больше не властвует здесь – «в окне сиял один из первых зимних дней»).

3) Какой мы видим девушку после операции? Как её описывает автор? (В кабинет вошла «очаровательной красоты одноногая девушка в широчайшей юбке, обшитой по подолу красной каймой. Она поглядела на меня, и щёки её замело розовой краской»).

4) Какие фольклорные элементы вы заметили в рассказе? (Во-первых, образ петуха как жертвы богу Асклепию, как символа воскрешения из мёртвых, во-вторых, образ полотенца как метафоры жизненного пути человека, в-третьих, своеобразный обряд посвящения, который проходит герой, и в-четвёртых, мотив спасения царевны из рук тьмы).

5) Как вы можете объяснить подарок девушки врачу – «снежно-белое льняное полотенце с безыскусственным красным вышитым петухом»? (Образ петуха в фольклорной традиции передаёт идею воскрешения, перехода из одного мира в другой, из одного состояния в другое; он также и символ борца, как например, в нашем случае – борца с обобщёнными силами зла.

<p>Петух также и жертва, приносившаяся древнегреческому богу врачевания Асклепию, сыну Аполлона, покровительствовавшему искусствам. Таким образом, в произведении соединяется художественная мысль автора и биографические детали: после гражданских войн Михаил Афанасьевич становится писателем. Помимо прочего, можно говорить о полотенце и как об элементе свадебного обряда: своеобразное обручение врача и смерти, писателя и его музыки).</p> <p>б) Как вы понимаете смысл финальных строк рассказа: полотенце «обветшало, стерлось, продырявилось и, наконец, исчезло, как стираются и исчезают воспоминания»? (Возможно, автор испытывает печаль от того, что человеческая память, как и предметы, подаренные нам, со временем утрачиваются, но сами их образы и неясные мысли о них остаются вне времени и пространства, они вечны в другом мире).</p>		
<p>- В рассказе автор показал нам небольшой отрывок – почти сутки – из жизни героя. При этом экспозиция и финал вместе занимают всего полторы страницы – основная часть посвящена описанию операции, состояния героя, обряду становления врачом.</p> <p>Если бы вы решили снять короткометражный фильм по этому рассказу, то какие кадры вы выделили бы в нём особенно?</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Дорога с глубокими ямами. 2. Серое, с тучами, беспросветное небо, противно морозящий дождь, глубокие топкие лужи. 3. Невзрачный лекарский дом, уютный кабинет врача, слепящая операционная, а в ней – тяжелобольные люди, бессознательно 	<p>Анализ, умение делать умозаключения, полное и точное выражение своих мысли, владение монологической формой речи, умение обобщать, структурировать полученные знания.</p>

	<p>«погружѐнные» в мир мѐртвых.</p> <p>4. Истекающая кровью крестьянская девушка, с болтающейся на обрывках плоти ногой.</p> <p>5. Врач, ведущий борьбу за жизнь и душу человека и преодолевающий свои страхи и неуверенность.</p> <p>6. Испытание пройдено: изменение пейзажа, красивая девушка, уверенность в своих силах у врача.</p> <p>7. Снежно-белое полотенце с вышитым на нём красным петухом.</p>	
<p>- Этот рассказ был написан автором в пору осмысления прожитого опыта. И это осмысление полезно и нам. М. А. Булгаков писал в одном из своих писем, что он работал с одной мыслью, с одной целью: он хотел помогать и спасать людей, всех людей без исключения, какими бы</p>		

<p>разными они не были.</p> <p>Это произведение наводит на вопрос, который требует ответа, может быть, и не публичного, но важного: какие качества необходимы нам, чтобы в пору сомнений и тягостных раздумий суметь найти силы решиться на верный, и иногда трудный, шаг?</p> <p>Один из коллег М. А. Булгакова Антон Павлович Чехов, рассуждая над подобным вопросом, сказал, что служение врача – это великий подвиг, требующий сильного напряжения не только ума, но души: здесь необходима большая доля самоотверженности и чистоты помыслов...</p> <p>Предлагаю в домашнем сочинении порассуждать, над поставленным вопросом и позицией А. П. Чехова.</p> <p>Также на выбор вы можете подготовить небольшую инсценировку какого-либо эпизода из рассказа или составить небольшой клип по изученному произведению.</p>		<p>Анализ, умение обобщать, структурировать полученные знания, осуществление самоконтроля.</p>
---	--	--

Заключение

Обряд инициации является частью архаической культуры, которой было свойственно мифологическое мышление и лежащий в его основе принцип цикличности. Актуализация элементов обряда в художественной структуре произведений особенно ярко проявляется в творчестве писателей начала XX века.

Эта связь, на наш взгляд, может быть обусловлена попыткой осмыслить роль отдельного человека или коллектива людей в историческом контексте. Мы имеем в виду, что особенностями начала XX века в России являются крушение старых общественных, экономических и политических отношений, поиск новых ориентиров, осознание себя активным элементом исторического развития, поэтому осмысление и решение подобных задач в художественной литературе требовало обращения к древнейшим структурам культуры, уже отстоявшимся и твёрдым структурам, которые могли в какой-то мере противостоять натиску исторического процесса начала XX века.

Весьма показательным в этом отношении является творчество Михаила Афанасьевича Булгакова, богатого различного рода мифо-фольклорными комплексами, одним из которых является обряд инициации.

В ходе работы нам удалось выявить отдельные элементы обряда в цикле рассказов «Записки юного врача» и в романе «Мастер и Маргарита».

Так, например, в «Записках юного врача» временную смерть – начало обряда перехода – мы находим в рассказе «Полотенце с петухом». Столкновения с демоническими силами и описание процесса прохождения испытаний составляют основу сюжетно-образной структуры цикла. Заключительная часть обряда – мотив воскрешения героя – прямо в цикле не описана, но, судя по обнаруживаемым авторским намёкам в нескольких рассказах, этот этап состоялся (сам герой в своём «воспоминании» о службе земским врачом говорит: «Я возмужал, я стал сосредоточен...»); а

также – ироническое обращение к преемнику в финале: «Привет, мой товарищ!»).

В романе «Мастер и Маргарита», по сравнению с «Записками», мы видим усложнение сюжетно-мотивной и образной структуры романа с помощью удвоения элементов инициального обряда – образов героев: Мастер и Маргарита выступают здесь как один целостный герой, поскольку в концепции произведения любовь должна объединять, испытывающих это чувство, людей, и соответственно, основным испытанием здесь становится проверка на способность эту любовь сохранить, иметь нерушимую связь друг с другом. Это объясняет «полураздвоение» героя обряда и в то же «время полуобъединение» инициации, присутствующие в художественной структуре романа.

На примере двух произведений: закатного романа и относительно раннего цикла рассказов – мы можем увидеть развитие идейно-философского и художественного миров М. А. Булгакова.

В «Записках», во многом определёнными надеждой на революцию и собственной уверенностью в необходимости и возможности просвещать народ, мы видим желание бороться с народной тьмой, желание изменять людей, быть активным элементом истории. В «Мастере и Маргарите» читаются взгляды уже другого – взрослого Михаила Афанасьевича Булгакова: революция и последовавшие за ней события изменили общество, но не так как это предполагалось той частью интеллигенции, частью которой являлся автор романа о дьяволе. Внимательное прочтение «Записок юного врача» и «Мастера и Маргариты» создаёт ощущение великой усталости и скорби, охвативших писателя в конце двадцатых годов, усиливавшихся с течением времени и вылившихся в форме трагического и сатирического художественного осмысления современности.

Список литературы

- 1.Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита [Текст]/Михаил Булгаков. – Москва: Издательство «Э», 2016. – 416 с.
- 2.Ветхий Завет: Книга Бытия. Глава 3 [Текст]//Библия. – Росс. Библ. Общ-во, 2015. – (<https://ekzeget.ru/glava.php?kn=byt&gl=3>)
- 3.Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. [Текст]/ Подготовка текста, предисловие и примечания В. Я. Проппа. – М.: Гослитиздат, 1958.
- 4.Собрание сочинений М. А. Булгакова. Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах [Текст]/ подг., прим. и ст. М. О. Чудаковой. – М.: Худож. Лит., 1989. – В 5-ти т. Т. 1 – 623 с.
- 5.Белецкий, А. И. Избранные труды по теории литературы [Текст]/А. И. Белецкий – М., 1964. – 100 с.
- 6.Бем, А. К. К уяснению историко-литературных понятий [Текст]/А. К. Бем//Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. – СПб., 1919. – Т. 23 Кн. 1. – С. 225 – 245.
- 7.Бройтман, С. Н. Историческая поэтика [Текст]: учебное пособие/С. Н. Бройтман – М., 2001. – 330 с.
- 8.Ван Геннеп, А. Обряды перехода [Текст]/Арнольд ван Геннеп. – М.: Восточная литература, 1999. — 200 с.
- 9.Веселовский, А. Н. Избранное: Традиционная духовная культура [Текст]/А. Н. Веселовский. – М.: Росс. полит. энц-я, 2009. – 624 с.
- 10.Веселовский, А. Н. Историческая поэтика [Текст]/А. Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 301 с.
- 11.Ветловская, В. Е. Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики [Текст]/В. Е. Ветловская. – СПб., 2002. – 104 с.
- 12.Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы [Текст]. – М., 1994. – 301 с.

13. Голованов, И. А. Мотив изгнания в уральских записях волшебных сказок [Текст]/И. А. Голованов//Динамика фольклорной традиции на современном Урале: материалы межвузов. науч. конф.. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2000. – С. 19-22.
14. Голованов, И. А. Мифологические мотивы и образы уральских сказок о животных [Текст]/И. А. Голованов//Литературное краеведение: сб. науч. тр. – Челябинск: Труд-Регион, 2008. – Вып. 2. – С. 15-21.
15. Голованов, И. А. Своеобразие художественного дискурса Андрея Платонова /И. А. Голованов – (<https://elibrary.ru/item.asp?id=21004143>)
16. Голованов, И. А. Типология образов и мотивов в фольклорной исторической прозе Урала [Текст]/И. А. Голованов//Культура провинции: материалы междунар. науч.-практ. конф. Курган: Изд-во Курганск. ун-та, 2005. – С. 34 – 39.
17. Ещё раз о проблеме структурного описания волшебной сказки [Текст]: труды по знаковым системам/Е. М. Мелетинский [и др.]. – Тарту, 1971. – Вып. 5. – С. 63-91.
18. Журавель, О. Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе [Текст]/О. Д. Журавель. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 1996. – 234 с.
19. Калаганова, Т. А. Программно-методические материалы. Литература. 5–11 кл. [Текст]/Т. А. Калаганова. – Москва: Дрофа, 2002. – 320 с.
20. Криничная, Н. А. Русская народная историческая проза: Вопросы генезиса и структуры [Текст]/Н. А. Криничная. – Л., 1987. – С. 18-36.
21. Левинтон, Г. А. К проблеме повествовательного фольклора [Текст]/Г. А. Левинтон//Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В. Я. Проппа. – М., 1975. – С. 303 – 319.
22. Леви-Брюль, Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении [Текст]/Л. Леви-Брюль. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с.
23. Леви-Стросс, К. Первобытное мышление [Текст]/Пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. – М.: Республика, 1994. – 384 с.

24. Литература: программа по литературе для общеобр. учреждений. 5–11 кл. [Текст]/Т. Ф. Курдюмова [и др.]. – Москва: Дрофа, 2006. – 93 с.
25. Мелетинский, Е. М. «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы [Текст]/Е. М. Мелетинский//Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. – М., 1986. – С. 46-57.
26. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах [Текст]/Е. М. Мелетинский//Российский государственный гуманитарный университет. – М., 1994. – Вып. 5. – 136 с.
27. Мелетинский, Е. М. От мифа к литературе [Текст]: учеб. пос./Е. М. Мелетинский. – М.: Изд-во:РГГУ, 2001. – 169 с.
28. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа [Текст]/Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 406 с.
29. Михнюкевич, В. А. Мотивы народного христианства в романе о «русском Христе» [Текст]/А. В. Михнюкевич//Русский фольклор в художественной системе Ф. М. Достоевского. – Челябинск, 1994. – С. 115-135.
30. Неклюдов, С. Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов [Текст]/С. Ю. Неклюдов//Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. – Л., 1984. – С. 221-229.
31. Пономарева, Е. В. Жанровый синкретизм малой прозы 1920-х годов [Текст]/Е. В. Пономарева// Социально-гуманитарные науки: Филология. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2005. – В. 4. – С. 188-196.
32. Пономарева, Е. В. Поэтика художественной условности в малой прозе 1920-х годов [Текст]/Е. В. Пономарева. – Томск: Вестник ТГПУ, 2014. – С. 42-48.
33. Пономарева, Е. В. Прозаический микроцикл первой трети XX века как архаическая форма [Текст]/Е. В. Пономарева,

- Ю. П. Агеева//Лингвистическая когнитология и лингвокультурология: сб. науч. ст. – Челябинск: Вестник ЮУрГУ, 2014. – Т. 11 в. 1. – С. 101-106.
- 34.Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки [Текст]/В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2000. - 336 с.
- 35.Программы общеобразовательных учреждений. Литература. 5–11 кл. (баз. ур.) 10–11 кл. (проф. ур.) [Текст]/В. Я. Коровина [и др.]. – Москва: Просвещение, 2007. – 255 с.
- 36.Программы общеобр. учреждений. Литература. 5–11 кл. [Текст]/В. Ф. Чертов. – Москва: Просвещение, 2007. – 126 с.
- 37.Программы общеобр. учреждений. Программа литературного образования 10–11 кл. [Текст]/В. Г. Маранцман. – Москва: Просвещение, 2005. – 176 с.
- 38.Программа по литературе для 5–11 классов общеобр. школы [Текст]/Г. С. Меркин, С. А. Зинин, В. А. Чалмаев. – М.: ТИД Русское слово – РС, 2011. – 200 с.
- 39.Пропп, В. Я. Морфология сказки [Текст]/В. Я. Пропп. – Л., 1928. – С. 21-22.
- 40.Путилов, Б. Н. Веселовский и проблемы фольклорного мотива [Текст]/Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. – СПб., 1992. – С. 84-85.
- 41.Путилов, Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент [Текст]/Б. Н. Путилов//Типологические исследования по фольклору: Сборник статей памяти В. Я. Проппа. – М., 1975. – 149 с.
- 42.Силаев, В. В. Оппозиция «свет / тьма» в художественной структуре романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»/В. В. Силаев – (<https://elibrary.ru/item.asp?id=28324821>)
- 43.Силантьев, И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: Очерк историографии [Текст]/И. В. Силантьев. – Новосибирск, 1999. – С. 69-75.

- 44.Скрипиль, М. О. Повесть о Савве Грудцыне: (Окончание) [Текст]/М. О. Скрипиль. — ТОДРЛ, М.; Л., 1936 – т. 3. – С. 146-148.
- 45.Софронов, В. С. Мифопоэтическая семантика образов и мотивов в рассказе М. А. Булгакова «Звёздная сыпь» [Текст]/В. С. Софронов. – Челябинск: Изд-во: ООО Энциклопедия, 2017. – С. 98-102.
- 46.Софронов, В. С. Оппозиция тьма-свет в цикле рассказов М. А. Булгакова «Записки юного врача» [Текст]/В. С. Софронов. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – Ч. 1. – С. 120-123.
- 47.Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика [Текст]/Б. В. Томашевский. – М., 1931. – 137 с.
- 48.Тюпа, В. И. Словарь мотивов как научная проблема [Текст]/В. И. Тюпа, Е. К. Ромодановская//Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: От сюжета к мотиву. – Новосибирск, 1996. – С. 6-10.
- 49.Урюпин, И. С. Творчество М.А. Булгакова в национально-культурном контексте эпохи [Текст]: монография. – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2015. – 380 с.
- 50.Фрэзер, Дж. Дж. Золотая ветвь [Текст]/Дж. Дж. Фрэзер; пер. М. К. Рыклина. – М.: Политиздат, 1980.
- 51.Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра [Текст]/О. М. Фрейденберг. – М., 1997. – 224 с.
- 52.Хрящева, Н. П. Мотивная структура пьесы А. П. Платонова «Голос отца» [Текст]/Н. П. Хрящева, К. С. Когут//Филологический класс. – Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 2011. – В. 26. – С. 14-19.
- 53.Хрящева, Н. П. Мотив юродства в пьесе А. П. Платонова «Ученик Лицея» [Текст]/Н. П. Хрящева, К. С. Когут// Филологический класс. – Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 2015. – В. 39. – С. 93-99.
- 54.Целкова, Л. Н. Мотив/Л. Н. Целкова//Введение в литературоведение. – М., 2000. – С. 204-207.
- 55.Шакиров, С. М. Мотив дороги как парадигма Русской лирики XIX – XX веков[Текст]/С. М. Шакиров. – Магнитогорск, 2001.

56. Шатин, Ю. В. Мотив и контекст [Текст]/Ю. В. Шатин// Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. – Новосибирск, 1995. – С. 7-10.
57. Шкловский, В. О. О теории прозы [Текст]/В. О. Шкловский. – Л., 1925. – С. 50-52.
58. Элиаде М. Священное и мирское [Текст]/Пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
59. Яблоков, Е. А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача») [Текст]/Е. А. Яблоков. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – с.
60. Яблоков, Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова [Текст]/Е. А. Яблоков. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 424 с.
61. Ярхо, Б. И. Методология точного литературоведения [Текст]/Б. И. Ярхо. – М.: Наука, 1984. – С. 221 – 222.
62. Мифология: Статьи для мифологических энциклопедий: в 2 т. [Текст]/Ред.-сост. А. Григорян. – М.: Языки славянской культуры: Знак, 2014.
63. Новая философская энциклопедия: в 4 т./ Институт философии РАН; нац. общест.-науч. фонд; председатель науч.-ред. совета В.С. Степин. – 2-е изд., испр. и допол. – Москва: Мысль, 2010. – (<https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH01dafb86bd742e788c9ed5da?p.s=TextQuery>)
64. Соколов, Б. В. Булгаковская энциклопедия: самое полное издание [Текст]/Б. В. Соколов. – Москва: Яуза: Эксмо, 2016. – 832 с.