

*Анна Худзиньска-Паркосадзе**

Польша

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ПОВЕСТИ МИХАИЛА БУЛГАКОВА КАК ЗЕРКАЛО ЭПОХИ (ДЬЯВОЛИАДА, РОКОВЫЕ ЯЙЦА, СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ)

Эпоха понимается обычно как определенный период в истории, отмеченный одной доминирующей чертой, вызванной важным событием, которое может сказаться на дальнейшем развитии страны или даже целого континента¹. Несомненно, таким эпохальным моментом, сначала в истории России, а затем Европы и мира, была октябрьская революция 1917 года. Этот переворот начертил красной линией границу между качественно разными мирами – старым миром дореволюционной России и новым миром СССР. В результате революции и последовавшей за ней гражданской войны начала развиваться новая цивилизация.

Для Булгакова как человека и писателя характерно антиномическое противопоставление революции и эволюции. Согласно такой логике синонимом эволюции является развитие, прогресс, постепенное развёртывание идей и деяний, а синонимом революции – регресс, деградация,

* *Anna Chudzińska-Parkosadze* – кандидат наук (doktor), адъюнкт Института русской филологии Университета им. Адама Мицкевича, Познань.

¹ См.: *Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*, <<http://slovari.yandex.ru/~книги/Брокгауз и Ефрон/Эпоха>> (9.08.2011).

разрушение, внезапное изменение. О таком мировоззрении писателя свидетельствует хотя бы его «правдивая» декларация, которую он представил в письме правительству СССР в 1930 году, называя главные черты своего творчества:

[...] черные и мистические краски [...], в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта, яд, которым пропитан мой язык, глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противопоставление ему излюбленной и Великой Эволюции².

Любопытно при этом, что взгляды Булгакова на эволюцию, отраженные, в частности, и в его фантастических повестях, вполне созвучны с выводами на этот счет науки XXI века. Вопрос о цивилизации, ее происхождении и развитии еще в XX веке сводился к двум основным направлениям в обосновании правильности ее объяснения. С одной стороны, ученые придерживались эволюционной теории Дарвина, а с другой, появлялись теории о, условно говоря, «божественном» начале цивилизации. В настоящее время преобладает, однако, новый подход, демонстрирующий обоснованность обеих вышеназванных позиций. Подтверждает это ряд теорий, а также исследований, проведенных с использованием телескопа Хаббл. Согласно вихревой структуре Солнечной системы, разработанной В. Н. Волошиной и С. И. Гордеевым, все планеты проходят так называемый звездный цикл³.

В контексте послереволюционных перемен Булгаков как приверженец прошлого противопоставил себя эпохе. Он до конца жизни остался русским дореволюционным писателем, «кровно связанным с интеллигенцией»⁴. Характерно, что 1921–1925 годы Михаил Афанасьевич называл «доисторическими», так как в 1929 году начиналась новая история, полная катастроф, смертей и страхов⁵. Когда в 1930 году Булгаков писал известное письмо правительству СССР, то подвел итоги своей

² М. Булгаков, *Письмо правительству СССР* (от 28 марта 1930 г.), в кн.: он же, *Под пятой. Дневник, письма и документы*, сост. и подготовка текстов В. И. Лосев, Санкт-Петербург 2011, с. 283.

³ С. Гордеев, *Эволюция цивилизаций*, «Парламентская газета на Дальнем Востоке» 2009, <http://parldv.ru/index.php?mod=art_show&id_art=1057> (9.08.2011). Текст в полном виде можно найти в книге *Творение мира (Единые физические процессы)*, написанной кандидатом математических наук С. И. Гордеевым в соавторстве с В. Н. Волошиной. Труд был опубликован в издательстве Дальневосточного государственного технического университета.

⁴ М. Булгаков, *Письмо правительству СССР...*, с. 284.

⁵ М. Золотоносов, «Родись второрождением тайным...». Михаил Булгаков: позиция писателя и движение времени, «Вопросы литературы» 1989, № 4, с. 153, 179.

писательской деятельности за последние десять лет, и оказалось, что положительных отзывов в прессе на его произведения было 3, а 298 было враждебно-ругательных. Последние, согласно Булгакову, представляли собой зеркальное отражение его писательской жизни⁶.

Фантастические повести Булгакова были написаны в начале 1920-х годов (*Дьяволиада* – 1923, *Роковые яйца* – в октябре 1924, *Собачье сердце* – в марте 1925 года)⁷, и именно этот период советской действительности они отражают. 20-е годы XX века – это начало литературного творчества Булгакова, поселившегося в Москве и решившего стать писателем. И хотя его душевное состояние в то время было угнетенным, он не терял веры в правоту своих выборов:

Среди моей хандры и тоски по прошлому, иногда, как сейчас, в этой нелепой обстановке временной тесноты, в гнусной комнате гнусного дома, у меня бывают взрывы уверенности и силы. И сейчас я слышу в себе, как взмывает моя мысль, и верю, что я неизмеримо сильнее как писатель всех, кого я ни знаю. Но в таких условиях, как сейчас, я, возможно, пропаду⁸.

Наряду с *Белой гвардией* фантастические повести не только представляют социально-историческую действительность, мировоззрение самого Булгакова и его психологическое состояние в то время, но, прежде всего, являются началом и основой его художественного мира. Поскольку в этих произведениях формировались главные лейтмотивы его творчества⁹, типология героев, идейные конструкции, система художественных образов, философские установки, которые нашли свое наиболее полное развитие в *Мастере и Маргарите*, это позволяет рассматривать творчество Булгакова как одно целое. Более того, есть причины, по которым булгаковское наследие можно считать метапоэтикой. Стоит при этом подчеркнуть, что в современной науке метапоэтика представляет собой парадигму, объединяющую художественное и научное познание. Следовательно, она приобретает все большее значение в системе анализа художественного текста¹⁰.

⁶ М. Булгаков, *Письмо правительству СССР...*, с. 280.

⁷ *Дьяволиада* была впервые опубликована в 1924 г. в издательстве «Недра» № 4, *Роковые яйца* в 1925, а *Собачье сердце* также было написано для издательства «Недра», но из-за проблем с цензурой эта повесть впервые вышла в Лондоне и во Франкфурте в 1968 г., а в СССР только в 1987 в журнале «Знамя», № 6.

⁸ М. Булгаков, *Мой дневник 1923–1925*, (2.11.1923), в кн.: он же, *Под пятой...*, с. 67–68.

⁹ См.: Б. М. Гаспаров, *Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века*, Москва 1994, с. 30.

¹⁰ Г. Чеснокова, *Критик и поэт в виртуальной реальности*, <<http://www.proza.ru/2009/05/04/33>> (26.05.2009). Термин метапоэтики подразумевает текст, в котором

Одним из интереснейших вопросов булгаковской поэтики, несомненно, считается эволюция жанра. Сам писатель характеризовал себя как сатирика своей эпохи¹¹. Правда, наряду с сатирой на жанровую особенность произведений писателя повлияло, главным образом, развитие категории фантастического. В произведениях Булгакова фантастика только на первый взгляд кажется забавной, игровой. На самом деле она, с одной стороны, является метафорой конкретной социально-исторической действительности, а с другой, представляет собой конкретный символический код.

Представляется логичным проведение исследователями параллелей между булгаковской фантастикой и фольклором, народным мифом, традицией романтизма (творчество Н. Гоголя, Э. Т. А. Гофмана) и модернизма¹². Однако следует также помнить, что фантастика в произведениях Булгакова не теряет связи с действительностью, она из нее вырастает и осмысляет ее. Замятин верно отметил, что эта фантастика «корнями вырастает в быт»¹³. Такого рода фантастика позволяла писателю не только преодолевать рамки цензуры, но, прежде всего, выражать свои самые глубокие философские взгляды. И хотя булгаковская фантастика вырастает из уродливого советского быта, она устремлена в вопросы бытия.

В 1920-е годы категория фантастического в литературе оказалась самой емкой и универсальной. Чуть ли не каждый популярный писатель изобретал свои поэтические приемы фантастического. Стоит вспомнить лишь некоторых творивших тогда писателей: Андрея Платонова, Исаака Бабеля, Евгения Замятина, Александра Грина, Андрея Белого (*Котик Леопольдов*, изд. 1922, *Москва [Московский чудаков, Москва под ударом]* – 1926, *Крещеный китаец* – 1921; отдельное изд. 1927) и др. Как подчеркивают исследователи, фантастический реализм¹⁴ соответствовал канонам рус-

можно проследить и выявить момент авторской самоинтерпретации, попытку осмысления автором его собственного творчества. Цель метапоэтики – на материале художественного текста выявить отдельные приемы и тайны мастерства. Метапоэтика ставит своей главной задачей раскрытие особенностей взаимодействия языка и личности автора, постижение секретов его творческой мастерской средствами самого художника, и наконец, разгадку его собственного миропонимания.

¹¹ М. Булгаков, *Письмо правительству СССР...*, с. 283. Хотя, как сам писал, как раз в то время, когда никакая настоящая сатира в СССР была абсолютно немислимой.

¹² J. Karaš, *Фантастическое в творчестве М. Булгакова и Н. Гоголя («Петербургские повести» – «Дьяволиада» – «Мастер и Маргарита»)*, «Studia Rossica Posnaniensia» 1993, vol. XXIII, с. 56–57.

¹³ См.: Б. Соколов, *Дьяволиада*, в кн.: *Булгаковская энциклопедия*, Москва 1997, с. 200.

¹⁴ «Характерные черты фантастического реализма: 1. Действительность, которая подана с необычной точки зрения. 2. Фантастика стремится быть максимально реалистичной,

ской литературы, существовавшим в то время¹⁵. Кроме того, именно тогда появляется его теоретическое осмысление в виде философии диалога и теории карнавала как амбивалентного синтеза и пародийно-игрового начала¹⁶. Правда, эта категория приобретала в конкретных произведениях индивидуальные черты художественного мира данного писателя.

Относительно булгаковской фантастики (которую называют также «сатирической фантазмагорией»¹⁷) можно сказать, что она, во-первых, эволюционирует на протяжении всего творчества писателя, а во-вторых, состоит как минимум из трех слоев: реального, метафорического и мистического. Фантастические образы в *Дьяволиаде*, *Роковых яйцах* и *Собачьем сердце* получают свое полное разрешение в поэтике «закатного романа» Михаила Булгакова *Мастер и Маргарита*. Это касается не только демонологии, но также типологии и образа героев¹⁸. Любопытно при этом, что если мистические элементы в фантастических повестях были еще в зародышевом состоянии и использовались Булгаковым в более, так сказать, игровой форме, то в известном романе они преодолевают метафорическую функцию фантастического и составляют суть идейной структуры романа.

заставляя читателя искренне поверить в себя. 3. Трагизм, вызванный беспомощностью отдельной личности в обществе массовой культуры. Но, вместе с тем, есть надежда на то, что в недалеком будущем ситуация изменится – человечество переболеет глобализацией. 4. Деталь. Фантреализм изобилует описанием деталей, мелочей, из которых складывается общая картина, как из маленьких разноцветных камушков создается прекрасная мозаика. Также детализация описаний используется для придания фантастическим образам большей достоверности. 5. Фантреализм широко применяет сцены, почти один в один списанные с реальной жизни. Наблюдение за настоящими людьми, за мелочами, из которых складывается быт – вот основной источник сюжетов для фантастического реализма. 6. Обоснованность. Каждый использованный в произведении прием должен быть обоснован, чтобы не допустить искусственности – удаления от реализма». С. А. Михайлов, *Фантастический реализм*, <http://zhurnal.lib.ru/m/mikhajlow_s_a/fantrealism.shtml> (9.09.2011).

¹⁵ См.: Е. Krawiecka, *Apokalipsa według Michaila Bulhakowa. Przestrzeń i symbolika «Mistrza i Malgorzaty»*, Poznań 2008, с. 244.

¹⁶ См.: М. Ю. Белкин, В. В. Компанеец, *Смысловая структура повести М. А. Булгакова «Дьяволиада»*, «Вестник ВолГУ» 2002, серия 8, вып. 2, с. 110.

¹⁷ См.: О. Николенко, *Библейские мотивы в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, в кн.: *Библейские мотивы в русской культуре и литературе*, под ред. Ч. Андруш-ко, Poznań 2000, с. 149.

¹⁸ Профессора Персигов и Преображенский найдут свое отражение в портрете эрудита Воланда, профессора черной магии; индивидуальный образ главного героя дополняется постепенно членами его свиты – сначала только ассистентом (Петром Степановичем Ивановым, Иваном Арнольдовичем Борменталем), а затем и ассистенткой по хозяйственной части – Зинаидой; причем эта типологическая модель превратится в трехсоставную конструкцию: Воланд – Мастер – Маргарита.

Итак, возвращаясь к повестям, следует истолковать названные выше слои фантастического. Первый уровень самый очевидный – это образы и элементы советской действительности, такие как место и, частично, время действия – Советская Республика, Москва, Кремль, Лубянка, совхоз, коммуналки, советские газеты; действительные темы и проблемы – «квартирный вопрос», советская наука, русская интеллигенция, советский народ и т. д. Вторая, метафорическая, сфера по объему скромнее первой, но превышает ее по силе передачи своего содержания. Вырастая из первой, эта метафора советской действительности подвергается гиперболизации и градации, поэтому реальные животные (пресмыкающиеся, страусы, собаки) приобретают гигантские размеры и из-за научных экспериментов становятся агрессивными и опасными. Симптоматично, что первый и второй слой проникаются незаметно третьим – мистическим. Он закодирован в обычных образах и мотивах, которые вмонтированы Булгаковым в конкретный контекст и, таким образом, превращаются в символы и указывают уже не на быт как на низшую действительность, но на бытие в универсальном, онтологическом (а в *Мастере и Маргарите* уже в эсхатологическом) смысле.

Полагаем, что главной чертой булгаковской фантастики является не вымышленность и абстрактность идей, а максимальное правдоподобие, граница которого неизвестна, поскольку она неподвластна героям-экспериментаторам. Дело в том, что в начале повести они сами этого не осознают. Как уже упоминалось выше, мистика в фантастических повестях не столь явна, как, например, в творчестве молодых символистов вроде Андрея Белого, но ее роль в идейном плане произведения не становится от этого менее значительной¹⁹. Нельзя при этом забывать, что сам Булгаков подчеркивал в своем «литературном портрете», что он мистический писатель, и просил при этом, чтобы «за пределами его»

¹⁹ См.: Б. Соколов, *Белый*, в кн.: *Булгаковская энциклопедия...*, с. 79. Автор отмечает, что Андрей Белый оказал существенное влияние на творчество Булгакова. Исследователь подчеркивает также разницу в применении символики в произведениях обоих писателей: «Если для (Белого) заключенный в явлении символ означал вне явления лежащую сущность, надмирную или потустороннюю, то для Булгакова символ выступал как прием, помогающий раскрытию внутренней сути явлений. Произведения Белого давали богатый материал символов, почерпнутых из всей мировой культуры, и автор *Мастера и Маргариты* использовал его, переиначив в соответствии с собственными мировоззренческими установками». Однако, кажется, что Соколов не совсем прав, утверждая, что Булгаков применял символику, игнорируя «вне явления лежащую сущность, надмирную или потустороннюю».

декларации «не искать ничего», поскольку она «исполнена совершенно добросовестно»²⁰.

Естественно, дух эпохи выразительнее всего отражается в булгаковской демонологии. И хотя исследователи часто усматривают ее начала в более ранних произведениях (в том числе в *Белой гвардии*²¹), то на первый план она была выведена как раз в *Дьяволиаде*. Здесь автор, описывая ужас новой советской жизни – бюрократию, пренебрежение к личности, сознание постоянного присутствия советской агентуры, невозможность обеспечить себе необходимые средства для существования, – прибегает к типичным модернистским приемам, стирая границу между сном, бредом и явью. В данном произведении метафорическое разворачивается в уме главного героя, товарища Короткова. Таинственность и многоликость вызваны, естественно, окружающей действительностью, но они на самом деле мнимы.

Булгаковская дьявольщина построена, как упоминалось выше, с помощью гиперболизации и градации. Итак, безумие Короткова начинается с того, что вместо зарплаты получил он коробки спичек, которые нельзя было зажечь. Здесь особенно важен момент, когда герой вместо того, чтобы признать явный факт, начинает обманывать самого себя, пытаясь внушить мысль, что это «прекрасные спички». Именно тогда Коротков повредил себе левый глаз спичкой, а в комнате запахло серой. Дьявольский портрет незнакомца Кальсонера оказывается логичной последовательностью неблагоприятного начала: маленький рост, чрезвычайная ширина плеч, хромота левой ноги, глубокие впадины глаз, серый френч и штаны, голос, похожий на «голос медного таза», вдобавок Короткову казалось, что слова незнакомца пахнут спичками. Однако знаменательнее другое – описание головы объекта коротковского внимания:

Но примечательнее всего была голова. Она представляла собою точную гигантскую модель яйца, насаженного на шею горизонтально и острым концом вперед. Лысой она была тоже как яйцо и настолько блестящей, что на темени у неизвестного, не угасая, горели электрические лампочки²².

В *Роковых яйцах* дьявольщина также зарождается двусторонне. Во-первых, она возникает опять как продукт действительности, а во-вто-

²⁰ М. Булгаков, *Письмо правительству СССР...*, с. 284.

²¹ См.: М. Ю. Белкин, В. В. Компанец, *Смысловая структура...*, с. 109–110.

²² М. Булгаков, *Дьяволиада*, в кн.: он же, *Собачье сердце. Фантастические повести*, вып. ред. Р. В. Грищенко, Санкт-Петербург 2003, с. 9. Все дальнейшие цитаты из фантастических повестей будут приводятся по этому изданию, с применением инициалов названия и номерами страниц (Д – *Дьяволиада*, РЯ – *Роковые яйца*, СС – *Собачье сердце*).

рых, как результат ментальной реакции профессора Персикова на эту действительность. Также гиперболизированной метафорой действительности оказываются гигантских размеров животные. К сфере реального (т. е. возможного или вообще фактического) принадлежат: тема и проблема советских научных экспериментов, «квартирный вопрос», новые структуры общества и государственный аппарат с его институтами и служащими, кроме того, затронут также вопрос интеллигенции и народа. При этом Булгаков постоянно подчеркивает связь происходящего с советскими реалиями, используя приемы формального миметизма (дневники, документы, объявления, конкретные даты). В итоге дьявольщина *Роковых ящ* относится в равной степени к реальному (как выражению правдоподобия действительности) и к метафорическому.

Демонология *Собачьего сердца*, в свою очередь, подобно предыдущим творениям Булгакова, вырастая из советской реальности, достигает метафорических вершин в описаниях метаморфозы Шарика в Полиграфа Полиграфовича. Тем не менее, булгаковская дьявольщина связана не только с фантастическими реквизитами и процессом превращения субъекта в объект, а главным образом, с семантикой места. В этом отношении можно, скорее всего, отметить поэтическое снижение категории священного, нежели снижение идей фантастики²³.

Обсуждая вопросы поэтики фантастических повестей, следует обратить внимание на тот факт, что место и время происходящего обуславливают само действие. Актуальность действия связана с отражением биографической и исторической действительности 20-х годов XX столетия. Не менее важно место – это, несомненно, город, а в *Роковых ящцах* и *Собачьем сердце* – конкретно Москва. Булгаков фокусирует все события в центре, добиваясь таким образом концентрации идейной сути содержания. Не без значения остается также тот факт, что Москва – не только центр, но и вершина советского миропорядка, так как в ней обитают «новые боги», управляющие всей страной. Итак, семантика места связана здесь с мифологическими представлениями города. Литературоведы проводят даже параллель между мифом Петербурга в русской литературе и рождавшимся в постреволюционное время мифом Москвы.

Как отметил М. Золотоносов, Булгаков сделал то, чего не успел сделать Андрей Белый – перевел «петербургский миф» в новую пространственно-временную категорию и таким способом обозначил связь между двумя эпохами. Следовательно, на Москву 1920-ых годов перенеслись

²³ См.: J. Karaś, *Фантастическое в творчестве М. Булгакова и Н. Гоголя...*, с. 57.

ставшие уже классическими мифологические свойства прежнего российского центра²⁴. Рассматривая мифологичность образа столицы, следует подчеркнуть, что эта мифологическая модель обуславливает также остальные мотивы и образы как фантастических повестей, так и других произведений прозы Булгакова. Полагаем даже, что обоснованным является использование понятия мифологичности по отношению к творчеству Булгакова в целом, а по отношению к его прозе, как уже отмечалось, можно вообще употребить понятие метапоэтики. Последняя категория подразумевает применение художником не только отдельных мифологем, но и воссозданную им целостную мифопоэтическую модель мира, в которой идея сакральной середины (в пространственно-временном смысле), организующей целый изображенный мир, является приоритетной²⁵. Соответственно, функцию оси Вселенной, т. е. сакральной середины, выполняет в повестях и столица, и дом-квартира главного героя. Стоит при этом вспомнить вывод Юрия Лотмана о том, что семантика дома в произведениях Булгакова обозначает «интимность культурной духовности»²⁶.

В *Роковых яйцах* семантика сакральной середины осуществляется, с одной стороны, в образе Москвы, а с другой, в двухсоставной маркировке места, т. е. квартиры профессора Персикова и его лаборатории в университете. Интересно, что в *Собачем сердце* квартира и кабинет профессора Преображенского стали тождественны. Естественно, говоря о проблеме сакрального в изображенном мире этих произведений, нельзя забывать, что в данном случае мы имеем дело со сниженным вариантом сакрального. Булгаков не только подверг категорию *sacrum* влиянию *profanum*, но, прежде всего, превратил ее в инфернальную категорию. Более того, это инфернальное пространство отличается динамичностью, так как ее главным качеством является постепенное развращение сфе-

²⁴ М. Золотоносов, «Родись второрождением тайным...», с. 159.

²⁵ Пространство фантастических повестей (и также других прозаических творений Булгакова) соответствует тому, что Владимир Топоров назвал мифопоэтическим пространством, т. е. таким которое организовано изнутри и разделено на определенные части. Оно имеет составной характер и включает в себя разделение (анализ) и соединение (синтез). Следовательно, в мифологической пространственно-временной модели, сфера *sacrum* чередуется со сферой *profanum*. Это, однако, не противоречит сакральному характеру этой модели, поскольку ее сакральность связана, главным образом, с идеей оси Вселенной. См.: W. Tóporow, *Przestrzeń i rzecz*, Kraków 2003, с. 32.

²⁶ Ю. М. Лотман, *Дом в «Мастере и Маргарите»*, в кн.: он же, *О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы*, Санкт-Петербург 1997, с. 753.

ры сакрального. Итак, в фантастических повестях наблюдается процесс, противоположный эволюции, т. е. инволюция.

Любопытно, что в поэтике данных произведений семантика пространства разворачивается в двух направлениях: горизонтальном (окраины – центр) и вертикальном (верх – низ). В *Дьяволяде* Коротков впадает в состояние полного безумия именно тогда, когда передвигается по лифту в вертикальном направлении и, в конце концов, совершает финальное падение в бездну и погибает. В *Роковых яйцах* и *Собачем сердце* вертикальность осуществляется, скорее всего, в категориях взаимного влияния и зависимости в рамках ответственности за творимый мир. Здесь имеются в виду таинственные телефонные разговоры профессора Персикова с Кремлем и профессора Преображенского с высокопоставленным лицом. Таким образом, верховная власть либо ставит ученому конкретные задачи (Персиков), либо обеспечивает ему благоприятные условия для работы (Преображенский).

Нельзя при этом забывать о разворачивании инфернального пространства в горизонтальном направлении. Если семантический ряд «дом – квартира – кабинет» соответствует сакральной середине, то профанно-инфернальное пространство постепенно нарушает ее границу, разрушая сакральность индивидуального рая. Первым этапом этой инволюции является лишение обоих профессоров комнат, затем вторжение в дом чужих (представителей новой власти) и окончательное разрушение условий для научного труда. Естественно, дом в смысле очага науки и труда не исчерпывает булгаковского понимания сакральности пространства. В этом отношении главной кажется категория духовного, поскольку только в своем личном пространстве, человек может стать вполне духовно развитой личностью²⁷.

Тем не менее, логика священного не реализуется лишь в семантике сакральной середины, границы, божественно назначенной вертикальности и человечески-мировой горизонтальности. Сакральное обычно осуществляется в поэтике посредством определенной символики. Оказывается, что Булгаков как мистический писатель скрывал под фантастическими образами конкретную символику. На данном этапе нашего анализа следует сосредоточиться на разнице между категорией фантастического и мистического. Первое понятие обозначает сферу фантазии и воображения, которая не имеет своей целью воссоздание действительности в ее законах и условиях, но свободно нарушает их, поэтому оно

²⁷ Булгаков так писал в своих дневниках в то время: «Пока у меня нет квартиры – я не человек, а лишь полчеловека». М. Булгаков, *Мой дневник 1923–1925...*, (18.09.1923), с. 70.

противостоит реализму. Категория мистического, наоборот, не только отражает реальность, выявляя ее истинный характер, но выходит еще дальше в сферу сверхъестественного. Мистически настроенный человек придает большое значение интуиции и возможности непосредственного общения с абсолютом²⁸.

Итак, хотя молодой писатель только начинал разрабатывать приемы своей поэтики, уже в *Дьяволяде* заметны мистически насыщенные образы. Любопытно, что инфернальное пространство этой повести строится с применением таких слов, как «дверь», «коридор», «кабинет», «зеркало»²⁹. Эти пространственные элементы создают закрытое пространство, из которого единственным выходом оказывается бездна. Закрытость пространства усугубляется отсутствием в нем окон (если в тексте и упоминаются окна, то они черные, закрытые шторами или дымом). Таким образом, формируется закономерность лабиринта, несмотря на тот факт, что Булгаков ни разу не использует это слово в тексте. Символика лабиринта соответствует образу мифического дворца царя Миноса с его многочисленными коридорами и, одновременно, тюрьмы, предназначенной Дедалом для Минотавра. Более того, в мифе о Минотавре лабиринт предстает как воплощение смерти. В итоге, лабиринт, с одной стороны, является символическим представлением человеческой жизни, а с другой, ему присущи изображения, связанные со смертью и страхом. В первом случае его символика относится к процессу инициации, а во втором, к препятствиям, через которые адепт должен пройти. Эти испытания связаны обычно с фантастическими чудовищами, понимаемыми как воплощение собственных пороков и слабостей³⁰.

Естественно, то, что привело к смерти Короткова, – его собственный страх. Уже в подзаголовке автор сообщает о причине недоразумений, в которые впутался сам герой, заявляя, что это «повесть о том, как близнецы погубили делопроизводителя». В главе шестой наблюдаем за развитием коротковского безумия:

Страх пополз через черные окна в комнату, и Коротков, стараясь не глядеть в них, закрыл их шторами. Но от этого не полегчало. Двойное лицо, то

²⁸ См.: *Słownik języka polskiego*, pod red. M. Szymczaka, Warszawa 1989: t. 2, с. 186, t. 1, с. 572.

²⁹ В приближенном количестве применение этих слов представляется следующим образом: дверь (50), коридор (18), кабинет (13), кабина (3), зеркало (6), окно (3).

³⁰ См.: M. Oesterreicher-Moliwo, *Leksykon symboli*, pod red. L. Robakiewicz, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2009, с. 143–144; *Словарь символов и знаков*, автор-составитель В. В. Адамчик, Москва 2006, с. 95–96.

обрастая бородой, то внезапно обрываясь, выплывало по временам из углов, сверкая зеленоватыми глазами. Наконец, Коротков не выдержал и, чувствуя, что мозг его хочет треснуть от напряжения, тихонечко заплакал (Д, с. 22).

В результате Коротков потерял связь с реальностью и, в принципе, этим погубил сам себя.

Зловещую символику лабиринта дополняет символика зеркала. Если сначала Короткову чудились два Кальсонера, то в финале (предпоследняя глава) раздвоение сознания героя акцентируется его зеркальным отражением:

Зеркальная кабина стала падать вниз, и двое Коротковых упали вниз. Второго Короткова первый и главный забыл в зеркале кабины и вышел один в прохладный вестибюль (Д, с. 37).

Любопытно, что мотив зеркала используется Булгаковым также в *Рокковых яйцах* и *Собачьем сердце*. Из первой повести узнаем, что именно из зеркал сооружена была камера для получения и увеличения таинственного красного луча. Кроме того, как в целом институте, так и в кабинете профессора Персикова вставлены были зеркальные стекла. В *Собачьем сердце*, в свою очередь, в квартире-кабинете профессора Преображенского Шарику сразу запомнилось зеркало до самого пола, в котором он разглядывал себя многократно, наблюдая за происходящей метаморфозой.

Поскольку Булгаков концентрировался на отрицательной стороне представляемой действительности, то применял лишь негативное значение данной символики, несмотря на то, что символические образы обычно обладают, наравне с положительной, и отрицательной стороной значения. Итак, символика зеркала в связи со способностью отражать человека и окружающую его реальность, прежде всего, соотносится с сознанием и мышлением как инструментами самопознания человека и Вселенной. Негативный аспект зеркала обусловлен его связью с двойничеством, удвоением реальности, «умножением сущего». Следовательно, земное существование в свете этой символики предстает как неподлинное отражение абсолютного бытия, как его искаженный зеркальный образ³¹. Исходя из этого можно сделать вывод о том, что пространство булгаковских повестей наделено негативной символикой, обладающей мистическим содержанием, которое сводится к неблагоприятно завершенному процессу самопознания человека и познания окружающего мира. Стоит при этом отметить, что именно вопрос познания и знания

³¹ *Словарь символов и знаков...*, с. 64–65.

(с греч. *gnosis*) вообще является корнем булгаковской онтологии и антропологии, так виртуозно развитой в *Мастере и Маргарите*.

Наука в мистическом смысле становится божественно наделенной активностью человека. Поэтому вопрос об ответственности ученого за свое открытие и свой труд очевиден. Ученый в этом отношении трактуется как творец нового мира (или его части), как жрец религии-знания. Он ни в коем случае не должен преступать грани ее закона, в противном случае он непременно потерпит поражение, подобно профессорам Персикову и Преображенскому. Эти герои приобретают в поэтике Булгакова символические качества Адама, правда, без Евы (у Персикова умерла жена, а у Преображенского жены нет). Поскольку Ева была предназначена Богом Адаму в помощницы, ничего удивительного, что без нее Адам не в состоянии успешно решить свои задачи. В символическом образе Адама важны два момента. Во-первых, он представляет собой библейский акт передачи Богом власти над землей человеку, а во-вторых, в качестве Адама Кадмона является воплощением идеи о совершенном человеке как цели творения и точке прорыва божественной воли в мир³².

Естественно, символическое отсутствие Евы не является единственной причиной провала экспериментов обоих профессоров. Главным недостатком их исследований оказалась вечная антиномичность естественного и искусственного. Обсуждая характер эпохи, отраженной в булгаковских повестях, нельзя упустить из виду те научные исследования и открытия, которые совершались в то время и которые могли, косвенно или непосредственно, повлиять на презентацию проблемы научных экспериментов в анализируемых нами произведениях. Борис Соколов, например, указывает на открытие Александром Гавриловичем Гурвичем митогенетического излучения (1921 год) как на источник булгаковского замысла о луче жизни в *Роковых яйцах*. Под влиянием этого излучения происходит митоз, т. е. деление клетки (теперь оно называется биополем)³³. Тем не менее, стоит также вспомнить о других исследованиях и открытиях этого типа в Европе. Итак, в 1901 году немецкий физик В. Рентген получил Нобелевскую премию за открытие в 1895 году лучей, названных затем его именем. В 1898 году Пьер Кюри вместе с женой Марией Склодовской (а параллельно с ними – А. Беккерель) открыли радиоактивные элементы полоний и радий (Нобелевская премия присуждена в 1903 году). Именно эти открытия стали началом новой эпохи – эры ато-

³² Там же, с. 3–4.

³³ Б. Соколов, *Роковые яйца*, в кн.: *Булгаковская энциклопедия...*, с. 407–408.

ма, и вряд ли эти открытия могли остаться без внимания самого Булгакова, который живо интересовался происходящими в мире переменами.

В 20-е годы XX века советская наука в лице И. П. Павлова, К. Э. Циолковского, Н. Е. Жуковского, В. И. Вернадского и других продолжала дореволюционные традиции. В контексте наших рассуждений особенно важной фигурой является Иван Петрович Павлов, исследования которого могли послужить источником замысла сюжета для *Собачьего сердца*. Ученый, разрабатывая механизм действия условных рефлексов, пришел к выводу, что в основе психической деятельности лежат материальные физиологические процессы, происходящие в коре головного мозга. Причем ученый вел свои наблюдения главным образом над собакой (отсюда и известная поговорка «собака Павлова»), но открытый закон отнес также и к психике человека, ставя его тем самым в один ряд с животным.

Сопряжение идеи эволюции цивилизации с эволюцией *homo sapiens* соответствует восприятию этого вопроса Булгаковым. На самом деле автор *Роковых ящ* сфокусировал внимание читателя на проблеме эволюции цивилизации как мирового процесса, в котором участвуют, сознательно или несознательно, все люди. В *Собачьем сердце* ставится проблема эволюции *homo sapiens*. В свете исследований профессора Преображенского важно напомнить, что когда человек появился на Земле в конце ледникового периода, то от тупиковой ситуации, ведущей к вымиранию в борьбе за существование, его спас хорошо развитый мозг.

Однако эволюция не заключается только в развитии определенных умений и способностей, но также, как утверждают современные ученые, в блокировке нежелательных возможностей. В процессе эволюции разумного человека сформировалась система блокировки, т. е. запретов на реализацию того, что организм в принципе может, но не должен делать в определенной ситуации. Для того, чтобы человек мог достичь намеченной цели, он должен уметь блокировать ненужные возможности, мешающие ее достижению³⁴.

³⁴ И. Фейгенберг, *Сила и ограничение свободы действий в эволюции и в цивилизации*, <http://www.elektron2000.com/feigenberg_0105.html> (15.07.2011). Статья из материалов конференции «Новые пути научного поиска XXI века. Итоги и перспективы исследований, проводимых репатриантами в естественных, технических и общественных дисциплинах», 19.11.2008 г. Профессор Фейгенберг пишет, что сложная система становится управляемой только тогда, когда из большого числа возможностей реализуется одна из них и блокируются другие возможности, не нужные и даже мешающие достижению цели в данном случае. Расширение возможностей организма и ограничение этих возможностей в каждом случае, когда совершаются определенные действия, четко прослеживается в процессе эволюции жизни.

Следовательно, эволюция как процесс приобретает дихотомическую модель, в которой одни возможности развиваются, а другие, соответственно, блокируются. Булгаковские профессора, кажется, не учли второго элемента данного процесса и поэтому потерпели поражение. Профессор Персигов как ученый должен был «заблокировать» возможность развития низших организмов, вызванную воздействием искусственного света, поскольку жизнь как таковая может развиваться только благодаря натуральному свету³⁵. В противном случае искусственно вызванный процесс будет эту жизнь разрушать и поглощать. Любопытно, что в *Роковых яйцах*, помимо того, что внимание автора сфокусировано на проблеме эволюции, этот термин ни разу не упоминается. Вместо него Булгаков использовал понятие жизни (примерно 23 раза). Следовательно, в идейном плане данного произведения эволюция понимается как эволюция жизни вообще. Слово «жизнь» применяется на всех смысловых уровнях текста повести и развертывается, начиная с личной жизни профессора Персикова, через жизнь института, Москвы, Советской Республики, доходя до концепта³⁶ жизни как биологического и духовного явления. Интересно, что кульминация этого концепта является одновременно сюжетным типиком, поскольку открытие профессора на самом деле противоречило провозглашенной публикой идее «новой жизни»:

В красной полосочке кипела жизнь. Серенькие амебы, выпуская ложноножки, тянулись изо всех сил в красную полосу и в ней (словно волшебным образом) оживали. Какая-то сила вдохнула в них дух жизни. Они лезли стайей и боролись друг с другом за место в луче (РЯ, с. 54).

Этот луч мог оживлять и побуждать к хаотическому развитию одни низшие организмы. Но в результате неконтролируемого эксперимента

³⁵ В повестях Булгакова электрический свет противопоставлен солнечному свету, понимаемому как свет жизни. В *Дьяволиаде* единственным путем освобождения для героя оказывается «солнечная бездна», которая поманила его и «спасла» (Д, с. 43), а в *Роковых яйцах* божественный свет напрямую противопоставлен искусственному электрическому свету. До момента своего открытия профессор побывал на Пречистенском бульваре, где «рождались солнечная прорезь, а шлем Христа начал пылать. Вышло солнце» (РЯ, с. 54). Когда в следующей третьей главе профессор открыл действие странного луча, то главным вопросом, которым он занялся как ученый, была необходимость выяснения происхождения этого луча: «Первое, что придется выяснить, это – получается ли он только от электричества или также и от солнца» (РЯ, с. 55).

³⁶ Концепт употребляется в смысле «сгустка культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек [...] сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее». Ю. Степанов, *Константы: Словарь русской культуры*, Москва 2004, с. 43.

эти низшие организмы начали пожирать высшие организмы, т. е. людей. Итак, творение поглотило своего творца. В *Собачем сердце*, наблюдается та же ситуация. Оказывается, что из низшего существа – собаки – нельзя сотворить человека. По словам профессора Преображенского, даже нет никакой нужды в том, чтобы человек вмешивался в правила эволюции своими искусственными экспериментами:

Можно привить гипофиз Спинозы или еще какого-нибудь такого лешего и соорудить из собаки чрезвычайно высоко стоящее, но на какого дьявола, спрашивается? Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно!.. Ведь родила же в Холмогорах мадам Ломоносова этого своего знаменитого. Доктор, человечество само заботится об этом, и в эволюционном порядке каждый год упорно выделяя из массы всякой мрази, создает десятками выдающихся гениев, украшающих земной шар³⁷ (СС, с. 206).

Целью эксперимента профессора Преображенского было улучшение человеческой породы (евгеника), сотворение научным путем нового человека. Однако оказалось, что это остается за пределами человеческих возможностей даже самых выдающихся гениев типа Персикова и Преображенского. Согласно правилам жизни, нельзя создать новую духовность, новую отдельную личность, можно лишь воспользоваться в научных целях уже данным живым материалом, сотворенным Богом, но всегда остается вопрос: зачем? Ведь вряд ли даже научный гений сможет создать существо лучше, чем создал его сам Бог.

Вопрос эволюции и роли в ней человека-творца (Адама), поставленный Булгаковым, реализуется также в символике мистического содержания, начиная с *Дьяволиады*, затем в *Роковых яйцах* и заканчивая *Собачим сердцем*. Во всех этих повестях наблюдается присутствие взаимосвязанного комплекса символов: «яйцо – голова – гипофиз». Этот комплекс может быть пополнен добавочным звеном, относящимся к образу змеи (РЯ) («яйцо – (змея) – голова – гипофиз»). Сначала следует вспомнить таинственного незнакомца из *Дьяволиады*, чья лысая голова «представляла собою точную гигантскую модель яйца, насаженного на

³⁷ В *Собачем сердце* Булгаков употребил понятие эволюции напрямую. Оно появляется главным образом в научном дискурсе Преображенского и Борменталья. Сначала Борменталь выдвигает гипотезу относительно значения проведенного профессором эксперимента: «По-моему, перед нами – оживший развернувшийся мозг, а не мозг вновь созданный. О, дивное подтверждение эволюционной теории! О, цепь величайшая от пса до Менделеева-химика! Еще моя гипотеза: мозг Шарика в собачьем периоде его жизни накопил бездну понятий» (СС, с. 174). Профессор, в свою очередь, опровергает гипотезу своего ассистента приведенной нами выше цитатой.

шею горизонтально и острым концом вперед» (Д, с. 9) и который оказался демоническим Кальсонером. В следующей повести мотив яйца появляется уже в самом заглавии и обозначает злосчастные яйца, ставшие причиной всех бед в Советской Республике и в жизни профессора Персикова. Кроме того, голова профессора также была «лысая, с пучками желтоватых волос, торчащими по бокам», а лицо гладко выбритое (РЯ, с. 45). В *Собачем сердце* мотив головы приобретает более конкретное значение, так как Булгаков указывает здесь на мозг и гипофиз. Корнем указанного комплекса является, естественно, яйцо – голова. Символика яйца связывается с плодородием, это знак-детерминатив со знанием как потенциальной возможностью. Мировое яйцо, породившее на свет все сущее, соотносилось с хаосом как творческим первоначалом, в нем содержатся семена творения. Этот символ часто выступает в качестве образа целостности, которая вмещает в себя все возможности универсума³⁸. Согласно мифологии, космическое яйцо было зачато либо змеем, либо птицей и снесено на дне праокеана³⁹.

Символика головы, в свою очередь, является символическим средоточием разума и духа в целом (обиталищем разумной части души). Голова как вместилище самостоятельного духовного начала противопоставляется началу витальному, воплощенному в теле. В рамках нашего анализа значение имеет символическое сходство образа яйца и головы. Голова, подобно яйцу, – это вместилище жизненных сил, может также уподобляться космосу (сферическая форма)⁴⁰. Оба воплощают в себе символику источника духовного в микро- и макрокосме. Причем концепция духовного начала в этом отношении тождественна, во-первых, идее жизни, а во-вторых, разумному началу. Тайна заключается в загадочном процессе зарождения и развития как жизни, так мысли внутри яйца и головы. Оба, как «закрытая камера» (СС, РЯ), скрывают тайну духовного.

В анализируемых нами повестях намечается, как уже упоминалось выше, также комплекс «яйцо – змей». Этот символический мотив имеет двойственный характер. С одной стороны, змей является символом плодородия, воплощая циклический ритм существования, потенциальную энергию и силу. Как космический элемент он выступает в качестве опоры мира. Но с другой стороны, ему присуща хтоническая природа,

³⁸ *Словарь символов и знаков...*, с. 232–233.

³⁹ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, с. 166–167; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, с. 110–112.

⁴⁰ См.: *Словарь символов и знаков...*, с. 33–34; J. E. Cirlot, *Słownik symboli...*, с. 138–139; M. Oesterreicher-Moliwo, *Leksykon symboli...*, с. 80.

поэтому змей может олицетворять силы зла и разрушения. В мифологических традициях змеи являются сторожами источников жизни и бессмертия, а также высших духовных ценностей (символика сокровища). Змей – это также носитель высшего знания (согласно гностической символике). Однако в силу своей амбивалентности он может обозначать как эволюцию, так и инволюцию. Более того, в образе гностического Уробороса, т. е. змеи, кусающей свой хвост, иллюстрируется связь образа змеи с символикой круга и подчеркивается двойственность последней (дуальность бытия)⁴¹.

Интересно, что Булгаков, разворачивая символический ряд «яйцо – змей», пополнил его символическим образом головы. В эпизоде, когда несчастный Рокк впервые увидел плод своих деяний, внимание читателя сфокусировано именно на голове (и глазах) змеи:

На верхнем конце бревна оказалась голова. Она была сплющена, заострена и украшена желтым круглым пятном по оливковому фону. Лишенные век, открытые ледяные и узкие глаза сидели в крыше головы, и в глазах этих мерцала совершенно невиданная злоба (РЯ, с. 103).

Это естественно кульминация повествования, после которой наступит трагичное завершение истории.

Итак, стоит, как нам кажется, остановиться на этой кульминации, поскольку сразу в следующей девятой главе дается интереснейшее описание того, что происходило в оранжерее: «На самом электрическом шаре висела совершенно черная, пятнистая змея в несколько аршин, и голова ее качалась у шара, как маятник» (РЯ, с. 108). Эта картина напоминает символическое представление космического яйца, спирально оплетенного змеем, который в этом отношении символизирует время⁴². Оказывается, что писатель применил универсальную символику времени в отрицательном, негативном варианте и добавочно разрисовал ее сатирическими красками.

Кроме того, общим для многих традиций является также мотив борьбы орла и змея, олицетворяющих верх и низ мировой вертикали. Символика борьбы змея и птицы, т. е. хтонического, земного (несчастье) с небесным обозначает всегда конечную победу последнего. Симптоматично, что у Булгакова мотив птицы раздвоен и выражен в образе кур и страусов. Связь птицы с божественным началом олицетворяется при

⁴¹ *Словарь символов и знаков...*, с. 65–66; M. Oesterreicher-Moliwo, *Leksykon symboli...*, с. 322–325; J. E. Cirlot, *Słownik symboli...*, с. 440–444.

⁴² См.: M. Oesterreicher-Moliwo, *Leksykon symboli...*, с. 98.

помощи мотива полета. В данном случае мы имеем дело с сатирическим изображением символического образа птицы. Во-первых, страусы наравне со змеями в булгаковской истории истребляют все, что встретится им на пути. Во-вторых, куриные яйца занимают место змеиных (в десятой главе, озаглавленной *Катастрофа*, Иванов успокаивает профессора: «Будьте покойны. Они ваш заказ на змеиные и страусовые яйца переслали в совхоз, а куриные вам по ошибке»; РЯ, с. 114). А в-третьих, куры и страусы – нелетающие птицы.

На основании вышесказанного можно прийти к выводу, что Булгаков использовал лишь негативную сторону амбивалентного символического образа змеи, сатирически преобразил священную символику птицы, а в символике яйца и головы акцентировал потенциальную возможность сотворения мира человеком, причем картина мира в повестях оказывается сотворенным человеком не раем, а адом. Итак, дьявольщина как злое начало исходит из человеческого сознания. Булгаков представил в повестях свое понимание креационизма, которое может в равной мере оказаться либо эволюцией, либо инволюцией. Все зависит от выбора, сделанного человеком, – главное, чтобы этот выбор был не случайным, а вполне осознанным.

В заключение следует вспомнить о проблеме гипофиза, затронутого Булгаковым в *Собачьем сердце*. Автор повести признает, что гормоны гипофиза выполняют важнейшую функцию в организме, так как они определяют человеческий облик, «человеческое данное лицо». Как мистический писатель Булгаков, наверное, знал, что наука приближалась таким образом к тому, что мистики знали уже давно. Итак, гипофиз соответствует шестой чакре⁴³, названной также чакрой третьего глаза. Гипофиз является не только главной железой всей эндокринной системы, но он также связан с интуитивным познанием и служит связующим звеном между умом и телом, передавая идеи и эмоции из коры головного мозга к тем химическим соединениям, которые контролируют настроение, мышечное напряжение и обменные процессы⁴⁴. В свете наших рассуждений стоит добавить, что божественный элемент в человеке скрыт как раз в гипофизе, и только в меру его развития человек может постичь истинное познание.

⁴³ Любопытно, что архетип змеи относится также к символическому представлению человеческого духовного развития. В этом отношении переход на высшие уровни развития соответствует переходу через шесть чакр. См.: J. E. Cirlot, *Slownik symboli...*, с. 443.

⁴⁴ Ж. Прокошина, *Шестая чакра и интуиция*, <<http://www.yxp.ru/articles/jane01.htm>> (29.08.2011).

Констатируя, можно повторить, что Михаил Булгаков в фантастических повестях представил пореволюционную советскую эпоху как инволюцию. Писатель видел и осознавал все ужасы своего времени. Коммунизм и фашизм соперничали друг с другом за первенство и власть над миром, а в Москве четко ощущались симптомы и последствия этого. Тем не менее, Булгаков в своих произведениях не сосредоточивался на личном опыте, а наоборот, всегда охватывал все происходящее с высшей перспективы и рассматривал через призму вечных правил, управляющих миром. Именно его духовная натура и глубокая философская рефлексия сказались на конструкции образов не только в рассмотренных нами повестях, но и на его дальнейшем творчестве.