
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ РЕАЛЬНОСТИ В ПРОЗЕ М. БУЛГАКОВА 1920-Х ГОДОВ И ПРИНЦИПЫ ИХ СОЗДАНИЯ

Н.В. Голубович

УО «Витебский государственный университет им. П.М. Машерова»
Московский проспект, 33, Витебск, Беларусь, 210038

Статья посвящена выявлению специфики художественных моделей реальности, созданных М. Булгаковым в 1920-е гг. с использованием фантастики.

Автор показывает, что фантастика задает формально-содержательные параметры созданных писателем художественных моделей реальности, имеет принципиальное значение в выражении смысла этих произведений. Однако доминирование сатирической цели указывает на главенство сатирического типа условности и его системообразующую функцию в «московских» повестях.

Ключевые слова: художественная модель реальности, типы художественной условности, фантастика, гротеск.

Художественная условность в творчестве М. Булгакова как форма авторского отношения к миру — явление сложное, но органичное и целостное. Комплекс используемых писателем условных приемов не остается неизменным, раз и навсегда установившимся, а трансформируется в зависимости от формально-содержательной структуры произведений, масштабов затронутых проблем.

В первых социальных миниатюрах — этюдах к большой прозе — писатель активно использует в качестве приема сон, который «чудесным» образом проясняет нелепости действительности.

В одном из ранних рассказов «Похождения Чичикова» (1922) М. Булгаков гротескно обыгрывает появление Чичикова в Москве 1920-х гг., используя при этом фантастическое допущение в форме сна. Реалии действительности обнажаются, становятся рельефнее благодаря «выдающимся» способностям гоголевского персонажа, расцветающим на благодатной почве строящегося социализма, где бюрократия, формализм, очковитирательство достигли невероятных размеров: «Прежде всего оглянулся Чичиков и видит: куда ни плюнь, свой сидит» [1. С. 232].

В основе фантастической посылки — своего рода эксперимент по воскрешению Чичикова, которое оказывается возможным благодаря сну — приему, ставшему впоследствии характерным для поэтики М. Булгакова. «Завуалированная» (определение Ю.В. Манна. — *Н.Г.*) фантастика в рассказе позволяет читательскому сознанию существовать на пограничье возможного и невозможного. Сон как обычное, научно объяснимое состояние человека и сон как видение, цепь невероятных совпадений, нагромождение случайностей, чудесных превращений оказываются связанными у М. Булгакова ассоциативными и логическими соответствиями; реальное и фантастическое, оттененные гоголевскими реминисценциями, составляют единое поле для осмысления современности.

В рассказе «Воспоминания» (1924) М. Булгаков восстанавливает в памяти свои мытарства с пропиской в Москве: председатель домового управления, «толстый, окрашенный в самоварную краску человек в барашковой шапке и с бараш-

ковым же воротником» [1. С. 380], его зловредные сообщники и их «Вылетайте, как пробка!», брошенное вслед горемыке-«бездомному», наконец, странный сон про Ленина, разрешающего дать ордер на «совместное жительство». В «Сапогах-невидимках» (1924) герой не может насладиться волшебным подарком даже во сне. Невероятным образом в его сознании смешиваются две реальности: волшебник с восхитительным подарком соседствует с обозвавшей его «алкоголиком» и «насекомым» женой Маней, воющими детьми, подозрительным милиционером и прочими жизненными неприятностями [1. С. 448—449].

Другим продуктивным приемом является у М. Булгакова реализованная метафора. Соседскую беседу ведут крысы («Крысиный разговор», 1924), требует медицинскую справку покойник («Приключения покойника», 1924), человеческий голос обретает стенгазета («Приключения стенгазеты», 1925).

Уже на раннем этапе социальная фантастика у писателя плодотворно сочетается с иронией, сатирой, стремлением к парадоксу. В рассказе «Багровый остров» (1924), позже переработанном в одноименную пьесу, в кривом зеркале фантастического гротеска отражены смешные, внешне нереальные, но до боли знакомые каждому факты текущего дня. Подзаголовок к рассказу («Роман тов. Жюля Верна. С французского на эзоповский язык перевел Михаил Булгаков») отсылал читателя к низкосортному литературному ширпотребу — ориентированной на модные западные образцы советской приключенческой беллетристике. Писатель создал язвительную пародию на идеологически тенденциозные литературные однодневки. Амплитуда булгаковского смеха невероятно широкая. Комическое имеет множество интонационных обертонов, балансирует между юмором, сарказмом и иронией. Например, описывая коммерческие интересы лорда Гленарвана на острове туземцев, М. Булгаков невзначай замечает: «Установились правильные сношения. Суда заходили в бухту, сбрасывали английские ценности (стеклянные бусы и тухлые сардинки. — *Н.Г.*), забирала эфиопову дрянь (бобровые шкуры, слоновую кость, жемчуг. — *Н.Г.*)» [1. С. 412].

М. Булгаков продолжает в своем творчестве два основных направления фантастики, возникших еще в античности: фантастические похождения (например, «Похождения Чичикова», «Приключение покойника», «Дьяволиада») и превращения-метаморфозы («Крысиный разговор», «Багровый остров», «Приключения стенгазеты», «Роковые яйца», «Собачье сердце»). События в «фантастических» произведениях М. Булгакова развиваются на грани фантастического и реального. Игра «возможного» и «невозможного» насыщает дополнительными красками семантический спектр произведений, ломает стереотипность читательского восприятия, создает вариативность интерпретаций.

При наличии общих функциональных свойств фантастики в булгаковской «условно-метафорической» прозе способы включения «невозможного» в повествовательную структуру этих произведений имеют нюансы. Различия, незначительные на первый взгляд, интересны для наблюдения.

В «Приключениях стенгазеты», «Крысином разговоре», «Приключении покойника», «Воспоминаниях», «Сапогах-невидимках», «Багровом острове», «По-

хождения Чичикова» фантастическое помогает сатирическому разоблачению действительности. Фантастический гротеск выступает в качестве индикатора и катализатора алогизмов реальной жизни. Гротескные трансформации проявляют несовершенство новой социальной системы, парадоксы советского быта.

В «Дьяволиаде» фантастическое имеет ту же, что и в рассказах, мотивацию и служит сатирическим целям. Как и в ранних миниатюрах, М. Булгаков использует завуалированную фантастику, логически мотивированную «сумасшествием» Короткова. Фантастическое возникает как объективация потока галлюцинирующего сознания героя.

В двух других «московских» повестях характер фантастического иной. Сюжетной посылкой здесь является гипотеза: «А что, если?..» И далее повествование развивается как развертывание фантастического допущения, а после его реализации заканчивается.

В «Роковых яйцах» началом «ужасающей катастрофы» становится неожиданное открытие профессора Персикова: «Когда профессор приблизил свой гениальный глаз к окуляру, он впервые в жизни обратил внимание на то, что в разноцветном завитке особенно ярко и жирно выделялся один луч. Луч этот был ярко-красного цвета...» [1. С. 53].

В «Собачьем сердце» роль фантастической посылки выполняет гипотеза об очеловечивании собаки путем хирургической операции.

В обоих произведениях обращает на себя внимание отсутствие развернутых логических предпосылок, доказательств гипотетической вероятности фантастического. Собственно, такая задача и не стояла перед автором. Он воспользовался хорошо знакомой читателю по книгам Г. Уэллса сюжетной схемой и тем самым избавил себя от необходимости подробных объяснений. Третья глава повести «Роковые яйца» заканчивается восторженным криком «Эврика!» Петра Степановича Иванова, ассистента профессора Персикова, «холодного и сдержанного джентльмена»: «...вы открыли что-то неслыханное... Профессор Персиков, вы открыли луч жизни!... Вы понимаете, — продолжал он страстно, — Владимир Ипатьевич, герои Уэллса по сравнению с вами просто вздор... Вы помните его „Пищу богов?“» [1. С. 56]. Логическая мотивация, таким образом, только пунктиром намеченная в репликах персонажей, вела к ассоциациям хорошо известных читателю фактов научной и литературной жизни.

Как видим, необходимость сравнительно-типологического анализа как бы подсказана самим М. Булгаковым, указавшим, где искать своего ближайшего предшественника. Так, писатель А. Чапыгин, сообщая М. Горькому о литературных новинках в июле 1926 г., счел нужным так охарактеризовать «Роковые яйца»: «Молодые есть хорошие, верно: „Привет, Русь!“ Леонов, Федин, Лавренев (отчасти), доктор Булгаков — „Роковые яйца“ — Так, немножко с Уэллсом, но все же хорошо и умно» [Цит. по: 2. С. 173].

Добавим, что «немножко с Уэллсом» и повесть «Собачье сердце», имея в виду роман «Остров доктора Моро». Конечно, это не единственный источник ассоциаций. Достаточно вспомнить амбициозные опыты советской науки в 1920-е годы,

превосходящие в своей «революционной» дерзости самые смелые предположения писателей-фантастов. Тем не менее Г. Уэллс занимает значимое место в художественном сознании М. Булгакова и потому, что есть прямые ссылки на английского писателя, и потому, насколько важными для поэтики булгаковского творчества (не только прозы, но и драматургии) стали структурные и содержательные особенности научно-фантастической литературы вообще.

Заметим, что исследователи художественных связей М. Булгакова с творчеством Г. Уэллса в основном ограничились анализом сходства, нам же более важными представляются именно различия.

«Остров доктора Моро» и «Собачье сердце», «Пища богов» и «Роковые яйца» — произведения, объединенные общей тематикой и проблематикой. Прямая отсылка М. Булгакова к Г. Уэллсу не случайна. Она выполняет несколько функций: во-первых, ориентирует читателя на определенную литературную традицию — научную фантастику — и, как следствие, привлекает внимание к специфике вопросов, лежащих в сфере ее интересов; во-вторых, конкретизирует жанровую природу повестей; в-третьих, намечает точки соприкосновения и отталкивания, проясняя авторский замысел.

Влияние на булгаковские повести уэллсовских произведений подтверждается множеством жанровых параллелей. На связь с научной фантастикой указывает специфическая для этого жанра сюжетная посылка в виде современной автору научной гипотезы, которая впоследствии имеет ключевое значение в выражении смысла этих произведений. В ряду типологических соответствий оказываются и очевидная связь с историей, политической в частности. Заметим, что это является одной из главных причин обращения М. Булгакова к жанру научной фантастики, ведь остросоциальный характер произведений, их пугающую злободневность и идеологическую оппозиционность необходимо было «замаскировать». Те же функции выполняет наличие в повестях типичного для произведений Г. Уэллса «острова» — замкнутого пространства, где могут без помех осуществляться самые смелые научные проекты и эксперименты (не вызывает сомнений то, что лаборатория Персикова и квартира Преображенского — своеобразные «острова» в бушующем океане советской действительности).

Очевидна и актуализация обоими авторами проблемы научного прогресса. В ее осмыслении писатели существенно расходятся в оценках и выводах.

В методах «очеловечивания» на острове доктора Моро лежит бесчеловечный принцип, в сущности, противоречащий той цели, ради которой осуществляется эксперимент. В разговоре с Прендиком Моро мимоходом бросает фразу, ключевую для понимания книги: «Изучение природы делает человека, в конце концов, таким же безжалостным, как и сама природа» [З. С. 180]. Эта мысль заставляет вспомнить учителя Г. Уэллса — Томаса Хаксли. Философскую основу «Острова доктора Моро» составляет его учение о двух параллельно идущих в мире процессах — «космическом» и «этическом». Они противостоят друг другу. Космический процесс, порожденный слепой природой, разрушителен. Этический, напротив, — созидателен: покоряя природу, человек создает в ней все расширяющиеся «зоны

порядка». Эти мысли Уэллс развивает в статьях «Человеческая эволюция и искусственный процесс» (1896) и «Мораль и цивилизация» (1897), где «биологическому» вырождающемуся человеку он противопоставляет человека «искусственного», сформированного историей, обществом. Этот человек «с развитым интеллектом», вооруженный научными знаниями, и будет способен, по мнению Уэллса, управлять природными процессами. Скепсис в «Острове доктора Моро» обращен вовсе не к науке как таковой, а к человеку науки. Моро, подчинившийся лишь голосу страсти, пусть и научной, олицетворяет собою космический процесс, жестокий и бессмысленный.

Финал романа «Пища богов» (1904) подтверждает этот вывод. Оптимистическое заключение знаменует здесь торжество Науки, поставленной на службу Этике. Правда, если присмотреться внимательнее к главным героям, то и теперь гениальные ученые Редвуд и Бенсингтон вряд ли нравственно безукоризненны. Г. Уэллс достаточно объективен и далек от их идеализации. Приехав на ферму в Хиклибрау, Бенсингтон замечает невообразимый беспорядок. И что же? Он лишь неодобрительно морщится, но шума не поднимает: быстрые результаты заставляют жертвовать необходимой осторожностью.

А Редвуд? В разговоре с Бенсингтоном он сетует на то, что опыты физиологи продельвают над слишком мелкими животными, а надо бы скорее начать работу с крупным материалом. И этим «крупным материалом» становится его собственный ребенок. Начиная опыты на людях, ученые с трудом, очень смутно представляли, что из этого выйдет, и все-таки решились. Для Г. Уэллса это научная смелость, оправданный и необходимый риск, для М. Булгакова — катастрофа: «Вот доктор, что получается, когда исследователь вместо того, чтобы идти параллельно и ощупью с природой, форсирует вопрос и приподымает завесу: на, получай Шарикова и ешь его с кашей» [1. С. 193].

Существенны различия и в приемах создания художественного образа, в развитии характеров героев. Так, доктора Моро у Г. Уэллса читатель видит только глазами автора, и поэтому описательность как прием здесь преобладает: «широкоплечий седой человек, с красивым лбом и довольно крупными чертами лица, но веки у него были дряблые, старческие, а складка у рта придавала лицу выражение дерзкой решительности» [3. С. 184] и т.п.

Второй способ создания образа человека науки в произведениях Г. Уэллса — это апология, своеобразная самореклама, разъяснение героем своих целей и задач в выступлении перед дилетантом. Целая глава «Объяснение доктора Моро», где Моро излагает свои идеи единственному слушателю Прендику, призвана раскрыть читателю характер ученого. И все же Моро остается какой-то бестелесной, плоской и одноцветной фигурой, в нем нет ничего от живого человека. Почему? Мы почти не видим его в действии, в отношениях с другими людьми (Монтгомери и Прендиком), в бытовых ситуациях. Моро — это сгусток веры в возможности хирургии и вивисекции, это воплощение фанатизма в науке, но не художественно убедительный образ, — схема, а не полнокровный человек. Даже утверждение автора о том, что Моро — талантливейший хирург, даже ода хирургическому скальпелю,

произнесенная самим доктором, повисают в воздухе, не убеждают. Индивидуализация носит у Уэллса чисто внешний характер: внешность, голос, манеры. Психологические черты характера не раскрываются. Его персонажи лишь олицетворенные идеи. Конечно, этот факт отнюдь не объясняется неумением Уэллса живописать характер. Он продиктован представлением автора об особенностях характера современного ему ученого — «отвлеченного человека».

М. Булгаков идет по другому пути. Писатель ничего не навязывает читателю; его герой демонстрирует себя, свое Я в работе, в заинтересованном диалогичном общении. Художественные приемы, при помощи которых автор достигает заострения типических черт образов, лежат в сфере психологической индивидуализации социального типа. Отсюда — необыкновенно эмоциональная речь главных героев, Персикова и Преображенского, где каждое слово, фраза отражают различные психологические состояния, причем переход от одного к другому совершается в процессе диалога, как и у всякого реально существующего человека. Это делает характер активным, динамичным, убедительным.

Как видим, форма используемой фантастики сближает двух авторов, указывает на определенный параллелизм, однако этот параллелизм ограничен лишь общими жанровыми признаками. Вместе с тем отчетливо прослеживаются и специфически булгаковские особенности фантастики.

Фантастическое, свойственное поэтике повестей «Собачье сердце» и «Роковые яйца», лишено эффектной красочности, какую мы находим у Г. Уэллса и которая у него является главным фактором читательского интереса. Фантастика возникает у М. Булгакова как отступление от законов природы, как контрастный фон естественному ходу вещей, как поприще для рокков, шариковых и швондеров. Писатель считает «дьявольским наваждением» разрушение естественного, полнокровного течения жизни, ее законов. Отчетливо эта концепция прослеживается в повести «Роковые яйца», где особое место отведено Природе: она наравне с другими персонажами участвует в действии, влияет на его ход. Она облагораживает даже Рокка, это орудие дьявола: «Человек-то лучше становится на лоне природы. И не так уже неприятен показался бы Александр Семенович, как в городе... И глаза его успокоились и подобрели» [1. С. 86]. Затем перед случившейся катастрофой Природа многократно предупреждает осуществляющих эксперимент: «В ночь накануне трагедии в совхозе разошлись спать довольно поздно, когда над совхозом и окрестностями разлилась зеленоватая ночь. Была она загадочна и даже, можно сказать, страшна, вероятно, потому, что нарушал ее полное молчание то и дело начинающийся беспричинный тоскливейший и ноющий вой собак в Концовке. Чего бесились проклятые псы — совершенно неизвестно...» [1. С. 95]. Природа же спасает Москву от нашествия крокодилов и змей: «В ночь с 19-го на 20-е августа 1928 года упал неслыханный, никем из старожиллов никогда еще не отмеченный мороз... Только к концу третьих суток поняло население, что мороз спас столицу и те безграничные пространства, которыми она владела и на которые упала страшная беда 28-го года» [1. С. 114—115]. Природный катаклизм, аномалия, феноменальное для умеренных московских широт явление — адекватный фон для столь

же невероятных, алогичных событий современной писателю жизни, в свете которых многоградусный мороз среди лета становится если не естественным, то, однозначно, спасительным. Положительным же, с точки зрения писателя, является мир, развивающийся постепенно и закономерно. Абсурд, беспорядок современной жизни, по М. Булгакову, есть результат нарушения законов природы и социума.

Итак, в обеих повестях сюжетная посылка ориентирует читателя на научную фантастику. И хотя вероятность фантастических допущений не доказывается М. Булгаковым (с чем обычно встречается читатель в подобных произведениях), иллюзия правдивости сохраняется за счет активного использования писателем медицинской терминологии, обстоятельного описания научных опытов. Естественно-научное образование и стаж врачебной практики помогали автору в создании научного антуража. И все же главная причина нескрываемого невнимания М. Булгакова к обязательной для научной фантастики логической мотивации фантастического заключается в том, что научная фантастика была для русского писателя не целью, а средством, причем средством, пародийно обыгрываемым.

М. Булгаков использует прием «пародирования приемов»: скрытое пародирование научно-фантастической посылки, элементов сюжета, образности, отдельных художественных деталей. Так, в Преображенском и Персикове угадываются черты ученых-одиночек, чудаков и «жрецов» науки (вспомним хотя бы любимую арию Филиппа Филипповича из «Аиды») — уэллсовских экспериментаторов Моро, Бенсингтона, Редвуда. М. Булгаков иронически обыгрывает имена своих героев, определенно «говорящие». В имени Преображенского, кроме прямого смысла, налицо амбициозность и самонадеянность ученого, а «нежная» фамилия Персикова подчеркивает неспособность ее носителя, представителя «чистой науки», к серьезной практической деятельности.

Комически переосмыслены и спутники чудаков-ученых, их ассистенты-энтузиасты: «изящнейший джентльмен с острой белокурой бородкой» Иванов и «личность мужского пола в халате», «тяпнутый», как окрестил своего укротителя Шарик, Борменталь. Пародийно поданы М. Булгаковым и традиционные для научно-фантастической литературы ситуации с подменой, путаницей, неожиданными экспериментальными метаморфозами, внезапными непредвиденными развязками.

Писатель предельно искажает реальные формы, старается обнаружить вымысел, подчеркивая в нем то, что явно не согласуется с действительностью. В меньшей степени, чем Г. Уэллса, М. Булгакова интересовали вопросы веры. Вместо «веры в происходящее», хотя бы поверхностной (обязательной для научной фантастики), писатель сосредоточивает внимание читателя не на самих экстраординарных событиях, а на том, что происходит за «авансценой». При этом занимательные фантастические события первого плана не затмевают, а, напротив, высвечивают более отчетливо общий план, фон всего происходящего — реалии советской действительности.

За ширмой увлекательности научно-фантастического повествования М. Булгаков реализует сатирические цели. В то время как научная фантастика пытается вымысел скрыть, сделать его неярким, представить как «потенциально возмож-

ный», сатирическая условность предполагает, напротив, максимальное обнажение «невозможного». Если в научной фантастике интрига строится на поддержании читательского переживания за счет сохранения на всем протяжении повествования иллюзии достоверности, то у М. Булгакова эффект сопереживания порожден соотношением происходящего с реальностью и узнаванием за сатирическим иносказанием типичных явлений повседневной жизни.

Поданные комически каноны научной фантастики призваны были служить далеким целям. Модный в 1920-е годы жанр со всеми сопутствующими ему атрибутами используется М. Булгаковым как колоритное поле для сатирического иносказания. Именно этот авторский прием помогает читателю «прозреть», угадывая в фантастических картинах до боли знакомые черты.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Булгаков М.А.* Собрание сочинений. В 5 т. — М.: Худож. лит., 1992. — Т. 2.
- [2] *Петелин В.В.* Михаил Булгаков: Жизнь. Личность. Творчество. — М.: Московский рабочий, 1989.
- [3] *Уэллс Г.* Собр. соч.: в 15 т. — М.: Правда, 1964. — Т. 1.

LITERATURA

- [1] *Bulgakov M.A.* Sbranie sochineniy. V 5 t. — M.: Khud. lit., 1992. — T. 2.
- [2] *Petelin V.V.* Mikhail Bulgakov: Jizn'. Lichnost'. Tvorchestvo. — M: Moskovskiy rabochiy, 1989.
- [3] *Wells G.* Sbranie sochineniy. V 15 t. — M.: Pravda, 1964. — T. 1.

ART REALITY MODELS IN M. BULGAKOV'S PROSE OF 1920-TH YEARS AND OF THEIR CREATION THE PRINCIPLES

N.V. Golubovich

The Educational Establishmen
“Vitebsk State University named after P.M. Masherov”
Moskovsky prospect, 33, Vitebsk, Belarus, 210038

Article is devoted to identification of specifics, in art reality models created by M. Bulgakov in the 1920s, with use of the fantasy.

The author shows that the fantasy sets formal parameters and ideological contents, for the art models of reality created by the author, and has basic value in the expression of the sense of these stories. However, superiority of the satirical purpose indicates domination of satirical convention type and its basic function in the “Moscow” stories.

Key words: art reality model, types of art convention, fantasy, grotesque.