УДК 882 (091)

Н.В. Голубович

Сатирическая условность в прозе М.А. Булгакова 1920-х годов

Объектом анализа настоящей работы является проза М.А. Булгакова 1920-х годов, содержащая элемент необычайного, то есть те произведения, в которых повествуется о том, чего «не бывает» в современной реальной действительности или «в принципе быть не может». Поясним, что речь идет именно о *необычайном, невозможном*, а не об уникальном (возможном в редких, исключительных случаях). Границу между понятиями «невозможное» и «уникальное» провести достаточно сложно. Определяясь понятийно, согласимся с классификацией И. Лифшица. «Современное естествознание, – пишет он, – позволяет разделить ситуации, которые противоречат законам природы и отрицаются наукой, на две категории: ситуации *невозможные*, которые противоречат абсолютным законам природы, и ситуации *невероятные*, которые противоречат законам природы, имеющим статический характер» [1].

«Необычайное» в нашем исследовании интересует нас во всех формах его проявления у Булгакова, на всех структурных уровнях текста – в сюжете, в хронотопе, в системе персонажей, в виде отдельных фантастических образов и деталей, в специфике создаваемых автором моделей реальности и т.п.

Первоначально попытаемся выяснить особенности гротеска.

Гротеск у Булгакова не однороден, с течением времени он существенно видоизменяется. В 1920-е годы – время написания первых рассказов и повестей –

он выполняет преимущественно сатирическую функцию, является средством обличительного изображения недостатков советской действительности. И если гротесковая образность обладает некоторой степенью мистицизма, то мистическое у Булгакова является лишь отражением парадоксов реальности. В. Лакшин, подтверждая, что талантливый художник опирается в своем творчестве на предшественников, указывал вместе с тем на необоснованность того утверждения, что мистицизм Булгакова – явление чисто литературного происхождения, возросшее на романтике Эрнста Амадея Гофмана: «Слов нет, и блестящий Гофман, автор «Кота Мурра», не прошел мимо внимания писателя с такой литературной культурой, как Булгаков. Но вряд ли следует преувеличивать тут меру внимания, так же как сводить фантастику Булгакова к заимствованию у Уэллса. Не говоря уже о том, что ведьмы на помеле в украинской ночи и «органчики» играли под черепом градоначальников в более близких краях» [2].

Так, привинчивающаяся голова становится у Булгакова непременным атрибутом современной административной бюрократической системы: примечательнее всего у неуловимого «человека с портфелем» Кальсонера была голова, которая «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 лампочки» [3] .Мертвенно-бюрократическая голова Кальсонера будет персонифицироваться в больном сознании Варфоломея Петровича Короткова в машинку, безмолвно улыбающуюся белыми зубами на столе претензий, в причесанную голову секретаря Сергея Николаевича, выглянувшую из ясеневого ящика, в изящного синего блондина, призывающего Короткова «без истерии», «конкретно и абстрактно», «письменно и устно», «срочно и секретно» «изложить». в «страшного» Дыркина из пятого отделения, рявкающего «молчать!» ничего не говорящему Короткову. И символично «мажорно», бодряще грандиозно звучит орган «тысячеголовым львиным ревом: «Шумел, гремел пожар Московский...» [3, с. 165].

Чуть позднее «глухой, смягченный потолками и коврами хорал», исполняемый общим собранием Калабуховского дома под управлением Швондера, донесется до Филиппа Филипповича Преображенского, повергая его в ужас: «Вначале каждый вечер пение, затем в сортирах замерзнут трубы, потом лопнет котел в паровом отоплении и так далее. Крышка Калабухову» [3, с. 273–274].

Стремительная, стихийная жизнь разрушительным потоком сносит единичные островки здравомыслия у Булгакова: скачут люди с одной службы на другую в «Дьяволиаде», с невероятной скоростью происходит размножение в красном «завитке» в лаборатории профессора Персикова, молниеносно «строчит» свои статьи корреспондент всех «красных» журналов и газет Альфред Аркадьевич Бронский; нарушен нормальный ход жизни в Москве: «вертятся» белые фонари автобусов, «прыгает» многоцветная электрическая женщина «выбрасывая по буквам разноцветные слова: «р – а – б – о – ч – и – й к – р – е – д – и – т», «толкается и гудит» толпа, Театральный проезд, Неглинный и Лубянка «пылают» белыми и фиолетовыми полосами, «брызгают» лучами, «воют» сигналами, «клубятся» пылью; «бешено пылают» витрины магазинов, «рычат и воют» между колес моторов мальчишки-газетчики: « – Кошмарная находка в подземелье! Польша готовится к кошмарной войне!!. Кошмарные опыты профессора Персикова!!.» [3, с. 210–212].

Несущаяся Москва, несущаяся страна. Вот только куда? Не дали профессору Персикову времени на научный эксперимент в стенах лаборатории – эксперимент осуществился под руководством рокового Рокка в масштабах всей страны. И если бы не «морозный бог на машине», если бы не восемнадцатиградусный мороз посреди августа ...

Все несется в никуда и в «Дьяволиаде»: «зашумела и разбежалась» канцелярия, «несется» Кальсонер, летит люстриновый старичок, задыхается от гонки Варфоломей Коротков – все вовлечено в какую-то немыслимо бессмысленную круговерть, спасение от которой – только бездна, куда, впрочем, и бросается совершенно изможденный и обезумевший Варфоломей Петрович.

Злоключения Короткова происходят на вполне реальной основе. Фантастическое возникает лишь в галлюцинирующем сознании героя, но порождено действительностью, административно-бюрократической системой, насквозь алогичной. И страшнее всего, что избавить от всевозможных нелепостей и недоразумений, от общего безумия может не разум, не справедливость, не правда и уж, конечно, не закон, а «бумага», магическая и всесильная справка, всепобеждающий документ. Рыдает и умоляет выдать ему документ измученный бюрократией Коротков: «Товарищ блондин! ...застрели ты меня на месте, но выправь ты мне какой ни на есть документик. Руку я тебе поцелую» [3, с. 173]. Перед «Рокком с бумагой» бессилен сам профессор Владимир Ипатьевич Персиков, ученый мировой известности. Поддержанный «снисходительным» голосом в телефонной трубке Рокк Александр Семенович стал совершенно недосягаем для здравых доводов Персикова. «Окончательная бумажка» необходима и Филиппу Филипповичу Преображенскому в борьбе с председателем домкома за злополучные квадратные метры. Он же в полной растерянности будет выписывать удостоверение на имя Полиграфа Полиграфовича Шарикова. «Документ – самая важная вещь на свете», – постулирует Швондер. Без документа человек – не человек, с документом и собака – человек... (И вовсе не важно, что повадки у Шарикова все еще собачьи. Документ все спишет.)

Булгаковский гротеск распространяется даже на мир бездомных животных из московских подворотен, ставших частью советского быта. Ошейник, которым Зина окольцевала бродягу Шарика, ведя его на прогулку, стал, по сути, той же «бумажкой», документом, дающим право быть «над». И теперь «милиционер посмотрел на ошейник с удовольствием и уважением», Федор-швейцар собственноручно отпер парадную дверь перед Шариком, «бешеная зависть читалась в глазах у всех встречных псов, а у Мертвого переулка какой-то долговязый с обрубленным хвостом дворняга облаял его «барской сволочью» и «шестеркой» [3, с. 279]. Шарик отлично сообразил, что значит в жизни ошейник: «Ошейник – все равно что портфель», – сострил мысленно пес и, виляя задом, последовал в бельэтаж, как барин» (подчеркнуто нами – Н.Г.) [3, с. 280].

Гротеск, порождаемый абсурдностью реальности, пронизывает не только взаимоотношения людей. В нелепую игру вовлечен и предметный мир, подчиняясь все тем же алогичным законам действительности: так, лифт становится пастью, принимающей и выплевывающей; вылазят откуда-то белые брюки с фиолетовыми лампасами, белые змеи бумаги лезут в пасти машин, выскакивает кукушка из часов, превращаясь в хорошо знакомую лысую голову Кальсонера.

Нелепая жизнь, искаженное пространство, искаженное время: зарплата выдается спичками, которые не горят, и церковным вином; за тов. Иванова подписывается Смирнов, за тов. Субботникова – Сенат, за тов. Богоявленского – Преображенский, Главцентрбазспимат расположен в ресторане «Альпийская Роза», часы бьют 40 раз! (да и время – уже не просто время, а, по определению синего блондина, всего лишь «хронометраж»), Короткова переименовывают в Колобкова (какая разница!), и даже Библия подвергается аранжировке – идеологической обработке в духе времени: «Сказано в заповеди тринадцатой: не входи без доклада к ближнему твоему ...» [3, с. 173]; по установлениям власти Швондера нужно «в спальне принимать пищу, в смот-

ровой читать, в приемной одеваться, оперировать в комнате прислуги, а в столовой осматривать» [3, с. 168]

Повести «Роковые яйца» и «Собачье сердце» неразрывно связаны с политической обстановкой, царившей в стране в 20-е годы прошлого века. Это высочайшее по художественному исполнению изображение возможных последствий социального эксперимента. В московских повестях преобладающим, на наш взгляд, является влияние Салтыкова-Щедрина. Писателей сближает приверженность к гротескным художественным структурам, ироническое мироощущение, политическая злободневность. Гротеск используется, главным образом, с целью сатирического обличения действительности и является одним из важнейших художественных приемов в арсенале писателя-сатирика – так Булгаков определил свой статус художника в письме Правительству СССР в 1920-е годы [4].

Нонсенс, абсурд реальной жизни порождают сюжеты булгаковских повестей, почвой для которых являются ситуации невероятные, гротескные, порой гротескно-фантастические, основанные на явном вымысле, однако сохраняющие логику реальности.

Сюжеты рассказов «Похождения Чичикова», «Багровый остров», повестей «Роковые яйца», «Собачье сердце», «Дьяволиада» строятся на допущении: «А что, если?..» За основу здесь взята фантастическая посылка. А в «Роковых яйцах» и «Собачьем сердце» – рационально-фантастическая.

Уже в одном из самых ранних рассказов «Похождения Чичикова» Булгаков гротескно обыгрывает появление Чичикова в Москве 20-х годов XX века, используя фантастическое допущение, вводимое посредством сна. Реалии действительности обнажаются, становятся рельефнее благодаря «выдающимся» способностям гоголевского персонажа, которые расцветают на благодатной почве строящегося социализма: «Прежде всего оглянулся Чичиков и видит: куда ни плюнь, свой сидит» [5].

В рассказе 1924 года «Багровый остров», позже переработанного в одноименную пьесу, Булгаковым средствами фантастики поданы сменовеховская трактовка событий революции и гражданской войны, само сменовеховство; здесь же присутствует и собственный взгляд писателя на происходящее в стране. В кривом зеркале фантастического гротеска отражены смешные внешне нереальные, но до боли знакомые всем «герои» текущего дня.

В поэтике булгаковской условной прозы многообразны способы введения фантастики в повествовательную структуру произведений. При этом изображение все время развивается на грани фантастического и реального, и сложное их взаимодействие создает широкие возможности прочтения ситуаций, кроме того, такая игра возможного и невозможного ведет к углублению перспективы изображаемого.

Одним из путей включения фантастики в сюжетную линию становится гиперболизация образов, гротескная деформация объектов и явлений повседневной жизни, социальных фактов.

В «Дьяволиаде» фантастическое возникает как результат гротескно деформированной больным сознанием Варфоломея Петровича Короткова действительности. Так, трагическая история хождения Короткова по бюрократическому адову кругу превращена Булгаковым в яркую гиперболу всей государственной административной системы, разрушающей сознание маленького человека – жертвы всеобщей неразберихи, беспорядка, формализма, полного отсутствия здравого смысла. Нервное напряжение, душевная болезнь, острые впечатления ведут к материализации в сознании Короткова самых невероятных ситуаций. Через передачу фантасмагорического, патологического, по сути, восприятия психически больного человека решается главная ав-

торская задача – изображение реальной мотивировки возникновения такого состояния. Следовательно, фантастика является не только приемом, фокусирующим негативные стороны объекта изображения, но и рождает такое художественное свойство булгаковской поэтики, как психологизм. Предметы и события входят в поток сознания Короткова, остро воспринимаются и эмоционально переживаются. Поэтому событие или поступок воспринимаются читателем не только в их прямом, объективном смысле, но и как итог внутренней, эмоционально-мыслительной работы героя. Таким образом, фантастическое в «Дьяволиаде» имеет реально-бытовую и психологическую мотивировки. Использование такого рода фантастики является закономерным проявлением булгаковского гротескного восприятия жизни и ее воспроизведения, сформированного во многом под влиянием Салтыкова-Щедрина, в частности «Историей одного города». Особым свойством фантастического в «Дьяволиаде» является поэтому социальный критицизм. Мир «Дьяволиады» – это фантастически преображенный, гиперболически видоизмененный, гротескно-причудливый мир. Но воспроизведенный таким образом бюрократический ритм, абсурд и алогизм современной Булгакову жизни создают типичнейшую картину будней, предельно передают атмосферу общей нестабильности, суеты, противоестественности происходящего. Условность является тем средством, с помощью которого Булгакову удается изобразить с высочайшим искусством художественного воплощения текущий момент, хронику будней.

Сюжетная посылка в двух названных рассказах и «Дьяволиаде» фантастическая, в «Роковых яйцах» и «Собачьем сердце» – рационально-фантастическая. Незначительные, на первый взгляд, нюансы все же интересны для наблюдения. В рассказах, как мы отметили выше, стартовым стало допущение: «А что, если?» В «Дьяволиаде» посылка логически мотивирована «сумасшествием» Короткова. В двух других повестях обращает на себя внимание отсутствие развернутой логической мотивации. Собственно, такая задача и не стояла перед автором, который воспользовался уже имеющимся в литературе опытом и этим избавил себя от необходимости объяснений. Логическая мотивация только пунктиром намечена в репликах персонажей, ведущим к ассоциациям с известными уже читателю фактами научной и литературной жизни.

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?» [3, с. 192].

Как видим, Булгаков словно подсказывает, где искать, как принято у литературоведов, его ближайшего предшественника. И его первые читатели, и собратья по перу сразу усмотрели преемственность, прямую перекличку начинающего, по сути, автора с увенчанным мировой славой мэтром. Писатель Чапыгин, сообщая Горькому о литературных новинках в июле 1926 года, счел нужным охарактеризовать «Роковые яйца»: «Так, немножко с Уэллсом, но все же хорошо и умно» [6]. Очевидна и связь «Собачьего сердца» с «Островом доктора Моро».

В своих повестях Булгаков использует введение прямой фантастики, свободно присутствующей в событийном плане повествования. Очевидны преднамеренное нарушение жизнеподобия, акцентирование автором фантастической природы повестей. Такого рода художественное допущение приобретает все признаки научной фантастики.

Писатель намеренно указывает первоисточник и тем самым, во-первых, ориентирует читателя на определенную традицию – научную фантастику – и, следовательно, привлекает внимание к специфике вопросов, лежащих в сфере ее интересов; во-вторых, намечает точки соприкосновения и отталкивания, что проясняет авторский замысел, особенности разрешения главных проблем.

Налицо множество жанровых параллелей: и несомненная связь с историей, политической в частности, что является одной из главных причин обращения Булгакова к жанру научной фантастики: остросоциальный характер произведений, их пугающую злободневность и оппозиционность необходимо было замаскировать; и материальность, вещественность в подаче реальной действительности, когда широта и глобальность проблем не закрывают мелочей, частностей и деталей быта; и наличие «острова» – замкнутого пространства, где могут без помех осуществляться проекты и эксперименты (ведь не вызывает сомнений то, что лаборатория Персикова или квартира Преображенского – своеобразные «острова» в бушующем океане советской действительности); и, наконец, многоплановость как неотъемлемая черта булгаковских повестей, присущая также и фантастике Уэллса.

Как видим, форма используемой фантастики сближает двух авторов, указывает на определенный параллелизм, однако этот параллелизм не является полным: он ограничен лишь общими жанровыми приемами. Вместе с тем мы уже ясно представляем и специфически булгаковскую особенность фантастики. Элементы фантастического, свойственные поэтике повестей «Собачье сердце» и «Роковые яйца», лишены той буйной неуемности, какую мы находим у Уэллса и каковая у него является главным фактором читательского интереса. Фантастика возникает у Булгакова как отступление от законов природы, как контрастный фон естественному ходу вещей, как поприще не столько для науки и ученого, сколько для рокков, шариковых и швондеров, как пространство абсурда, где люди, изначально лишенные созидательного начала, только и могут реализовать себя.

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. Так, перед случившейся катастрофой Природа многократно предупреждает осуществляющих эксперимент, она же спасает Москву от нашествия крокодилов и змей. Фантастическое допущение – природный катаклизм, аномалия, явление феноменальное для умеренных московских широт – необходимо Булгакову как фон для столь же невероятных, абсурдных событий, в свете которых многоградусный мороз среди лета становится если не естественным, то, однозначно, спасительным. Положительным, с точки зрения Булгакова, является мир, развивающийся постепенно и закономерно. Отрицательное – это сверхъестественное, нереальное, мир, выходящий из колеи. Фантастическое возникает как результат социального и нравственного хаоса, абсурда происходящего. Абсурд, беспорядок современной жизни, по Булгакову, есть результат нарушения законов природы, законов развития мира.

Итак, в обеих повестях сюжетная посылка ориентирует на хорошо известные произведения научной фантастики. Отсутствие развернутой логической мотивации фантастической посылки объяснялось «смелым экспериментаторством» в научной жизни 20-х годов, наполнявшим обывательское сознание невероятными мифами, прогнозами и теориями. Фантастическая гипотеза по этим причинам не требовала особого логического подкрепления и сюжетной проработки, что, впрочем, характерно и для рациональной фантастики. Кроме того, достоверность фантастических допущений поддерживается у Булгакова

активным использованием медицинской терминологии, обстоятельным описанием научных опытов. Конечно, естественнонаучное образование автора, имеющего стаж врачебной практики, служило лучшим средством для создания иллюзии не только вероятности, но и достоверности происходящего. Но и здесь Булгаков не был первооткрывателем: научные познания Уэллса работали в том же направлении не менее успешно. В чем же тогда разница?

Различия проявляются в целях, авторских задачах. В меньшей степени, нежели Уэллса, Булгакова интересовали вопросы «веры». Вместо «веры в происходящее», хотя бы поверхностной, что необходимо в рациональной фантастике, Булгаков сосредоточивает внимание читателя не на самих экстраординарных событиях, а на том, что происходит за «авансценой». Занимательные события первого плана не затмевают, а, напротив, высвечивают более отчетливо общий план – фон всего происходящего.

Такой эффект создается несколькими приемами. Булгаков использует скрытое пародирование рационально-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»), уэллсовского Кейвора, беляевского Вагнера, толстовского Гарина. Булгаков иронически обыгрывает имена своих героев, определенно «говорящие»: в имени Преображенского налицо амбициозность и самонадеянность его носителя, а фамилия Персикова на фоне промерзшего насквозь здания зооинститута вызывает двойственное отношение – сочувственно-ироническое.

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 Булгаковым и традиционные для научно-фантастической литературы ситуации с подменой, путаницей, неожиданными экспериментальными метаморфозами, внезапными непредвиденными развязками.

Как видим, Булгаков намеренно традиционен: он ничуть не претендует на оригинальность. Причем эта «неоригинальность» автором изначально предусмотрена. Ведь комически поданный научно-фантастический антураж призван служить целям более далеким. Занимательный, модный в 1920-е годы жанр НФ со всеми сопутствующими ему атрибутами создает колоритное поле для сатирического иносказания. Оно-то и избрано автором доминантой художественного построения. За флером увлекательного научно-фантастического вымысла Булгаков решает серьезные задачи. Если в рациональной фантастике интрига строится на поддержании читательского переживания за счет сохранения на всем протяжении повествования иллюзии достоверности, то у Булгакова эффект сопереживания порожден соотнесением происходящего с реальностью и узнаванием за сатирическим иносказанием типичных явлений повседневной жизни. Если научная фантастика пытается вымысел скрыть, сделать его неявным, представить как «потенциально возможный», то сатирическая условность предполагает, напротив, максимальное обнажение вымысла.

Решая сатирические задачи, Булгаков предельно искажает реальные формы, старается обнаружить вымысел, подчеркивая в нем то, что явно не согласуется с действительностью. Но именно этот авторский прием помогает читателю «прозреть», угадывая в фантастических картинах до боли знакомые черты.

Таким образом, очевидно несовпадение специфики вымысла в рациональной фантастике и в сатире. Сатирическая условность у Булгакова, пародируя, отрицает реальность, уничтожает ее иронично и гротескно, на-

меренно разрушает иллюзию достоверности, но одновременно через разрушение ведет читателя к постижению глубинной сути происходящих в современном мире событий.

В 1929 году Булгаков пишет повесть «Тайному другу». Специфическое по своему жанру произведение, заключающее написанное в 1920-е годы, является переходным звеном к прозе 1930-х годов. Сатирическое звучание приглушено здесь камерностью темы, уводящей читателя от политики в круг писательских проблем. И все же тема «хождений по мукам», параллелизм героев (Коротков – писатель. Кальсонер – Рудольф) генетически связывают «Тайному другу» с «Дьяволиадой». Тема же проникновения дьявола в обыденную жизнь получит продолжение в тридцатые годы. Показательной в этом смысле является в недописанном романе глава 6-я, имеющая двойной вектор. С особенностями вторичной условности двадцатых годов ее объединяет способ введения гротеска – крайне напряженное психическое состояние героя, рождающее галлюцинации адских сил. Однако очень скоро, в «Мастере и Маргарите», галлюцинации будут персонифицированы в героев абсолютно реальных, действующих самостоятельно и прекрасно себя чувствующих в суетливом потоке московских будней.

Подводя итоги, отметим главное: 20-е годы прошлого века явились для Булгакова периодом становления его таланта сатирика, что выразилось в общей тональности и специфике использованной в эти годы сатирической условности как типа образности, наиболее адекватного авторским задачам и булгаковскому мировосприятию в этот период.

ЛИТЕРАТУРА

1. ***Лифшиц И.*** О невероятном и невозможном // Художественное и научное творчество. Л., 1972. – С. 91.
2. ***Лакшин В.*** Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новый мир, № 6. – С. 36–37.
3. ***Булгаков М.А.*** Избранные произведения. В 2 т. Записки покойника: Театральный роман. Повести. Рассказы. – Мн., 1990. – Т. 2. – С. 165.
4. ***Михаил Булгаков, Владимир Маяковский***: Диалог сатириков / Сост., вступ. ст., коммент. ***Е.А. Яблокова*** – М., 1994. – С. 472.
5. ***Булгаков М.А.*** Морфий / Сост., предисл. и коммент. ***В. Казака***. – М., 1990. – С. 182.
6. ***Петелин В.В.*** Михаил Булгаков: Жизнь. Личность. Творчество. – М. 1989. – С. 173.

SUMMARY

The author of the article defines the types and functions of art conventionality in M. Bulgakov's prose, revealing common principles of creating conventional images.

Поступила в редакцию 22.04.2004