

Justyna Karaś

Фантастическое в творчестве М. Булгакова и Н. Гоголя : "Петербургские повести" - "Дьяволиада" - "Мастер и Маргарита"

Studia Rossica Posnaniensia 23, 53-60

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ М. БУЛГАКОВА
И Н. ГОГОЛЯ (*ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ПОВЕСТИ – ДЬЯВОЛИАДА – МАСТЕР И МАРГАРИТА*)

FROM THE PROBLEMS OF FANTASY IN M. BULGAKOV'S AND
N. GOGOL'S WORKS (*THE PETERSBURG TALES – SATANIANA – MASTER AND
MARGARET*)

JUSTYNA KARAS

АБСТРАКТ. In this article the author emphasized the logic of development of fantasy which in case of Bulgakov's writings is just the reverse when compared with that of Gogol. Typological differences are emphasized also by a different attitude of those two writers to the German Romanticism, especially to E.T.A. Hoffmann.

Главный аспект отношения фантастики Булгакова к русскому романтизму и заодно одну из важнейших проблем его творчества представляет собой тот источник творческого вдохновения, каким был для Булгакова Гоголь. Этот общепризнанный факт осложняется однако весьма своеобразным восприятием Гоголя Булгаковым, особенно если учесть широкий контекст литературных заимствований из опыта писателей разных эпох и национальностей, проявляющийся в творчестве Булгакова.

Творчество любимого писателя Булгакова не запечатлелось в его произведениях ни в столь характерной для него форме литературных аллюзий, скрытых либо явных цитат, ни в форме каких-либо значительных сюжетных заимствований. К такому итогу ведут, между прочим, выводы М. Чудаковой, занимавшейся в последнее время этим вопросом¹. Можно добавить, что затрагиваемый обоими писателями тематический и проблемный круг в принципе тоже существенным образом расходится.

Отсюда следует довольно банальный и скорее общепризнанный вывод, что связи творчества Булгакова с Гоголем были более глубинными и должны рассматриваться в аспекте типологических смежностей художественного мира обоих писателей, а также в аспекте поэтики.

¹ Ср. М. О. Чудакова, *Гоголь и Булгаков*. В кн.: Гоголь: история и современность, Москва 1985, с. 360 - 389.

Сопоставление природы фантастического у Гоголя и у Булгакова явится как один из частных вопросов, которые могут пролить свет на эту весьма существенную проблему преемственности традиции в русской литературе, так как, на наш взгляд, оно выявляет в равной мере как сходства, так и отличия между интересующими нас писателями.

Относительно к типу фантастики представляемому творчеством Гоголя и Булгакова, в трудах посвященных Булгакову, можно встретить два тезиса самого общего характера, причисляющие творчество Булгакова к гоголевской линии развития фантастического в русской литературе. Она характеризуется во первых рационалистической мировоззренческой основой, т.е. фантастика является в некотором смысле параболической, иллюстративной по отношению к идее. У Булгакова фантастическая образность укладывается в некоторый секвенциональный порядок, воспроизводящий идейный смысл произведения. Это заметно прежде всего в *Мастере и Маргарите*. Во-вторых, что подчеркивается критикой особенно сильно, фантастика Булгакова, как и Гоголя (в *Петербургских повестях*) вырастает из действительности, а точнее из быта. Это метафорическое выражение относится к Булгакову почти в буквальном смысле, так как первые его опыты фантастики в прозе встречаем в ранних бытовых рассказах и сатирических фельетонах, завершаемых иногда фантастической концовкой.

Часто цитируется в этом контексте известная формула: „все мы вышли из гоголевской *Шинели*, модифицированная В. Кавериным в критическом очерке о Булгакове, который добавил к этому еще и *Нос*². В данном случае особенно акцентируется, что булгаковская фантастика является результатом сатирически-гротескного осмысления действительности.

К общетипологическим связям следует отнести также особенности таланта обоих писателей, обуславливающие во многом близкое художественное восприятие действительности, которое нашло отражение и в характере фантастики. К общепризнанным истинам, касающимся фантастики в литературе, принадлежит мнение, что лучшие фантастические писатели это одновременно и лучшие реалисты ибо достоверность фона усиливает художественный эффект сверхъестественного. Имеется в данном случае в виду прежде всего наблюдательность, которой и Гоголь и Булгаков обладали в высшей степени, причем была это острающая наблюдательность сатириков, способных уловить в описываемом объекте самое характерное преимущественно комическое. Весьма немаловажное обстоятельство в контексте рассматриваемой проблематики представляет собой тот факт, что оба писателя были прозаиками и дра-

² Ср. W. Kawierin, *Bulhakov*. В кн.: W. Kawierin, Witaj, bracie, pisać bardzo trudno, Warszawa 1969; его же вступительная статья в книге М. Булгаков, *Драмы и комедии*, Москва 1965.

матургами, что повлияло на театрализацию прозы в смысле преобладания – относительного разумеется – изображения над говорением (*showing* над *telling*) пространственной точки зрения сообщающей изображаемому стереоскопичность, характерной для повествования театральной рисовки и т.п.

Наконец, сближает обоих писателей стихия комического, что является отдельной проблемой.

Кроме всего вышесказанного, вопрос о связях фантастики Булгакова с Гоголем включает в себе и генетический аспект, так как Булгаков учился у Гоголя технике сатирического гротеска и среди многих отечественных писателей, шедших в этом направлении принадлежит к самым последовательным и самым талантливым. Освоение принципа гоголевского гротеска можно наблюдать на протяжении всего его творчества, начиная с раннего фантастического сборника *Дьяволиада* и упоминаемых уже рассказов, причем этот процесс достигает верхней точки в *Мастере и Маргарите*.

Булгаков в совершенстве овладел техникой гоголевского эмоционального повествования, включая сюда рассказчика, способного менять перспективу от сатирического передразнивания до философского пафоса, использующего характерные для Гоголя формы обращений к читателю, и лирических отступлений. Гоголевским во многом является также пейзаж, всегда гротескно-упрощенный, но в общем многофункциональный, меняющийся, как и образ рассказчика, в зависимости от перспективы, являясь то антиэстетическим и натуралистическим, то романтически возвышенным.

Так собственно в повествовании, как и в описательных фрагментах используются Булгаковым заимствованные у Гоголя формы неявной или завуалированной фантастики: слухи, комически-гротескные антиципации, странно-необычное и таинственное. (Последние применяются прежде всего в характеристике фантастических персонажей – ср. *Мастера и Маргариту*).

Все особенности поэтики Гоголя, выученные Булгаковым, стали существенными вспомогательными средствами в его фантастических произведениях. Наряду с этим в булгаковской фантастике наблюдается ряд существенных расхождений по сравнению со становлением фантастического у Гоголя. Если принять тезис Ю. Манна, гласящий, что в творчестве Гоголя явная фантастика постепенно утрачивается в пользу фантастики завуалированной и, наконец, „нефантастической фантастики”³, „то в творчестве Булгакова наблюдаем процесс совершенно противоположный: от своеобразного „фантастического реализма” сатиричес-

³ Ю. Б. Манн, *Поэтика Гоголя*, Москва 1978.

ки-бытовых малых форм через психологическую фантастику *Дьяволиады* к карнавальной фантастике *Мастера и Маргариты*, где, пользуясь в дальнейшем терминологией Ю.В. Манна, появляется носитель фантастики и даже не в одной но в нескольких персонах (Воланд с товарищами).

Существенным является здесь, что закономерное проявляющееся на протяжении целого творчества Булгакова тяготение к явной фантастике и даже к феерии, к карнавалу прямо противостоит развитию со временем „уходящей в быт” фантастики Гоголя.

Другие типологические расхождения оправдываются до некоторой степени разными эстетическими тенденциями эпох, к которым принадлежат оба писателя. У Булгакова не обнаружаем, например, интереса к народной фантастике, вдохновлявшей романтиков, в том числе Гоголя. Известная литературность булгаковского мировосприятия характерна и для его фантастики и, если возникают порой аналогии к фольклору, то они справедливы лишь в той, мере, в какой всякий фантастический мотив имеет свой праобраз в народном мифе. В свою очередь в прозе и в драматургии Булгакова (*Роковые яйца*, *Собачье сердце*, *Адам и Ева*) появляется отрицательная утопия типа *science fiction*.

Предрасположение Булгакова к явной фантастике, а также влияние тенденций появившихся в русской литературе в начале его творческого пути сказались на несколько ином, чем у Гоголя, восприятии им традиций немецкого романтизма, в частности, творчества Гофмана. Второе гофмановское влияние на русскую почву представляемое группой Серапионовых братьев, с членами которой были у Булгакова личные контакты, ознаменовалось скорее формалистическим отношением к прозе немецкого романтика. Провозглашаемое ими обращение к изначальным композиционным формам европейского романа и к фантастике были связаны с приматом занимательности сюжета в литературном произведении.

Булгаковские авантюрные сюжеты соблюдающие принцип нанизывания фантастических эпизодов, как в общем орнаментальная фантастика, сохранившиеся вплоть до *Мастера и Маргариты*, могли быть связаны с призывом учиться у Гофмана, как его понимали Серапионы.

Уже сборник *Дьяволиада* показывает, однако, что Булгаков воспринимал Гофмана глубже, чем это вытекало бы из лозунгов современников. Он обязан в этом традиции русской классики ибо в лице чиновника Короткова появляется типичный гоголевский маленький человек, а мотив двойника-преследователя разрабатывается в духе повести Достоевского. Стоит обратить внимание, что в дальнейшем, в связи с отказом от психологической фантастики двойник как проекция болезненного сознания героя исчезает, появляясь в *Мастере и Маргарите* лишь в пародийном эпизоде разговора Ивана Бездомного с дьяволом, но сохраняется в преобразованном виде героя-реплики (Мастер-Иешуа).

В советском литературоведении преобладает мнение, что Гоголь (как и Пушкин в своей фантастической прозе) стремился преодолеть немецкую метафизику, легшую в основу романтической фантастики, т.е. романтическую иронию, понимаемую как мировоззренческая позиция и так называемое двоемирие. Поэтому в некотором смысле снижаются такие идеи, как демоническое „блаженство безумия”, поэт и толпа и др., теряют сюжетно основополагающую функцию типичные мотивы романтической фантастики, такие как договор с дьяволом, *danse macabre* или двойник. Это связано с тем, что появляется у Гоголя социальная тема и система социальных мотивировок.

Мастер и Маргарита Булгакова базируется именно на этих мотивах, разрабатываемых в контексте романтической проблематики. Оставляя в стороне все фаустовские параллели, обратим внимание на то, что центральная тема *Мастера и Маргариты* и почти целого творчества писателя, тема художника и общества, художника и власти, заставляет вспомнить гофмановских художников, в частности его Крейсера. Это сходство усиливается автобиографическим характером героя, а также закрепленной за ним психической болезнью. Одновременно Мастер завершает целую галерею булгаковских художников и изобретателей, „полоумных” чудаков и неврастеников, которые, в сущности, представляют разновидность маленького человека, чья неуравновешенная психика дается в гротескном преломлении.

И тем не менее в сумасшествии Мастера, есть что-то от романтической „возвышенной болезни”; он является посредником между миром жизненной обыденщины и идеальной сферой духа, он „избран” (Воладом) как настоящий мастер слова, чьи рукописи бессмертны.

Двойная интерпретация Мастера, колеблющаяся между маленьким человеком и романтическим избранником, дополняется еще и мотивом творца, страдающего во имя человечества.

Эта идея, появляющаяся в виде аналогии Мастер – Иешуа (Христос), осуществляется с помощью композиции фрагментов, отражающих по зеркальному принципу контраст между тривиальной действительностью города и подвигом Иешуа. Образцом, который, вероятно, вдохновлял Булгакова был роман *Кот Мурр* Гофмана, в котором зеркальная композиция выражает – и здесь можем у Булгакова найти аналогии – идею двоемирия, понимаемую как противопоставления мира филистерского миру свободного духа.*

Установившееся в литературе о Булгакове мнение о бытовом генезисе его фантастики подтверждается часто сходством с Гоголем. Подчеркивается в связи с этим, что изображенная в таких произведениях, как *Дьяволиада* и *Роковые яйца* действительность приобретает демонический характер, напоминая мир *Петербургских повестей*. Это во многом

справедливое мнение нуждается в некоторых коррективах, ибо философская оболочка фона у обоих писателей не идентична, а по отношению к *Мастеру и Маргарите* бытовой характер фантастики вовсе не очевиден.

Фон *Петербургских повестей*, как и всей фантастической прозы Булгакова, составляет образ города и его изображение у обоих писателей связано с индивидуальным мифотворчеством. Петербург Гоголя демоничен, ибо воплощает разные враждебные человеку стихии: социальное неравенство, власть денег, убийственный климат. Он же обретает символическое значение города-Молоха. Булгаков изображает преимущественно Москву, за которой закрепилась в русской литературе совсем другая символика, что в данном случае имеет однако второстепенное значение (так как, например, Москва в *Дьяволиаде* носит гоголевский характер). Существеннее тот общеизвестный факт, что основа городского мифа у Булгакова, будь это Киев в *Белой гвардии* или Москва в других произведениях, не только фантастических, связана с представлением о городе, как о оплоте культуры, т.е. самом прочном, созданном человечеством. Поэтому сатира Булгакова метит прежде всего в культурное варварство, нарушающее основы человеческих отношений.

Булгаков возвел до ранга этической ценности жизненный уют и, до некоторой степени, материальное благосостояние, т.е. те стороны быта которые для Гоголя связаны были с провинциальной узостью кругозора (*Старосветские помещики*, *Мертвые души*). Поэтому Булгаков любит описаниями предметов домашнего обихода и хорошей еды и т.п., что нетипично для гоголевской традиции. Продолжение жизненной мечты о спокойствии и уюте находим в созданном им образе потустороннего мира, в котором Мастер награждается маленьким домиком, где может предаваться творчеству и музыке.

Специфически этическая перспектива сказалась на воплощении художественного пространства, в котором, как уже упоминалось, соблюдаются гоголевские принципы. Однако Булгаков не создал символического пейзажа наподобие гоголевского Петербурга, пейзажа, ставшего модельным для целой плеяды русских писателей вплоть до модернистов. Демоническое (дьявольщина) скрыто в нравах, в политике, но не растворяется в городском пространстве.

Стоит тоже отметить, что в *Мастере и Маргарите* меняется отношение Булгакова к быту. Он довольно далек от материальной нужды и трудностей повседневности, которые сводят с ума как это показано в ранней прозе. Как было замечено советской критикой⁴, московская действительность 30-ых годов изображается по обратному принципу

⁴ А. З. Вулис, *Поединок света с мраком*. В кн.: Советский сатирический роман. Эволюция жанра в 20-30-е годы, Ташкент 1965, с. 250 - 271.

карнавала, подчеркивается в основном праздничная сторона быта (пиры и торжества, спектакли, в общем, скорее зажиточность). Относительно булгаковской демонологии стоит отметить, что в фантастике *Мастера и Маргариты* в сюжетном смысле преобладает в виде договора с дьяволом другой источник присутствующий в более ранних вещах параллельно с бытовой „чертовщиной”. Демоническое связано в данном случае с темой творчества, причем ее трактовка заставляет вспомнить романтиков. Можно сказать, что творчество является у Булгакова одним из наиболее значительных тематических лейтмотивов. Оно трактуется с одной стороны, как каторжный и самоотверженный труд, а художник скорее раб пера, чем любитель легких муз. С другой стороны талант и вдохновение необходимы (люди искусства разделяются у Булгакова именно по критерию таланта и бездарности).

Феномен творчества явится как акт таинственный и магический, непонятный самому художнику (вспомним столь часто появляющийся мотив зарождения замысла). Так понимаемая тема сочетается с темной силой в иронической трактовке в *Театральном романе*, где появляются прототипы фантастических персонажей *Мастера и Маргариты* – черный кот и Мефистофель (Рудольфи).

Внутренняя логика развития булгаковского творчества по направлению к освобождению фантастического представляется как некоторый закономерный процесс усвоения и переоценки поэтики и проблематики русского и западноевропейского романтизма – традиции оказавшейся в творчестве Булгакова особенно плодотворной. Этому процессу покровительствует с самого начала творческого пути Булгакова имя Гоголя. Гоголевская фантастика была для Булгакова одновременно первоначальным импульсом, как и постоянно углубляющейся традицией, по всему правдоподобию способствующей открытию близкого автору *Мастера и Маргариты* мира немецкой фантастики.

Закономерный характер возвращения Булгакова к эпохе романтизма, как к источнику творческих импульсов, помогает понять его отношение к более близкой во времени традиции модернизма. Булгаковская фантастика в прозе и драматургии несомненно испытала на себе влияние модернизма, особенно в таких произведениях, как *Морфий*, *Дьяволиада* или *Бег*. Это вполне естественное явление представляет собой отдельную исследовательскую проблему. Однако в целом наблюдаем у писателя процесс отталкивания от этой традиции, в чем свою роль сыграло параллельное присутствие сатирического гоголевского начала.

Влияние модернизма проявилось в творчестве Булгакова прежде всего в заметной в более ранних вещах субъективизации фантастического, когда чудесное является проекцией болезненного сознания героя (*Морфий*, *Дьяволиада*) либо объективный мир приобретает онирический

характер (*Бег*), причем фантастическое не теряет связи со своей реалистической первоосновой. Несмотря на моменты сближения с модернизмом, Булгаков пытается преодолеть традицию фантастического, характерную для предшествующей эпохи, что и объясняет необходимость обращения к более универсальным ранним образцам. Будучи по складу ума рационалистом и моралистом, он далек был в равной мере от составляющих мировоззренческую основу фантастики эпохи модернизма с одной стороны мистицизма, с другой же предельного индивидуализма, аморализма и пакэротики.

FROM THE PROBLEMS OF FANTASY IN M. BULGAKOV'S AND N. GOGOL'S WORKS
(*THE PETERSBURG TALES – SATANIANA – MASTER AND MARGARET*)

by

JUSTYNA KARAS

Summary

Attempts that have been made until now at considering the relations between the works of Mikhail Bulgakov and Nikolai Gogol allow to draw a conclusion that this problem should be interpreted in an aspect that is not only genetic (Bulgakov took from Gogol, among other things, the technique of satiric grotesque), but also a typological one. In this article is emphasized the reverse (as the one found in Gogol's works) logic of development of fantasy in Bulgakov's works. Typological divergencies are emphasized by their different attitude to the German Romanticism, especially to the source of inspiration that was common for these two writers - E.T.E. Hoffmann's works.