

Апокалиптическая аллюзия как структурообразующий компонент в повести М. А. Булгакова «Роковые яйца»

NATALIA KALOH VID

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160,
SI – 2000 Maribor, natalia.vid@um.si

SCN X/1 [2017], 76–89

Članek obravnava apokaliptično videnje Mihaila Bulgakova v znanstveno-fantastični povesti *Usodna jajca*. Avtorica v članku ugotavlja, da pisateljevo ustvarjalno misel opredeljuje apokaliptično dojetje stvarnosti. Siže povesti Bulgakov zastavi kot ambivalentno projekcijo biblijske zgodbe o koncu sveta, *Janezovega razodetja*, in se s pomočjo številnih citatnih figur, med katerimi prevladuje aluzija, v tekstu večkrat sklicuje na apokaliptično prerokbo. V svoji futuristični viziji prikazuje, kam lahko vodijo nova politika socializma ter nove metode gradnje socialistične družbe. Razgrne grozovito sliko prihodnosti, v kateri človek postane snov za eksperiment. Dodobra izkoristi tipične distopične lastnosti: državno nadziranje literature in umetnosti, apokaliptično vzdušje, brezizhodni položaj tistih, ki nočejo postati *enakomisleči stroji*. Razprava se osredotoči na analizo rabe in pomena ambivalentnih aluzij na novi Jeruzalem ter prekleti Babilon, apokaliptične zveri, pečate božjega srda, vstajenja ter božanske podobe ustvarjalca.

This research study builds on the analysis of the apocalyptic vision in Mikhail Bulgakov's science fiction short story *Fatal Eggs*. The apocalyptic vision of reality defines the writer's artistic world, as the plot of the story is built as an ambivalent projection of the biblical story of the end of the world in the Book of Revelation. Bulgakov uses various inter-textual figures to refer to this biblical text, with allusions serving as the most important. In his futuristic perspective, the author shows the consequences of the new politics of socialism, as well as new methods of constructing a contemporary society. Bulgakov offers his readers a horrible perspective of the future in which human beings become mere test subjects for an experiment. Bulgakov uses typical features of dystopia: state control of literature and art, apocalyptic atmosphere, and the position of those who do not want to become "the same-thinking machines" and thus have no perspective in a new society. The analysis focuses on the use and meaning of key ambivalent allusions to the New Jerusalem and Babylon, the apocalyptic Beast, God's seals, resurrection and God, the Creator.

Ključne besede: Bulgakov, povest, *Usodna jajca*, apokalipsa, aluzija

Key words: Bulgakov, short story, *Fatal Eggs*, revelation, allusion

1 Введение: апокалиптический дух Булгаковской прозы

За свою историю Россия не однажды переживала взрывы эсхатологических настроений, и каждый раз это была глубинная реакция на смутное, кризисное, переходное состояние общества. При этом в литературе возрастал писательский спрос на определенного рода интертекстуальные знаки, актуализировалась мифологическая фигура Антихриста, и по сути дела, знаковую силу обретал каждый образ, каждая деталь, каждое слово Патмосского пророка. В смысле яркости, остроты и своеобразия эсхатологическому напряжению XX в. по праву должно быть отведено особое место. К апокалиптической проблематике обращались в своем творчестве все крупнейшие мыслители и писатели серебряного века: Н. Федоров, В. Соловьев, С. Булгаков, Е. Трубецкой, Н. Бердяев, С. Франк, Г. Федотов, В. Розанов, Д. Мережковский, Андрей Белый, А. Блок, Л. Андреев, В. Иванов и многие другие. Эта тема пронизывает художественную литературу и другие виды искусства.

Михаил Афанасьевич Булгаков, как известно, демонстрирует преемственность апокалиптической тематике, унаследованной новым поколением литераторов от эпохи «серебряного века». Единый сюжет апокалиптического крушения мира, включающий приход зверя, последнюю битву, второе пришествие, суд и воскресение праведников, вознесение Нового Иерусалима – с самого начала стал центральным в творчестве М. А. Булгакова и в дальнейшем постоянно продумывался и обыгрывался им в его текстах, в том числе и в повести «Роковые яйца» (1924), которая содержит многочисленные аллюзии на апокалиптическое пророчество.

Аллюзия, как известно, представляет собой приём текстообразования, заключающийся в соотнесении создаваемого текста с каким-либо прецедентным фактом – литературным или историческим. Функции аллюзий могут быть различны, но, по утверждению М. Ювана, всегда позволяют писателю углубить смысл своего произведения за счет аналогий с мифами, легендами, литературными произведениями и биографиями других авторов (Juvan 2000: 3). Как и цитаты, аллюзии могут быть атрибутированными и неатрибутированными (Фатеева 2000: 29–33). По мнению немецкого исследователя Хельбига, максимальной степенью атрибутированности обладают аллюзии, маркированные за счет использования *графических средств: пунктуационных знаков, типов шрифта или выделения строк (иногда за счет использования красной строки)* (Helbig 1996: 123). Следует отметить, что в произведениях Булгакова атрибутированные аллюзии встречаются крайне редко. Этот прием используется писателем только в романе «Белая гвардия».

В остальных случаях исследователям творчества Булгакова чаще всего приходится иметь дело с неатрибутированными аллюзиями, которые обладают более низкой степенью узнаваемости. Они являются лишь намеком на интертекстуальность. Их открытие требует усилий со стороны читателя, что порождает дополнительный стилистический эффект.

В творчестве Булгакова можно выделить два основных способа использования неатрибутированных аллюзий как способа маркирования интертекстуальности: формальное выдвижение интертекстуальных вкраплений в тексте за счет *коли-чественного увеличения* элементов «чужого» текста и за счет использования аллюзий в определенных *позициях в тексте*. Так, показателем неатрибутированного маркирования интертекстуальной связи с апокалиптическим пророчеством является, в первую очередь, *многократное обращения к одному и тому же прецедентному тексту, в данном случае к Откровению, через разнообразные аллюзии*; а также длина того заимствованного текстового отрывка, который репрезентирует связывающую произведения аллюзию. Выдвижение за счет позиции в тексте происходит *двумя способами*: аллюзии могут быть по-разному *распределены в ткани текста* произведения – сконцентрированы на одном участке или встречаться на протяжении всего повествования, либо занимать *ключевые позиции в тексте* – начале, конце и в паратекстах: заглавиях, названиях глав, предисловиях, сносках и т. д. (Папина 2002: 62)

Кроме того аллюзии так же, как и маркированные и немаркированные цитаты выполняют апеллятивную функцию. Несомненно, создавая свои художественные произведения на основе переосмысленных евангельских ассоциаций, Булгаков ориентировался на определенный читательский слой, способный понять и оценить его замысел. Для глубокого понимания интертекстуальных отсылок у Булгакова необходимо наличие определенного знания об основных сюжетах и символах Нового Завета и, в частности, Апокалипсиса. Осознание ключевых ролей в Евангелии от Булгакова: ученика, предателя, верховного покровителя, творца, искупителя, а так же основных мотивов: казни-распятия, Второго пришествия, конца света, зверя, красной звезды, невозможно без понимания того, из какого источника они взяты. Понятно, что большинство евангельских сюжетов и ассоциаций должно было вызвать отклик у читательской аудитории, ведь русская культура веками была неразрывно связана с глубоким осмыслением основ христианской религии и восприятием библейских канонов. Религиозное воспитание занимало главенствующее место во всех слоях русского общества. Несмотря на то, что ситуация радикально изменилась после революции, положившей начало искоренению всех традиционных основ русского общества, в том числе и религии, определенный читательский слой современников Булгакова несомненно мог понять и оценить его замыслы.

Содержащее аллюзию высказывание практически всегда отсылает читателя к ситуации, находящейся за пределами текста. Разумеется правильная трактовка аллюзий в повести «Роковые яйца» возможна только в том случае, если читатель знаком с текстом Откровения и способен проследить, к чему ведёт аллюзия.

2 Апокалиптическая структура повести

Бражников отмечает, что для М. А. Булгакова характерны, с одной стороны, интерес к «мистике», всему загадочному, необъяснимому, фантастическому, а с другой – склонность к комическому жанру. И именно в повести «Роковые яйца» раскрываются обе грани писательского таланта. (Бражников 2011: 185) Однако для данного исследования наиболее важным является то, что повесть прямо построена как инсценировка Апокалипсиса. Следует отметить, что Апокалипсис в данной повести предстает не как результат случайной ошибки (перепутали ящики с яйцами), а оказывается планомерно подготовлен всем ходом предшествующих событий, описанием московской жизни, портретными и предметными деталями, а так же системой скрытых знамений в тексте. При этом необходимо учитывать следующее. Во-первых апокалиптические мотивы в «Роковых яйцах» выстроены по принципу амбивалентной антитезы¹. Во-вторых символы, мотивы и образы, перенесенные из Откровения, по ходу развития событий постоянно профанизируются Булгаковым так, что в конечном итоге события, описанные в Откровении от Иоанна Богослова, успешно проецируются на советскую действительность, выворачивая наизнанку ее истинную «сатанинскую» сущность. Оба приема служат для актуализации исходного апокалиптического предсказания и делают возможным его воспроизведение в повести, описывающей события, происходящие в советское время.

Характерной чертой воспроизведения апокалиптической схемы у Булгакова является наличие некоего «пролога», в котором описываются знаменья, предшествующие наступлению конца света. Подобный прием появляется уже в первом романе писателя «Белая Гвардия», и потом широко используется в повестях и пьесах, особенно в «Адаме и Еве» и в «Батуме». Главная функция «пролога», насыщенного апокалиптическими аллюзиями и цитатами, состоит в воспроизведении традиционной апокалиптической схемы, поскольку апокалипстическое предсказание всегда начинается с описания «знамений Божьего гнева».

Как одно из первых знамений приближающегося Апокалипсиса в повести «Роковые яйца» можно рассматривать предысторию главного героя — «куррикулум витэ» профессора Персикова, которая предстает перед читателем, как цепь пережитых им локальных катастроф: бегство в 1913 году жены с оперным тенором, квартирное «уплотнение» в 1919, череда «напастей» в 1920–1921 годах. Тяготы времен военного коммунизма сопровождалась и символическими знаменьями, характерными для апокалиптического пророчества: остановившееся время и поголовный мор. «Большую Никитскую переименовали в улицу Герцена. Затем часы, врезанные в стену дома на углу Герцена и Моховой, остановились на одиннадцати с четвертью» (Булгаков 1989: 130–131). Перемена имен и

¹ Подробнее о значении см. М. Яворник «Евангелие от Булгакова» (1994).

названий, как и остановка времени («последний час») — традиционные грозные предзнаменования. За ними не замедлил разразиться первый в повести массовый мор,

В террариях зоологического института, не вынеся всех пертурбаций знаменитого года, издохли первоначально восемь великолепных экземпляров квакшей, затем пятнадцать обыкновенных жаб² и, наконец, исключительнейший экземпляр жабы Суринамской. Непосредственно вслед за жабами /.../ переселился в лучший мир бессменный сторож института старик Влас (Булгаков 1989: 131).

Причем оговаривается, что гибель жаб «опустошила» в институте весь «класс гадов бесхвостых»; за ними также полностью исчезли квакши и тараканы, «показав свое злостное отношение к военному коммунизму» (Булгаков 1989: 131). В гибели подопытного материала профессор Персигов видит влияние высших сил: «в смертях он целиком почему-то обвинил тогдашнего наркома просвещения», и прелюдию гибели единственно дорогого ему мира науки. «Что же они делают? Ведь они ж погубят институт! А?» (Булгаков 1989: 131), жалуется он своему ассистенту Иванову.

Затем появляется еще одно апокалиптическое знамение: холод преисподни, при том, что мор продолжается, «дальше пошло хуже. /.../ окна в институте промерзли насквозь, так что цветистый лед сидел на внутренней поверхности стекол. Издохли кролики, лисицы, волки, рыбы и все до единого ужи» (Булгаков 1989: 132). Сравним с Откровением, «и умерла третья часть одушевленных тварей, живущих в море» (Откр. 8:9). Персигов по сути оказался между традиционными адскими атрибутами, упоминаемыми и в Апокалипсисе, — холодом/льдом (в институте «было всегда... пять градусов мороза, независимо от того, сколько на улице»), и огнем (дома он лежал «под пледом, кашлял и смотрел в пасть огненной печурки») (Булгаков 1989: 132).

На этом пролог к апокалиптической катастрофе заканчивается, «но все на свете кончается. Кончился 20-й и 21-й год, а в 22-м началось какое-то обратное движение» (Булгаков 1989: 132) — пришел НЭП и то историческое состояние, в которое так пристально вглядывался писатель в 1920-е, пытаясь понять: необратимое ли это возрождение жизни или всего лишь затишье перед воцарением Антихриста, неоднократно описанное в мировой апокалиптике.

Таким образом в начале повести предлагается обманчивое, иллюзорное ощущение наконец-то наступившего мира и преобразования Москвы в Божьи Град. Страшные времена апокалипсиса, приуроченные к годам военного коммунизма, остались в прошлом, воцарился Господь, Царь царей одержал победу над зверем, в стране утвердилось счастливая жизнь — тысячелетнее царство праведников, а Москва вознеслась как Новый Иерусалим. Напомним однако, что по сюжету Откровения Иоанна

² Жабам в Апокалипсисе уподоблены «бесовские духи, творящие знамения» перед днем «великой битвы» (Откр. 16: 13–14).

Богослова, вознесению Нового Иерусалима предшествует освобождение сатаны из темницы и стремительная «последняя битва» (Откр. 20: 7–10). По сюжету же «Роковых яиц» изображение этой «последней битвы» и остановление нашествия гадов странным образом происходит не до, а уже после чудесного преображения советской столицы, произошедшего в самом начале повести. Таким образом круг Освобождение сатаны – Последняя Битва – Новый Иерусалим не замыкается, а переходит в закономерную цикличность, которая подчеркивает бесконечную повторяемость и неизбежность Апокалипсиса в России. Булгаков разрушает сценарий социалистической идиллии, показывая, что страна не прошла еще весь путь испытаний и что неколебимый Новый Иерусалим всего лишь призрак и миф, многократно возникающий и разрушающийся в истории России. Развязка русского Апокалипсиса — впереди.

Важным смысловым узлом в начале повести предстает и куриный мор, который можно воспринимать как кару за «антирелигиозные огорчения», «прогневался Господь, истинное слово!» (Булгаков 1989: 151) и своеобразное предостережение,

Людских смертей, к счастью, на всю республику было не более тысячи. Больших беспорядков тоже не последовало. Объявился было, правда, в Волоколамске пророк, возвестивший, что падеж кур вызван не кем иным, как комиссарами, но особенного успеха не имел (Булгаков 1989: 169).

Однако же «мор» проявил подчеркнутую социально-политическую избирательность, охватив всю советскую республику и остановившись строго на ее границах, не перекинувшись в другие страны. «Климат, что ли, там был иной, или сыграли роль заградительные кордонные меры, принятые соседними правительствами, но факт тот, что мор дальше не пошел» (Булгаков 1989: 170). Понятно, что такая строгая локализация воспроизводит библейскую модель направленного карающего божьего гнева. И на этом фоне комичными выглядят предпринимаемые «контрмеры», нацеленные на борьбу со скупщиками яиц, с упором на обеспечение преимущественно информационной безопасности. Показательно, что темы смерти и возрождения объединяются самым непосредственным образом. Булгаков даже вводит прямую аллюзию на Святую троицу: «Чрезвычайная комиссия по борьбе с куриной чумой переименовалась в чрезвычайную комиссию по поднятию и возрождению куроводства в республике, пополнившись новой чрезвычайной тройкой в составе шестнадцати товарищей. Был основан 'Доброкур'...» (Булгаков 1989: 170).

3 Амбивалентный образ Бога-творца

Амбивалентность «слабого» героя непосредственным образом проявляется в построении сюжета «Роковых яиц». Сюжет повести по сути основан на

пересечении двух библейских проекций — истории Апокалипсиса и темы «сотворения мира». Ведь профессор Персиков в начале предстает в функции Бога-демиурга, а в конце повести сам подлежит суду «сообразно с делами своими» (Откр. 20:12); соответственно, в изображении героя актуализируются различные ипостаси образа Христа — чудотворца и прорицателя, с одной стороны, и распинаемой жертвы толпы, с другой. Подобно Богу-отцу, Персиков царит в своей лаборатории. С высоты своего всезнания и всемогущества (сидящий на «престоле» табурета, под огненным электрическим «шаром»), облеченный в халат, как в белые ризы, «в каменном молчании» он наблюдает в микроскоп зарождение и прекращение жизни; профессор прямо именуется «высшим существом» (Булгаков 1989: 135). В его опытах сочетается акт творения и суда. Активное размножение амёб в «красном луче» иронически воспроизводит картину естественной истории мира,

В красной полосочке кипела жизнь. Серенькие амёбы, 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 стай и боролись друг с другом за место в луче. В нем шло бешеное... размножение. /.../ В красной полосе, а потом и во всем диске стало тесно и началась неизбежная борьба. Вновь рожденные яростно набрасывались друг на друга и рвали в клочья и глотали. Среди рожденных лежали трупы погибших за существование. Побеждали лучшие и сильные. И эти лучшие были ужасны (Булгаков 1989: 139–140).

При этом Персиков не только творец, «занес руки над микроскопом, так, словно мать над дитятей» (Булгаков 1989: 136), но и судья, который посылает на казнь, «полузадушенная и обмершая от страха лягушка была распята на пробковом штативе»³ (Булгаков 1989: 136). Причем главное «оружие» Персикова уподоблено «острому мечу» Господа в апокалиптической битве, «из уст же Его исходит острый меч» (Откр. 19:15). Луч так же назван «красным заостренным мечом» (Булгаков 1989: 139). Так обозначена амбивалентная природа и функция луча — он и дарует, и отнимает жизнь, и это его свойство проявляется как в отношении подопытных, так и самого «демиурга»-Персикова. Не случайно профессор довольно откровенно сближен с лабораторными лягушками, в его описании подчеркнуты приметы «голых гадов», «голый череп», «квакающий голос»; жена в прощальной записке прямо отождествляет профессора и предмет его изучения (Булгаков 1989: 129, 130), а смерть Персикова предстает как параллель упомянутому «распятию» лягушки: в последний момент профессор «распростер руки, как распятый» и тоже

³ Параллелизм опытов профессоров Персикова и Преображенского поддержан описанием подчеркнуто сходной реакции «казнимых» существ. В «Роковых яйцах» это препарированная лягушка, «Лягушка тяжело шевельнула головой, и в ее потухающих глазах были явственны слова: «Сволочи вы, вот что...» (Булгаков 1989: 135). В «Собачьем сердце», у оперируемого Шарика: «...в голове у него завертелось... 'Братцы-живодеры, за что ж вы меня?'» (Булгаков 1989: 231).

обратил к убийцам слова укора (Булгаков 1989: 214). Толпа линчевателей «раскраивает» головы Персикова и его верных слуг и «растерзывает» их тела, подчеркивается «в ключья» (Булгаков 1989: 214); ср. о лягушке, «ее прозрачные слюдяные внутренности вытянуты из окровавленного живота в микроскоп» (Булгаков 1989: 134).

Такой исход намечен уже в начале истории, когда лабораторный эксперимент с лучом и икрой лягушек вышел из-под контроля профессора Персикова,

В кабинете ученого началось черт знает что: головастики расплзались из кабинета по всему институту, в террариях и просто на полу, во всех закоулках, завывали зычные хоры, как на болоте. Панкрат теперь испытывал мертвенный ужас. Через неделю и сам ученый почувствовал, что он шалает. Институт наполнился запахом эфира и цианистого кали. Разросшееся болотное поколение наконец удалось перебить ядами (Булгаков 1989: 142).

У Булгакова «адские» запахи, туман и задымление — постоянные предвестия наступления inferнальных сил. В «Роковых яйцах» Персиков вновь сталкивается с ними, когда делает доклад о «луче жизни» в Цекубу,

Это был гигантский триумф зоолога-чудака. В колонном зале от всплеска рук что-то сыпалось и рушилось с потолков, и шипящие дуговые трубки заливали светом... /.../ На миг заслонило черным яркую люстру в вестибюле, и Персикову стало смутно, тошновато... Ему почудилась гарь, показалось, что кровь течет у него липко и жарко по шее (Булгаков 1989: 172–173).

Так мотив чудесного луча снова недвусмысленно связан с предчувствием катастрофы, со смертным «запахом».

Череда смертей и воскрешений является стержневым компонентом сюжета «Роковых яиц», непосредственно соотносясь со смысловым планом Апокалипсиса. В повести эта схема разворачивается в двух изоморфных пластах: в пределах частного мира Персикова и в «большом пространстве» советской республики.

В «мире Персикова» гибель жаб и прочей живности в годы военного коммунизма, а также смерть старого сторожа и почти что «умирание» самого профессора, «дальше пошло хуже. По смерти Власа окна в институте промерзли насквозь... Издохли кролики, лисицы, волки, рыбы и все до единого ужи. Персиков стал молчать целыми днями, потом заболел воспалением легких, но не умер» (Булгаков 1989: 132), сменяется возрождением в эпоху нэпа, «в террариях вновь закипела жизнь». Различные виды «гадов» как бы восстают из мертвых (сравним с двумя воскресениями в Апокалипсисе), а затем взрыв популяции под воздействием «луча жизни» приводит к трагической развязке. Лаборатория и все институтские инкубаторы разгромлены, а сам профессор растерзан обезумевшей толпой. В описании сцены гибели Персикова Булгаков проводит непосредственные параллели с распятием: «распростер руки, как распятый ... он не хотел пустить толпу и закричал в раздражении» (Булгаков 1989: 206). Однако

аллюзия на распятие как всегда амбивалентна, так как вместо того, чтобы простить своих убийц согласно библейскому писанию профессор Персиков называет их «дикие звери» (Булгаков 1989: 217).

4 Аллюзии на воскрешение и печати Божьего гнева

Помимо уже упомянутых аллюзий на Небесный Иерусалим и проклятый Вавилон, а так же Бога-творца в повести присутствуют и другие аллюзии на апокалиптическое пророчество и Евангелие. С появлением в повести комиссара Рокка возникает аллюзия на Евангельское чудо – воскрешение из мертвых. При всей видимости разумного научного подхода, правительственная идеология в решении «куриного вопроса» воспринимается именно в свете идеи «воскресения мертвых»; «Что же вы хотите их [кур] воскресить моментально, что ли?» — спрашивает профессор Персиков (Булгаков 1989: 177). Главным проводником этой идеи в повести выступает Александр Семенович Рокк — красный комиссар, профессиональный «преобразователь жизни», выступивший с инициативой создания экспериментального показательного совхоза «Красный луч». Рокк — это олицетворение эпохи военного коммунизма, идеологии революционного переустройства мира, с верой в бесконечные возможности эксперимента, господства над природой и т. д. «Говорящая» фамилия героя, прямо обыгранная в тексте, «там до вас, господин профессор, Рокк пришел. /.../ — Рок с бумагой? Редкое сочетание» (Булгаков 1989: 173), недвусмысленно передает оценку Булгакова перспектив советского жизнестроения, их конечную обреченность.

Рокк, конечно, олицетворяет собой не Антихриста, он лишь служебная деталь запущенного механизма разрушения жизни⁴. Высшая инстанция, делегировавший Рокка «Кремль», представлена в повести обезличенно — она скрыта на невидимом конце телефонной линии, по которой Персиков получает безапелляционные (но не озвученные в тексте) указания. Деперсонафикация лишь усиливает представление о неотвратимости разрушительного процесса. У Булгакова разрушительный процесс часто предстает амбивалентно: эта внеличная сила поглощает не только профессора Персикова и своих мелких слуг типа Рокка, но грозит гибелью и самой советской республике, т. е. пришествие коммунистического мессии оборачивается концом света.

Предзнаменование катастрофы вполне отчетливо обозначено уже в сцене визита Рокка в зоологический институт, где он забирает у Персикова

⁴ Рокк — прямое порождение революции: «Но великий 1917 год, переломивший карьеру многих людей, и Александра Семеновича повел по новым путям. /.../ Нужна была именно революция, чтобы вполне выявить Александра Семеновича. Выяснилось, что этот человек положительно велик...» (Булгаков 1989: 187).

его аппараты⁵. В описании лаборатории появляются аллюзии на преисподню,

В камерах, как в аду, мерцал малиновый, разбухший в стеклах луч. И сам Персиков в полутьме у острой иглы луча /.../ был достаточно странен и величественен в винтовом кресле /.../ серость овладела институтом, потекла по коридорам. (Булгаков 1989: 174, 178).

Странное дело: в этот вечер необъяснимо тоскливое настроение овладело людьми, населяющими институт, и животными. Жабы почему-то подняли особенно тоскливый концерт и стрекотали зловеще и предостерегающе (Булгаков 1989: 178).

У профессора отнимают его работу, и одновременно он получает известие, что бросившая его пятнадцать лет назад жена умерла — обрываются все нити, связывавшие его с жизнью.

Скептически к эксперименту с яйцами, затеянному Рокком в совхозе «Красный луч», относятся и Персиков с его ассистентом Ивановым, и мужики из окрестных деревень. Причем в их оценках прямо звучат апокалиптические ноты. Профессор гадает: «Может быть, этот тип выведет стерильных кур. Догонит их до величины собаки, а потомства от них жди потом до второго пришествия» (Булгаков 1989: 184); уборщица Дуня сообщает Рокку: «мужики в Концовке говорили, что вы антихрист. Говорят, что ваши яйца дьявольские. Грех машиной выводить. Убить вас хотели» (Булгаков 1989: 189). И все события в совхозе действительно представлены как откровенная пародия на Апокалипсис.

Тут присутствует и «говорящая» топонимика — речка называется Топь, соседняя деревня именуется Концовка, и природа изображается как нереальный мир, двоящийся и затем оживающий в страшных видениях: «Дворец-совхоз, словно сахарный, светился, в парке тени дрожали, а пруды стали двухцветными пополам — косяком лунный столб, а половина бездонная тьма (Булгаков 1989: 186); «/.../ собаки подняли вдруг невыносимый лай, который постепенно перешел в общий мучительный вой. /.../ Все это было так жутко, что показалось даже на мгновение, будто померкла таинственная, колдовская ночь (Булгаков 1989: 188); «над лунными полями стоял непрерывный стон, злобные тоскливые стенания» (Булгаков 1989: 190); «/.../ разлилась зеленоватая ночь. Была она загадочна и даже, можно сказать, страшна» (Булгаков-1989: 191).

«Конец света» предвещает постоянный вой собак, «трескучий в миллион голосов концерт лягушек». И вдруг все стихает — исчезли птицы, рощи в «полном безмолвии», с «пруда не доносилось ни одного голоса и беззвучно стояла осока» (Булгаков 1989: 189–190], даже собаки замолчали и стих ветер, «словно перед грозой. Но никакой грозы и в помине не было» (Булгаков 1989: 189). В Откровении подобное затишье наступило при снятии Господом последней «седьмой печати»: «И когда Он снял

⁵ Ранее профессор дважды сталкивается с Рокком — на улице и на докладе в Цекубу, но не обращает внимания, не чувствует встречи со своей «судьбой».

седьмую печать, сделалось безмолвие на небе, как бы на полчаса» (Откр. 8:1) — краткий момент мира и успокоения перед вторым пришествием, когда обманутые Антихристом получили возможность раскаяться и вернуться к истинной вере.

В этой связи требует истолкования намеренно выделенный и кажущийся странным такой постоянный атрибут Рокка, как его флейта. В кульминационный момент, когда из яиц начали вылупляться их таинственные обитатели, Рокк взял флейту, чтобы поиграть на берегу пруда. И тут стали появляться чудовищные змеи; последний вальс Рокк выдувал на флейте, уже глядя в зеленые глаза анаконды, которая через мгновение растерзала его жену Маню. Когда обезумевший Рокк прибежал в местный отдел ГПУ, его пальцы, сжимавшие флейту, пришлось разгибать силой, а сам он «сказал, простирая руки, как библейский пророк: — Слушайте меня. Слушайте» (Булгаков 1989: 197). Сравним с Откровением «Кто имеет ухо, да слышит» (Откр. 13:9). Вера Химич интерпретирует эту сцену «заговаривания змеи» в ключе семантики карнавала (2003: 303), но по сути флейта Рокка отсылает к особенному семантическому ряду, который с большим основанием, чем карнавал, может рассматриваться как глубинная смысловая проекция повести. Это именно библейский субстрат (конечно, обыгранный во многом иронически), и прежде всего Апокалипсис. В таком прочтении флейта выступает субститутотом трубы апокалиптических ангелов,

Когда вострубили первые ангелы, сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть дерев сгорела, и вся трава зеленая сгорела; и как бы большая гора, пылающая огнем, низверглась в море; и третья часть моря сделалась кровью; и упала с неба большая звезда в реки, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки; и вышел дым из кладезя, как дым из большой печи; и помрачилось солнце и воздух от дыма из кладезя. И из дыма вышла саранча на землю, и дана была ей власть, какую имеют земные скорпионы и т. д. (Откр. 8–9).

После того как седьмой Ангел вострубил, произошли молнии, и голоса, и громы, и землетрясение, и великий град и явился большой красный дракон с семью головами и десятью рогами — великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаной, обольщающий всю вселенную, с воинством которого сразилась рать архангела Михаила (Откр. 11–12).

Именно сигналом к появлению «драконьей» армии служит игра Рокка на флейте; в ней есть мистический и пророческий элемент. Не случайно Рокк и в ГПУ не выпускает флейту из рук и желает еще «пророчествовать». Но роль «седьмого ангела» из Откровения предстоит сыграть агенту ГПУ Полайтису: когда они с напарником приезжают на мотоциклетке в совхоз, чтобы на месте разобраться в ситуации, и становятся первыми жертвами страшных гадов. Агент «затрубил в рожок», как и на игру флейты, сначала отзывались только «остервеневшиеся собаки» (так подкрепляется параллель «флейта — рожок»), но inferнальные силы уже вырвались на поверхность. «Я теперь вижу. Катастрофа,— молвил

Полайтис» (Булгаков 1989: 198). Через несколько минут полчище страшных пресмыкающихся растерзывают агента и его напарника.

5 Апокалиптические звери и амбивалентная концовка повести

В наибольшей степени прямыми апокалиптическими ассоциациями насыщены эпизоды выхода на свет мутировавших монстров — гигантских змей, крокодилов и т. д., представших в обличии библейских драконов; их «поход на Москву» и война с ними. Вступившая в схватку с «гадами» армия несет на себе сходные черты «змеинового войска»: извиваются трубки газовых баллонов у всадников, ползут «громадные цистерны-автомобили с длиннейшими рукавами и шлангами», тяжелые танки «на гусеничных лапах», автомобили, «зашитые наглухо в серую броню с теми же трубками»; «сметая все встречное», прошла по Тверской «многотысячная, стрекочущая копытами по торцам, змея Конной армии». Отдельная Кавказская кавалерийская дивизия «на равных» успешно сражается «со страусовыми стаями» (Булгаков 1989: 209–211).

В бой брошены артиллерия, ядовитые газы, «и аэропланы и эскадрильи», однако «гадами» захвачен пылающий Смоленск; «Конная армия под Можайском, потерявшая три четверти своего состава, начала изнемогать, и газовые эскадрильи не могли остановить движения мерзких пресмыкающихся, полукольцом заходивших с запада, юго-запада и юга по направлению к Москве» (Булгаков 1989: 215). Столицу готовят к уличным боям и начинается эвакуация. И лишь как *Deus ex machina* разразившийся в середине августа лютый мороз (последняя глава повести так и называется «Морозный бог на машине») «задушил» чудовищные полчища.

Важно отметить, что концовка повести была изменена Булгаковым. В соответствии с первой версией, змеинового нашествия не удалось остановить. Змеи захватывают Москву, и восходящее солнце озаряет змею, обвиняемую вокруг купола Храма Христа Спасителя. Таким образом повесть изначально задумывалась Булгаковым, как не подлежащее сомнению доказательство окончательного Апокалипсиса советского времени, уничтожившего все живое.

Измененная концовка повести, являющаяся на первый взгляд намного более оптимистичной, оставляет возможным видимое спасение перед концом света. Однако, трагическое «принесение в жертву» Персикова, а также повторное представление Москвы как трагестийного, вывернутого наизнанку Нового Иерусалима в конце повести, является бесспорным доказательством намеренной цикличности Апокалипсиса, который непременно повторится еще много раз. «А весной 29-го года опять затанцевала, загорелась и завертелась огнями Москва, и опять по-прежнему шаркало движение механических экипажей, и над шапкою Храма Христа висел, как на ниточке, лунный серп» (Булгаков 1989: 115). Не случайно и повторное упоминание серпа, как оружия божьего гнева из Откровения.

В соответствии с этим конец повести вновь предстает как амбивалентный. Его можно расценивать; и как спасение перед Апокалипсисом, и как прямой намек на возвращение действия в исходную точку и необратимость конца света.

ЛИТЕРАТУРА

Михаил БУЛГАКОВ, 1989: *Собрание сочинений в пяти томах*. Т. 2. Москва: Художественная литература.

БИБЛИЯ, 2006: *Книги священного писания Ветхого и Нового Завета*. Москва: Ковчег.

Илья БРАЖНИКОВ 2011: «Пародийный апокалипсис в повести М. Булгакова «Роковые яйца». В *Русская литература XIX–XX веков: историософский текст*. Москва: Прометей: 183–195.

Аза ПАПИНА, 2002: *Текст: его единицы и глобальные категории. Учебник для студентов-журналистов и филологов*. Москва: Едиториал УРСС.

Наталья ФАТЕЕВА, 2000: *Контрапункт интертекстуальности, интертекста в мире текстов*. Москва: Academia 2000.

Вера ХИМИЧ, 2003: *В мире Михаила Булгакова*. Екатеринбург: Уральский Университет.

Miha JAVORNIK, 1994: *Evangelij Bulgakova. O ustvarjalnosti Mihaila Afanasjeviča Bulgakova*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Marko JUVAN, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.

Jörg HELBIG, 1996: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg: C. Winter.

АПОКАЛИПТИЧНА АЛУЗИЈА КОТ СТРУКТУРНОПОЈАСНЈЕВАЛНА КОМПОНЕНТА В ПОВЕСТИ М. А. БУЛГАКОВА *УСОДНО ЈАЈЦЕ*

Začetek dvajsetega stoletja je v Rusiji zaznamovalo eshatološko obdobje viharnih socialnih, političnih in verskih sprememb, ki je imelo vse znake apokaliptične kaotičnosti, okrutnosti, moralne in duhovne razkrojenosti. Ustvarjalnost Mihaila Afanasjeviča Bulgakova se povsem umešča v apokaliptični kontekst tega časa. V svojih literarnih delih Bulgakov namreč namenoma vzpostavlja povezave z apokaliptično prerokbo, *Janezovim razodetjem*, saj vidi številne podobnosti med dejansko zgodovinsko situacijo v tedanji Sovjetski zvezi in dogodki, opisanimi v *Razodetju*. Tako ustvari svojo verzijo zgodovine – to je zgodovino, zaznamovano z apokalipso. Apokaliptični kontekst v Bulgakovovi znanstvenofantastični antiutopični povesti *Usodna jajca* smo vzpostavili

in analizirali s pomočjo ključnih intertekstualnih figur, in sicer aluzij z atribucijo in aluzij brez nje. Apokaliptične aluzije so zgrajene na principu ambivalentne antiteze, enega ključnih strukturnih postopkov pri Bulgakovu. Siže *Usodnih jajc* se razvija kot projekcija svetopisemske prerokbe. Poudariti je treba, da apokalipsa v povesti ne nastane zgolj kot naključni rezultat ponesrečenega eksperimenta, temveč se dosledno in utemeljeno uvaja od prvih stavkov povesti pa vse do grozovitega konca. V osrednjem delu povesti se vzpostavi ambivalentna podoba Moskve, ki aludira na novi Jeruzalem in prekleti Babilon. V analizo so prav tako zajete aluzije na znanstvenika, božanskega ustvarjalca, prihod apokaliptične zveri, smrt pravičnikov, križanje Kristusa, vstajenje ter pečati božjega srda. Načrtno preučevanje apokaliptičnega konteksta kot enega najpomembnejših intertekstualnih povezav v celotni Bulgakovovi ustvarjalnosti in ne le v romanu *Bela garda* je ključnega pomena za razumevanje ustvarjalne misli pisatelja.
