

К МОТИВУ КАТАБАСИСА В ПОВЕСТИ М.А. БУЛГАКОВА «РОКОВЫЕ ЯЙЦА»

Колчанов Владимир Викторович, кандидат филологических наук, Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина, vla-kolchanov@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9755-2378>

Косякова Светлана Александровна, кандидат филологических наук, Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина, kosyackova.svetlana@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8602-7076>

Аннотация. Целью работы является анализ мотива катабасиса в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца». Это актуально именно сейчас, когда в российском литературоведении намечаются тенденции изучения мотива катабасиса в творчестве русских писателей как частного случая мифологеми мировой литературы и культуры в целом. Предметом исследования стало рассмотрение этого мотива в качестве приема пародии, создающей в повести уникальную сатирическую палитру социально-политической жизни страны в эпоху революции и диктатуры пролетариата. Поэтому методология статьи включает, наряду с традиционными историко-культурным и мифопоэтическим подходами, политический комментарий. В результате к анализу привлекаются источники из разных гуманитарных сфер человеческой деятельности: художественной литературы, историографии, культурологии, театра, религии, магии и магической дисциплины нумерологии. Наибольшее внимание среди них сосредоточено на церемониальной античной, западноевропейской и русской деревенской магии, драме И.В. Гете «Фауст», скандинавских и карело-финских рунах. Особое место отводится прототипу главного персонажа В.И. Персикова В.И. Ленину как спародированному объекту нарождающегося художественного течения советской литературы – Ленинианы. Рамки художественной системы повести Булгакова «Роковые яйца» определяются как постсимволизм.

Ключевые слова: катабасис, теургия, магия, нумерология, пародия, аллюзия, Лениниана.

Для цитирования: Колчанов В.В., Косякова С.А. К мотиву катабасиса в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца» // Вестник Костромского государственного университета. 2022. Т. 28, № 3. С. 117–126. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-3-117-126>

Research Article

THE CATABASIS MOTIF IN «THE FATAL EGGS» BY MIKHAIL BULGAKOV

Vladimir V. Kolchanov, Candidate of Philological Sciences, Derzhavin Tambov State University, vla-kolchanov@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9755-2378>

Svetlana A. Kosyakova, candidate of Philology, Derzhavin Tambov State University, kosyackova.svetlana@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8602-7076>

Abstract. The aim of the article is to analyse the motif of *catabasis* in “The Fatal Eggs” by Mikhail Bulgakov, which seems to be up-to-date, because the literary study of nowadays focuses on studying the mentioned motif in the works of both Russian and foreign writers. The researchers tend to interpret it as an important part of world literature (and world culture in general) mythologeme. In the article, we study the catabasis motif as a travesty that helps the writer to draw the satirical picture of social and political situation that took place in Russian after October Revolution and during the proletariat dictatorship period. In our research, we use not only mythopoetic approach to the literary works or traditional historical and cultural methods of text interpretation; we rather claim that it is of great importance to give some political commentaries on Mikhail Bulgakov’s writing and to draw information from various sources – fiction (for example, a tragic play “Faust” by Johann Wolfgang von Goethe), historiography, cultural studies, religion, numerology and magic of different kinds. These include ancient ceremonial magic; the magic of Western Europe; the magic of Scandinavian and Karelian-Finish runes; the magic that is popular in the Russian villages. In addition, we give the detailed analysis of the main character’s prototype. There are many burlesque parallels between the image of Vladimir I. Persikov and Vladimir I. Lenin, the key figure of Leninian, that would be an important artistic trend of the Soviet literature, but at that time it was only emerging. We characterise “The Fatal Eggs” as a post-symbolistic novella.

Keywords: catabasis, theurgy magic, numerology, parody, allusion, Leninian.

For citation: Kolchanov V.V., Kosyakova S.A. The catabasis motif in «The Fatal Eggs» by Mikhail Bulgakov. Vestnik of Kostroma State University, 2022, vol. 28, № 3, pp. 117–126. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-3-117-126>

*Как сон, пройдут дела и помыслы людей,
Забудется герой, истлеет мавзолей,
И вместе в общий прах сольются.*

Н. Минский. 1887

Среди сюжетов мировой художественной литературы и эпического фольклора существует мифологема о спуске в подземное пространство, преисподнюю или на дно морское. Практически всегда для героев такой спуск преследовал одну из трех целей: заполучить спрятанный там дар богов – средство, дарующее мудрость, богатство, красоту и бессмертие, приобрести знания о тайнах вселенной или вызволить из смертельного плена своего горячо любимого родственника. Называется он катабасис (греч. «κατάβασις – спуск в ад»). Катабасис осуществляли герои Античности и Средневековья, герои Ренессанса и Нового времени. Использовался он и используется до сих пор в литературе модернизма и постмодернизма¹.

Широкое распространение термин «катабасис» получил в последние века существования Римской империи и в Византии. Но понимание его было разным и даже противоположным. В культуре позднего Рима катабасис на правах составной части входил в магический обряд, совершаемый во имя обожествления жрецов и императоров. Неофит («посвящаемый», избранный богов) испытывал в нем трансформацию личности и удостоивался встречи с богами-защитниками и повелителями стихий (Осирис, Плутон, Персефона, Дионис-Загрей). Чтобы запустить трансформацию, теургу (магу-неоплатонику) требовались место (портал), атрибуты (знаки), аксессуары (дополнительные предметы); чтобы в дальнейшем управлять процессом, нужны были мифологические персоны (стражи порогов и проводники), вызванные путем заклинаний из преисподней и хорошо знакомые с дорогой обратно. Византия получила это теургическое наследие античности, разрушила его и из обломков сформировала новое религиозное мировоззрение [Доддс, Петров]. В христианстве катабасис из общения теурга и неофита с волей подземных богов превратился в общение с бесами, в трудный путь «мытарств», чинимых душе «гарпиями», «ангелами экстаза» и преодоление преград и таможен, «восхищением души» (выделено нами. – В.К., С.К.) [Флоренский]. По словам о. П. Флоренского, человек, обучаясь правильно умирать, подробно знакомился с «загробной географией» [Флоренский].

Безусловно, литературные произведения древности существенно отличались от теургии, они подчиня-

лись художественному замыслу писателя и композиции, а не правилам и последовательности магических церемоний жрецов-философов. В них присутствовали собственная фантазия, социально-политический подтекст, воспитательная идея. Само содержание и характер литературных произведений были адресованы не только касте жрецов и императорам, но и рядовым гражданам. В произведениях, в которых катабасис занимал ведущее место в жизни героев («Одиссея» Гомера, «Лягушки» Аристофана, «Энеида» Вергилия, «Метаморфозы» Апулея, «Деяния Диониса» Нонна Панополитанского, «Житие Василия Нового» Григория, «Божественная комедия» Данте и др.), имелись авантюрно-приключенческая фабула, сказочный сюжет и чаемый катарсис.

Термином «катабасис» мы и воспользуемся, чтобы описать происходящее в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца». Тем более что теургия вновь громко заявила о себе на закате еще одной империи – «Третьего Рима». Появились новые философы, политические деятели и «поэты-жрецы», перенесшие теургию в сферу звука, слова, социума и власти. Ведущие философы (Вл. Соловьев и Вяч. Иванов), композиторы и художники (Н. Скрябин и М. Чюрленис), поэты (А. Блок и А. Белый), большевики-богостроители (А. Луначарский и А. Богданов), мощное сектантское движение в народе (хлыстовство и скопчество) – восприняли теургию как выход за пределы социума, как воссоединение «падшего Адама» с волей Абсолюта и переделку человечества согласно представлениям о совершенстве и идеале. Жизнь попытались изменить средствами искусства, а для этого апробировали не только театр-храм, но и пространство городской площади: от попыток постановок пьес-мистерий С. Радловым до грандиозных спектаклизированных демонстраций трудящихся.

В рамках темы не будем забывать и тот немаловажный факт, что после катабасиса социального – революции и Гражданской войны – художественно-философский мотив от «символистов» и «богостроителей» перешел к писателям-модернистам 1920-х годов. На катабасисе строились многочисленные литературные произведения: «Мы» Е.И. Замятина, «Чевенгур» А.П. Платонова, сказки Е.Л. Шварца и другие. Будучи по своей сути постсимволистскими произведениями и одновременно социально-политической сатирой,

они, безусловно, не отражали явлений серьезного религиозного характера и не стремились к поддержанию мифа, задачи их были совершенно обратные – средствами мифа разрушить миф, демифологизировать сложившиеся представления об идеальном политике, народном вожде или государстве, не обожествлять, а титанизировать их, сбросить с высоты небесной или пьедестала земного в подземные чертоги. В сатирическом плане высмеять, спародировать. Для этого требовалась игра в религиозные «осколки», во фрагменты «тайного знания», в аллюзии на различные магические практики. В этом ключе шло обыгрывание и общего для вышеназванных произведений знаменателя – катабасиса.

В мифопоэтическом универсуме булгаковской повести можно выделить по крайней мере трех основных носителей катабасиса: античную, западноевропейскую и русскую церемониальную магию. Дифференциации они поддаются нелегко, зачастую проникают друг в друга, но между тем создают ту неповторимую притягательность, блеск и флёр, которые зачаровывают читателя и подвигают его к ироническому восприятию действительности. Мы попытаемся выделить эти церемониалы параллельно тому, как будем рассматривать элементы катабасиса.

В качестве портала, мистериума, входа в мифическое пространство Булгаков избрал универсальное средство – распятие: оно служит и порталом, и атрибутом, и аксессуаром одновременно. В композиционном плане повести ему отводится роль художественного обрамления, завязки и развязки действия, в пародийном оно понимается как аллюзия на языческое и христианское распятия:

«Персиков живо сполз с табурета, бросил кремальеру на полдороге и, медленно вертя в руках папиросу, прошел в кабинет ассистента. Там, на стеклянном столе, полузадушенная и обмершая от страха и боли лягушка была распята на пробковом штативе, а ее прозрачные слюдяные внутренности вытянуты из окровавленного живота в микроскоп» [Булгаков: 49];

«Искаженные лица, разорванные платья запрыгали в коридорах, и кто-то выстрелил. Замелькали палки. Персиков немного отступил назад, прикрыл дверь, ведущую в кабинет, где в ужасе на полу на коленях стояла Марья Степановна, распростер руки, как распятый...» [Булгаков: 114]

Зооморфная форма первой картины распятия в повести относится к векам более ранним, чем христианство. В языческие времена распинаемый бог, покидая землю, уходил в подземные, хтонические пласты и превращал жертвенный акт в смену границ своего нуминозного влияния.

Жертвенный акт становился мистерией, религиозным обрядом и празднеством в честь бога, а местом, где проводился обряд, всегда служил водный подпочвенный слой, граница суши и воды – зона подтопле-

ния земли рекой, озером, болотом или просто берег. Мистерии, посвященные изменениям прав и статуса богов, доносятся до нас известными языческими мифами об умирающих и воскресающих богах растительного и животного происхождения: египетским мифом об Осирисе, разрубленном в дельте Нила, греческим мифом о Дионисе, растерзанном титанами в болотах, фригийским мифом о Сабазии и другие. Все эти персоны – подземные, «языческие христы» [Робертсон: 62–70], принявшие на себя функцию инициаторов в загробный мир, вожатых, посвящающих душу в тайны рождения и смерти. Отсюда и появляется в повести аллюзия на катабасис в образе распятой амфибии, представительницы подпочвенного, пограничного мира.

Подобным образом сконструировано и распятие главного героя повести «Роковые яйца». В рамках церемониальной процедуры профессор Персиков – это активный демиург и радикальный трикстер, запустивший ошибку в божественную систему, устоявшийся миропорядок, вступивший в контакт с темным хтоническим миром. Жертвы дохристианских мистерий – распятые подземные боги, впусившие когда-то ошибку в мир, оказываются сродни новой жертве – в роли распинаемого бога выступает такой же безумный демиург, «чудак зоолог», а участниками варварской церемонии распятия – советская столица, народ, страна, государство.

Катабасис включает и образ «Морозного бога на машине», сценического *Deus ex machine* древних греков. Как и в античной драме, этот бог вмешивается в церемонию черной, подземной, вредоносной магии, не допускает анабасиса демиурга, следовательно, церемония прерывается, и прежнее состояние мира восстанавливается.

К числу аллюзий на катабасис, относящихся к разряду теургии античности, принадлежат и другие художественные детали. Имя Панкрата, нового сторожа зоологического института, отсылает к имени греческого бога и стража леса Пана. Оно образовано путем соединения двух греческих слов: Пан («др.-греч. Πάν – бог пастушества и скотоводства, плодородия и дикой природы») + крат («κράτος – власть, правление, господство»); можно провести параллель между главным магическим аксессуаром бога Пана – цевницей (свирелью) и флейтой А.С. Рокка. Именно на такой волшебной флейте магический манипулятор вызывает из хтонических подземелий водяную змею анаконду, напоминающую первого стража порога из «Египетской книги мертвых» – змея Апе-пу. Для заклинаний подбираются и соответствующие мелодии: на первую, «хрупкую трель» птички и «голос страстной Полины» из оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама» змея приманивается (привораживается), на вторую мелодию – вальс из оперы

«Евгений Онегин» – отманивается (отвораживается), или, говоря современным языком, останавливается и перепрограммируется. Поэтому маг остается нетронутым, а глаза змеи «загораются непримиримой ненавистью» ко всему земному, и в первую очередь к земной Афродите – идущей купаться «необыкновенной толщины» «мечтательной» «мадам» Мане, сошедшей с земного Олимпа – со ступеней дворца графов Шереметевых. Кстати сказать, и движение Мани по направлению к пруду и «купаленке» напоминает о богине. Этимология ее имени, считают классические филологи, восходит к термину «пено-рожденная» (от греч. слова 'αφρός – «пена»), а другое ее имя Анадиомена переводится как «появляющаяся на поверхности моря» [Афродита: 132]. Об изначальном влечении богини – манере глядеться в зеркало и любоваться своей красотой – свидетельствует метафора в купальной сцене «гладь пруда».

К местам обитания греческого бога Пана относится практически все пространство зоологического института с его лесными обитателями: «кроликами, лисицами, волками, рыбами» и «ужами». Но маркирует оно не только одного Пана и пространство его владений. Залы-террариумы концентрируют мысль читателя вокруг того страшного места в лесу, где производится ночной обряд и где начинался греческий катабасис – территория болота. На лесное болото, сырой почвенный, эпихтонический слой указывают все объекты пристального профессорского интереса: Суринамская жаба, лягушки, различные отряды «голых гадов» и калоши.

В земледельческой религии Афин пересекалось такое место обитания бога Пана со священной территорией Диониса Лимнейского (Болотного). Здесь располагался его храм, здесь, в окружении сатиров, совершали его распятие безумные и опьяненные жрицы-менады, отсюда бог вина и священного безумия спускался к Аиду, преодолевая многочисленные пороги и выполняя функцию психопомпа (проводника). Являясь одновременно «богом театра», обладая актерскими способностями, он и стражей порогов обманывал театральным способом – путем переодевания. Например, в комедии греческого драматурга Аристофана «Лягушки», пройдя веселый и стройный хор лягушек-мистов, бог вступал во владения Плутона и озорничал перед его слугой – переодевался то в одежду Геракла, то в одежду собственного слуги.

Поэтому, думается, именно в Диониса Лимнейского превращается Персиков в данном фрагменте повести:

«На стареньком автомобиле с Пречистенки выехали трое. Двое пьяненьких и на коленях у них ярко раскрашенная женщина в шелковых шароварах по моде 28-го года.

– Эх, папаша! – крикнула она низким сиповатым голосом. – Что ж ты другую-то калошу пропил!

– Видно, в “Альказаре” набрался старичок, – завыл левый пьяненький, правый высунулся из автомобиля и прокричал:

– Отец, что, ночная на Волхонке открыта? Мы туда!

Профессор строго посмотрел на них поверх очков, выронил изо рта папиросу и тотчас забыл об их существовании. На Пречистенском бульваре рождалась солнечная прорезь, а шлем Христа начал пылать. Вышло солнце» [Булгаков: 52–53].

Особо следует подчеркнуть, что в данном случае дионисийская церемония произошла, и произошла самым благополучным, театральным способом. В отрывке выделяются последние, запоздалые участники пьяной процессии – менада, окруженная сатирами (наглая, развязная женщина с «низким сиповатым голосом» и двумя пьяными молодыми людьми); ночное время действия, заканчивающееся рассветом и восходом солнца, виноградный венок Диониса («шлем Христа»), безумие Диониса (беспамятство Персикова), опьянение Диониса («калошу пропил»), момент переодевания Диониса (Персиков с одной калошей в руке), воскурения в честь Диониса (выроненная папироса), психопомпные способности Диониса (направление пьяной компании в «ночную на Волхонке») и место действия – дорога с болотной поляны («Пречистенского бульвара») в чашу леса («завыл левый пьяненький», отправление в ресторан на Волхонке (читай: к волкам, к растерзанию, к волчьему пиршеству, на Волконку)).

Между тем следует заметить, что заканчивается повесть уже не игровой, театральной, дионисийской церемонией, а самой настоящей дикой, кровавой оргией, первобытным распятием-растерзанием. Не только бог-демиург, но и бог-страж подвергаются чудовищной телесной трансформации. Даже Марья Степановна, верная прислужница Персикова, повторив первоначальный цикл дионисийских менад, завершает его посреди неандертальской расправы, знаменующей спуск в Тартар, к титанам, к сыновьям древнего, как первобытная материя, античного Хаоса:

«Но Панкрат никого уже не мог выгнать. Панкрат с разбитой головой, истоптанный и рваный в клочья, лежал недвижимо в вестибюле, и новые и новые толпы рвались мимо него, не обращая внимания на стрельбу милиции с улицы.

Низкий человек, на обезьяньих кривых ногах, в разорванном пиджаке, в разорванной манишке, сбившейся на сторону, опередил других, дорвался до Персикова и страшным ударом палки раскроил ему голову. Персиков качнулся, стал падать на бок, и последним его словом было:

– Панкрат... Панкрат...

Ни в чем не повинную Марью Степановну убили и растерзали в кабинете, камеру, где потух луч, разнесли в клочья, в клочья разнесли террарии, перебив и истоптав обезумевших лягушек, раздробили стеклянные столы, раздробили

рефлекторы, а через час институт пылал, возле него валялись трупы, оцепленные шеренгой вооруженных электрическими револьверами, и пожарные автомобили, насасывая воду из кранов, лили струи во все окна, из которых, гудя, длинно выбивалось пламя» [Булгаков: 114].

За античным текстом в структуре повести сквозит не менее интересный и не менее обширный теургический пласт – текст европейской магии и оккультизма: современная эзотерическая наука нумерология, северные мистерии и руны, алхимическое чернокнижие.

Нумерология прочитывается в самом начале повести и связана с прототипом Владимира Ипатьевича Персикова и его биографией. Было давно замечено, что прототипом «ученого чудака» является вождь революции и первый руководитель социалистического государства В.И. Ленин [Соколов: 606–618; Яблоков: 12, 30, 43], поэтому к найденным штрихам можно добавить следующие. В историческом плане отчество Ипатьевич относит нас к подвалу хорошо известного дома инженера Ипатьева, где, по некоторым сведениям, по приказу Ленина была расстреляна царская семья, а в нумерологическом ключе писатель педантирует мысль о слиянии образа профессора Персикова с Лениным посредством номеров трамваев 16, 22, 48, 53, «с гулом и скрежетом скатывающихся с Герцена к Моховой», то есть по спуску, вниз, к зоологическому институту, к лесному почвенному слою, покрытому мхом. Номера трамваев повторяют подвижные, нумерологические сигнатуры (личные, судьбоносные вехи, как они называются в магии) в жизни Ильича. Номер 16 обозначает возраст Ульянова-гимназиста в момент вынесения судом (16–20 апреля 1887 года) смертного приговора старшему брату Александру, родовой стресс, психическую травму, вызвавшую после казни решение «идти другим путем». Номер 22 символизирует возраст вступления в социал-демократическую партию: в автобиографиях Ленин неоднократно указывал, что «в партии с 1893 года» [Владимир Ульянов]. Номер 48 знаменует возраст получения тяжелого ранения отравленной пулей, и номер 53 – возраст смерти.

Следом за нумерологией в тексте повести можно увидеть элементы северной традиции. Они по-своему преобразуют знаменитую черту ленинского портрета: привычку щурить правый глаз в минуту наибольшего внимания. Персиков «щурит глазки» как существо ночного, подземного мира, а правый, «гениальный глаз», увидевший в окуляре «цветной завиток, похожий на женский локон», может привлечь наше внимание к источнику порчи – к подземному миру Хэль и к хозяйке самой глубинной области рунических подземелий – мертвой вельве. В результате ее посвящения спустившийся в этот северный тартар бог Один терял свой правый глаз, обретая мудрость, знания, способность странствовать сквозь время и пространство и преобразовать мир.

Как и преобразование, северные церемонии включают рождение нового мира. На магическую работу Ленина-Персикова по рождению нового мира намекает «перевранная» газетой фамилия Персикова «Певсиков». И вот почему. «16 апреля... вечером» (а с этой даты начинается действие в повести) Ленин, как известно, из Швейцарии через Германию и Финляндию в plombированном вагоне с группой революционеров прибыл в Петроград на Финляндский вокзал. Если привлечь в качестве аллюзии к данному факту карело-финский эпос, то фамилию Певсиков можно рассматривать не только как намек на картавость вождя, но и как произошедшую от слова «певец»; «певец» и Финляндский вокзал в совокупности отсылают еще к одному топосу северных мистерий – начальную, отправную карело-финскую руну, в которой старый и мудрый теург-певец Вяйнямейнен своим чарующим пением создает мир из яйца, снесенного на его колене уткой. Утку также можно заметить в тексте произведения, правда, предстает она тоже в пародийном ключе – превращается в самую настоящую газетную пропагандистскую утку. 17 апреля (то есть на следующее утро, если следовать логике «Роковых яиц») Ленин, как известно, на собрании большевиков произнес знаменитые Апрельские тезисы, а спустя 3 дня – 20 апреля – опубликовал их в газете «Правда»: (в повести этот срок и сама газета отражаются в аллюзии «в течение трех вечеров на скорую руку написав брошюру: “Об изменениях печени у кур при чуме”»).

Некоторые предметы в институте Персикова выглядят как аксессуары северной традиции в черной магии. Они усиливают гибельность обрядового места действия: вертепа, болота, темного непроходимого леса. Поэтому следует сказать о них по отдельности. Во-первых, это черные шторы, опускаемые Персиковым в периоды опытных сеансов, – в магии они служат драпировками, за которыми прячутся спиритические феномены. Во-вторых, зеркала камеры. Они создают симпатический эффект: снимают барьер между миром живых и миром мертвых, служат проводниками, наделяют сверхспособностями, парализуют волю и наводят на душу первобытные оцепенение и страх. В-третьих, чужие волосы, выраженные в такой детали, как «цветной завиток, похожий на женский волос». В магии волосы, тем более длинные женские, парализуют разум, крадут душу и наносят смертельную порчу. «Душа находится в волосах», – говорили древние и принимали постриг, а женщин заставляли прятать волосы под платок. В процедурах черной магии волосы сжигали и подмешивали в пищу, хоронили в кладбищенскую землю или делали из них амулет. Волосы оказывались опасными и в алхимии: в бесполой, бездетной, полузатворнической жизни средневековых магов-чернокнижников, оперирующих с миром подземных и подводных га-

дов, женский волос сигнализировал настоящий «огнь адов» – шабаш, любовь и притязания женских обитателей северного инферно – наяд и валькирий.

Последние существа нам кажутся весьма активными, если принять во внимание то обстоятельство, что касаются они не только чудесного открытия, увиденного сквозь призму «женского волоса», но и событий интимных в жизни Персикова как мага и черно-книжника. Они появляются уже в 5-й главе «Куриная история». В начале главы описывается куриная порча, распространяющаяся из женской «трудоуводной артели», далее, перед сном, происходит телефонный разговор с «женским голосом, предложившим профессору, если он желает жениться на вдове интересной и пылкой, квартиру в семь комнат», – возможный намек на славянский фольклорный образ «семи трясавиц» [Зеленин: 228–233] – сестер-лихорадок, а в заключении уже практически открыто указывается на инфермальную область женской северной магии. Из «радиоприемника у директора суконого треста, принявшего вагнеровский концерт в Большом театре», прилетают «вопли Валькирий», и, как свидетельствует либретто оперы, эти существа вполне вписываются в пространственный и временной континуум текста. Если, по мифу, валькирии обитали в горных чертогах, то в повести, уже в шутку, находятся там же – «летят» с «верхнего этажа»; если в мифе они служат «предвестницами смерти», то и здесь предрекают скорую смерть герою. Есть и другие причины появления «воплей Валькирий». Они, можно так выразиться, с одной стороны, завершают неприятности от непрошенных за день гостей, с другой – довершают накопившееся за жизнь раздражение против женского пола: целых пятнадцать лет проходит с того момента, как жена профессора «сбегает от него с тенором оперы Зимина» и «поступает» «в оперетку». Заметим мимоходом, что и известие о смерти жены за границей приходит в знаменательный день – день начала народной гибели, народного бедствия, вражеского нашествия – согласования с Рокком деталей операции по выведению цыплят из яиц.

Безусловно, эта и подобные аллюзии являются глубокой иронией писателя, но в то же время они свидетельствуют о полной свободе и широте творчества, непонятной для непосвященного демоса, для массового читателя, для страны, предназначенной к новой участи – где «кухарку каждую выучат управлять государством» [Маяковский: 285] и где голоса советского радио («суконого комбината») станут аналогией «голосов» в магии, «звон», услышав который человек становится одержимым, идет на зов смерти, и никто не в состоянии удержать его.

Еще большим сарказмом веет там, где зеркало северной традиции отражает внешность прототипа

Персикова. Она напоминает внешность злого подземного карлика-нибелунга Альбериха, одного из центральных персонажей оперы-тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» («пролог» «Золото Рейна», оперы «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов»), куда входила опера «Валькирия». Собственно, и завязка «Кольца нибелунга», и его идея целиком были связаны с Альберихом, укравшим у русалок спрятанное на дне Рейна «проклятое золото». Вся история постройки Валгаллы начиналась из-за золота Альбериха. Таким золотом в раме мифа о России становилось золото, отпущенное немецким руководством на революцию, а роль маленького нибелунга Альбериха (аналогичного «земному духу» Гете или «маленькому лысому человеку» «церемониальной магии» [Холл: 364]) ложилась, таким образом, на Ленина, имевшего невысокий рост. К портрету Альбериха с проекцией на портрет Персикова/Ленина относится и любимая Персиковым Суринамская жаба, – она отражает способность гнома в «Золоте Рейна» скрываться от опасности, превращаясь в жабу.

К северной традиции можно отнести знаменитую немецкую фамилию Вагнер. Она мерцает не только сквозь авторство «Кольца нибелунга», но и напоминает о герое мистерии И. Гете «Фауст». И здесь в сферу европейской магии и оккультизма вновь попадает ее черно-книжие, называемое в Средневековье алхимией. Главные герои драмы – друзья-черно-книжники Фауст и Вагнер – являются, в сущности, прообразами Персикова. Фауст открывает красный луч и проводит с ним эксперимент, Вагнер создает, по сути, первый в мире искусственный интеллект и смертоносное оружие – «в образе людском огонь».

Стоит сказать о каждом изобретении подробнее, так как они имеют много общих деталей и вкуче составляют оккультный замысел «Роковых яиц». Общие детали имеются в первом действии драмы «Фауст» под названием «Ночь» и в 3-й главе «Роковых яиц» «Персиков поймал». В драме врач-алхимик, вызывая ужасного демона церемониальной магии, использует в качестве портала потолок, в качестве магической силы красный луч и в качестве психического состояния – свою отчаянную готовность к самоотравлению. В повести фактически происходит то же самое. Персиков в окуляр микроскопа ловит с потолка от электрического шара красный луч и «отравляется сотой папирсой».

Сходен и хронотоп завязок. В драме он разворачивается ночью в кабинете ученого накануне праздника Христовой Пасхи. События в повести также начинаются в кабинете ученого – профессора Персикова – 16 апреля, то есть как раз накануне Светлого Христова Воскресенья (в 1928 году Пасха праздновалась 17 апреля).

Сравним два фрагмента из драмы и повести:

«Фауст»:

«(С досадою перевертывает страницу и видит знак
земного духа.)

Я больше этот знак люблю.
Мне дух земли родней, желанней.
Благодаря его влиянию
Я рвусь вперед, как во хмелю.
Тогда, ручаюсь головой,
Готов за всех отдать я душу
И твердо знаю, что не струшу
В свой час крушенья роковой.

Клубятся облака,
Луна зашла,
Потух огонь светильни.
Дым! **Красный луч скользит
Вкруг моего чела.**
**А с потолка,
Бросая в дрожь,
Пахнуло жутью замогильной!**
Желанный дух, ты где-то здесь снуешь.
Явись! Явись!
Как сердце ноет!
С какою силою дыханье захватило!
Все помыслы мои с тобой слились!
Явись! Явись!
Явись! Пусть это жизни стоит!
(выделено нами. – В. К., С. К.)» [Гете: 24].

«Роковые яйца»:

«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 и из завитка выпал, как маленькое острие, ну, скажем, с иголку**, что ли.

Просто уж такое несчастье, что на несколько секунд луч этот приковал наметанный взгляд виртуоза.

В нем, в луче, профессор разглядел то, что было в тысячу раз значительнее и важнее самого луча, **непрочного дитяти**, случайно родившегося при движении зеркала и объектива микроскопа» [Булгаков: 53].

«Газ тихонько шипел в горелке, опять по улице шаркало движение, и профессор, **отравленный сотой папиросою**, полускрыв глаза, откинулся на спинку винтового кресла.

– Да, теперь все ясно. Их оживил луч. Это новый, не исследованный никем, никем не обнаруженный луч. Первое, что придется выяснить, это – получается ли он только от электричества или также и от солнца, – бормотал Персиков самому себе.

И в течение еще одной ночи это выяснилось. В три микроскопа Персиков поймал три луча, от солнца ничего не поймал и выразился так:

– Надо полагать, что в спектре солнца его нет... гм... ну, одним словом, надо полагать, что добыть его можно только от электрического света. – Он **любовно поглядел на мато-**

вый шар сверху, вдохновенно подумал и пригласил к себе в кабинет Иванова. Он все ему рассказал и показал амеб.

Приват-доцент Иванов был поражен, совершенно раздвоен: как же такая простая вещь, как эта тоненькая стрела, не была замечена раньше, черт возьми!» (выделено нами. – В. К., С. К.) [Булгаков: 54].

Как можно убедиться при сопоставлении двух отрывков, все три художественные детали – красный луч около чела, объект под потолком и отравление героев – совпадают, с единственной разницей, что булгаковские коннотации носят явно пародийный характер. Более того, Булгаков, как нам кажется, «испытывая страх влияния» великого предшественника, разворачивает свою «карту перечитывания» [Блум], если воспользоваться понятийным аппаратом американского литературоведа Х. Блума. Пародируя постреволюционную реальность путем отсылок к тексту первоисточника, он дополняет пространство фаустианы средневековыми представлениями. В мышлении его героя присутствует важная схоластическая аллюзия на предмет спора о строении мира и происхождении вещей. Профессорский «луч... из завитка выпадающий, как маленькое острие, ну, скажем, **с иголку** (выделено нами. – В. К., С. К.)» [Булгаков: 53] (в другом месте: «шкаф в 12 полок, уходящий в потолок и битком набитый книгами. Затем, конечно, камеры, в которых, как в аду, мерцал малиновый, разбухший в стеклах луч. И сам Персиков в полутьме у острой **иглы** луча (выделено нами. – В. К., С. К.)» [Булгаков: 81]) выглядит далеко не фантастикой, если вставить его в раму средневековой философии. «Оживляющий» жестоких и кровожадных амеб, он отсылает к теме многочисленных богословских трактатов, не упомянутой Гете: «Сколько чертей может уместиться на кончике иглы». Не упомянутой, по всей вероятности, потому, что в эпоху Просвещения подобные темы игнорировали; недаром обличитель крепостничества в России А.Н. Радищев счел нужным свести подсчет чертей к перифразу: «Сколько на игольном острии может уместиться душ» [Радищев: 261].

Сквозь призму драмы Гете просматривается и такое свойство ума адептов алхимии, как приравнивание исходных и получаемых продуктов химической реакции к интимным отношениям между полами. Химический синтез, называющийся в «Фаусте» «связью в браке» («Там звали «лилиею» серебро, // «Львом» – золото, а смесь их – связью в браке. // Полученное на огне добро, // «Царицу», мыли в холодильном баке» [Гете: 41]), отражает процесс так называемой «алхимической свадьбы» в Средневековье с участием «жениха», «невесты» и других «химических» элементов. Поэтому, вероятно, в вышеприведенном отрывке из 3-й главы «Персиков поймал» красный луч назван «непрочным дитятей, случайно родившимся при движении зеркала и объектива

микроскопа», а главой ранее Персиков заносит руку над лучом «с микроскопом» с характерным жестом: «...Так, словно мать над дитятей». Последняя метафора еще более тесными узами связывает «Роковые яйца» с драмой Гете. «Дитятей» у немецкого поэта называется «лучистый гном» Гомункул, «папенькой» – получивший его в алхимической лаборатории «подручный» Фауста Вагнер.

Представитель нового поколения чертей, «в образе людском огонь» Гомункул, уничтожается в драме немецкого поэта античным миром богов и философов методом растворения в водной стихии. В повести Булгакова новые «черти», выведенные в лаборатории Персикова, также уничтожаются античным миром. Deus ex machine древних греков в русском варианте «Морозного бога на машине» разлагает «непрочные созданыя гнилостных жарких тропических болот» по «лесам, полям, необозримым болотам». Иными словами, по мысли Булгакова, «лучистый» «дитятей» Персикова, изобретенный еще в лаборатории алхимиков и переселенный посредством «дворцов-совхозов» советскими доморощенными материалистами-философами в крестьянскую земляную стихию, способен натворить намного больше бед, чем искусственное чадо чернокнижника.

Но вернемся в зону лесного болота, с которой мы начали экскурс в мир колдовства и магии. В пространстве «необходимого болотистого леса»² как точку отправления катабасиса, можно было попасть и через русскую деревенскую магию; в ней существует свой портал, или врата мистериума. И открывает их все тот же зоологический сторож Панкрат, чтобы одновременно выступить в качестве Стража духовного порога – объявить профессору о посетителях загробного мира.

По всему миру – от античной мифологии до шаманских мистерий – таким стражем являлась собака. Поэтому поселен Панкрат в сакральном месте русской деревенской магии – в крестьянском дворе и хлеву. Во 2-й главе «Цветной завиток» Булгаков контаминирует не только начало Великой алхимической работы мага и чернокнижника Персикова, но и начало черной работы колдуна в скоплении скота, пробуждение демонов порчи в домашних животных:

«Приступил к важной и таинственной работе. Стеклянным колпаком накрыл микроскоп. На синеватом пламени горелки расплавил кусок сургуча и края колокола припечатал к столу, а на сургучных пятнах оттиснул свой большой палец. Газ потушил, вышел и дверь кабинета запер на английский замок.

Полусвет был в коридорах института. Профессор добрался до комнаты Панкрата и долго и безуспешно стучал в нее. Наконец за дверью послышалось **урчанье как бы цепного пса, харканье и мычанье**, и Панкрат в полосатых подштанниках, с завязками на щиколотках пред-

стал в светлом пятне. Глаза его дико уставились на ученого, он еще легонько **подвывал** со сна.

– Панкрат, – сказал профессор, глядя на него поверх очков, – извини, что я тебя разбудил. Вот что, друг, в мой кабинет завтра утром не ходить. Я там работу оставил, которую сдвигать нельзя. Понял?

– **У-у-у**, по-по-понял, – ответил Панкрат, ничего не поняв. Он пошатывался и **рычал**.

– Нет, слушай, ты проснись, Панкрат, – молвил зоолог и легонько **потыкал Панкрата в ребра**, отчего у того на лице получился испуг и некоторая тень осмысленности в глазах. – Кабинет я запер, – продолжал Персиков, – так убирать его не нужно до моего прихода. Понял?

– Слушаю-с, – **прохрипел** Панкрат.

– Ну вот и прекрасно, ложись спать (выделено нами. – В. К., С. К.)» [Булгаков: 51–52].

В плане русской деревенской магии интересно имя первого сторожа зоологического института Власа. Причина его смерти – «от бескормицы» – обыврана также зоологическим образом. И это вносит мощную струю комической стихии в повесть, так как время христианского Власа (или святого Власия) выпадает на Новый год (1 января) и ложится на праздник святок с его культом обжорства, весельем и расточительностью, – поэтому по русскому народному поверью считалось, что «как встретишь новый год, так его и проведешь». Русский православный святой Власий – это еще и старый славянский бог леса, пастбищ и подземного мира Волос (Велес), на место которого встал христианский Власий [Яблоков: 22], также отвечающий за богатство и изобилие в доверенной ему зоне. Между тем смерть бога – это смерть и созданного им мира: «По смерти Власа 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: 47].

Таким образом, катабасис, использованный в качестве игрового, постмодернистского приема, еще раз говорит о нем как о средстве сатиры. Мифологема обернулась пародией на внутреннюю политику «первого в мире социалистического государства» и биографию его основателя – В.И. Ленина. В годы смены хозяйственно-экономических парадигм и начавшегося процесса сакрализации вождя под названием Лениниана писатель Булгаков предложил иной взгляд на существующую действительность. Воспитанный всей предшествующей культурой, обогащенный знаниями, которые накопило человечество, он аллегорически представил революцию и последующий за ней ход реформ как работу магов и чернокнижников, эпических плутов и демиургов, налаживающих спуск в преисподнюю. «Сатирический удар» оказался нанесенным с трех сторон: со стороны античной культуры, европейской мистики и русской колдовской

практики. Только пропущенный через такое трехмерное магическое решето, текст мог быть напечатан, распространен и «даже в 1930 г. оставаться одним из наиболее спрашиваемых произведений в библиотеках» [Соколов: 617]. Приведись ему выделиться из спектра «магического кристалла», он неминуемо попал бы в разряд «пасквильной сатиры на покойного вождя и коммунистическую идею в целом» [Соколов: 613], а сам автор немедленно был бы выброшен из советской истории.

Примечания

¹ См., напр., статью О. Ронена о катабасисе у акмеистов [Ронен].

² Ср.: В письме к Андрею Белому от 6 июня 1911 года, в пору серьезного увлечения мистерией, Блок признавался: «...Таков мой *путь* – что теперь, когда он пройден, я твердо уверен, что это должное и что все стихи вместе – «*трилогия вочеловечения*» (от мгновения слишком яркого света – через необходимый болотистый лес – к отчаянию, проклятиям, «возмездию» и... – к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, сдержанно испытывать годный и негодный материал, вглядываться в контуры «добра и зла» – ценою утраты части души). Отныне я не посмею возгордиться, как некогда, когда, неопытным юношей, задумал тревожить темные силы и уронил их на себя» [Блок: 193].

Список литературы

- Афродита // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. Москва: Сов. энциклопедия, 1991. С. 132–135.
- Блок Александр. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. Письма. Ленинград: Худож. лит., 1983. 424 с.
- Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания / пер. с англ. С.А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. 352 с.
- Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. Москва: Худож. лит., 1989. 751 с.
- Гете И.В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. Фауст: Трагедия / пер. с нем. Б. Пастернака / под общ. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта; коммент. А. Аникста. Москва: Худож. лит., 1976. 510 с.
- Доддс Э.Р. Язычник и христианин в смутное время. Некоторые аспекты религиозных практик в период от Марка Аврелия до Константина. Санкт-Петербург: Гуманитарная академия, 2003. 320 с.
- Зеленин Д.К. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки / вступ. ст. Н.И. Толстого; подг. текста, коммент., указат. Е.Е. Левкиевской. Москва: Индрик, 1995. 432 с.
- Маяковский В.В. Владимир Ильич Ленин // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 6. Москва: Госиздат, 1957. С. 231–309.

Петров А.В. Феномен теургии: Взаимодействие языческой философии и религиозной практики в эллинистическо-римский период. Санкт-Петербург: Изд-во РХГИ; Изд. дом СПбГУ, 2003. 413 с.

Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву // Радищев А.Н. Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. 1. Москва; Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1938. 503 с.

Робертсон Дж. Первоначальное христианство / пер. с англ. А. Рановича. Москва: Атеист, 1930. 169 с.

Ронен Омри. Катабасис // Звезда. 2010. № 7. С. 222–230.

Соколов Б.В. Булгаков: Энциклопедия. Москва: Эксмо: Алгоритм: Око, 2005. 607 с.

Флоренский о. Павел. «Человек умирает только раз в жизни...» // Тибетская книга мертвых. Санкт-Петербург: Амфора, 1999. С. 166–167.

Холл М.П. Энциклопедическое изложение Массонской, Герметической, Каббалистической и Розенкрейцеровской Символической Философии. Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех стран. Санкт-Петербург: СПИКС, 1994. 792 с.

Яблоков Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М.: РГГУ, 1997. 196 с.

Владимир Ульянов (Ленин). Документы. Факты. Свидетельства. Исследования. URL: <http://www.erochtimes.ru/content/view/2603/34/> (дата обращения: 15.03.2022).

References

- Afrodita [Afrodita]. *Mify narodov mira: Jenciklopedija: v 2 t. T. 1* [Myths of the World: Encyclopedia: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, Sov. jenciklopedija Publ., 1991, pp. 132-135. (In Russ.)
- Blok Aleksandr. *Sobr. soch.: v 6 t. T. 6. Pis'ma* [Complete works: in 6 vols. Vol. 6. Letters]. Leningrad, Hudozh. lit. Publ., 1983, 424 p. (In Russ.)
- Blum H. *Strah vlijanija. Karta perechityvanija*, trans. by S.A. Nikitina [The Anxiety of In-fluence. A Map of Misreading]. Ekaterinburg, Ural. un-t Publ., 1998, 352 p. (In Russ.)
- Bulgakov M.A. *Sobr. soch.: v 5 t. T. 2* [Complete works: in 5 vols. Vol. 2]. Moscow, Hudozh. lit. Publ., 1989, 751 p. (In Russ.)
- Dodds Je.R. *Jazychnik i hristianin v smutnoe vremja. Nekotorye aspekty religioznych praktik v period ot Marka Avrelija do Konstantina* [Pagan and Christian in an Age of Anxiety. Some aspects of religious experience from Marcus Aurelius to Constantine]. Saint Petersburg, Gumanitarnaja akademija Publ., 2003, 320 p. (In Russ.)
- Florenskij o. Pavel. «*Chelovek umiraet tol'ko raz v zhizni...*» [Once in a Lifetime One Dies]. *Tibetskaja kniga mertvyh* [The Tibetan Book of the Dead]. Saint Petersburg, Amfora Publ., 1999, pp. 166-167. (In Russ.)

Gete I.V. *Sobr. soch.: v 10 t. T. 2. «Faust». Tragedija* [Complete works: in 10 vols. Vol. 2. Faust: A Tragedy], trans. B. Pasternaka, ed. by A. Anikst, N. Vil'mont, comment. A. Anikst. Moscow, Hudozh. lit. Publ., 1976, 510 p.

Holl M.P. *Jenciklopedicheskoe izlozhenie Mazonsoj, Germeticheskoi, Kabbalisticheskoi i Rozenkrejcerovskoi Simvolicheskoi Filosofii. Interpretacija Sekretnyh uchenij, skrytyh za ritualami, allegorijami i misterijami vseh stran* [Encyclopedic exposition of Masonic, Hermetic, Kabbalistic and Rosicrucian Symbolic Philosophy. Interpretation of the Secret Teachings hidden behind the rituals, allegories and mysteries of all countries]. Saint Petersburg, SPIKS Publ., 1994, 792 p. (In Russ.)

Majakovskij V.V. *Vladimir Il'ich Lenin* [Vladimir Ilyich Lenin]. *Poln. sobr. soch.: v 13 t. T. 6* [Complete works: in 13 vols. Vol. 6]. Moscow, Gosizdat Publ., 1957, pp. 231-309. (In Russ.)

Petrov A.V. *Fenomen teurgii: Vzaimodejstvie jazycheskoj filosofii i religioznoj praktiki v jellinisticheskoi rimskij period* [“Theurgy Phenomenon: Pagan Philosophy and Religious Practice of the Hellenistic Period”]. Saint Petersburg, RHGI Publ., SPbGU Publ., 2003, 413 p. (In Russ.)

Radishhev A.N. *Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu* [A Journey from St. Petersburg to Moscow]. *Poln. sobr. soch.: v 3 t. T. 1* [Complete works: in 3 vols. Vol. 1]. Moscow, Leningrad, Akademiya nauk SSSR Publ., 1938, 503 p. (In Russ.)

Robertson Dzh. *Pervonachal'noe hristianstvo* [The Origins of Christianity], trans. by A. Ranovicha. Moscow, Ateist Publ., 1930, 169 p. (In Russ.)

Ronen Omri. *Katabasis* [Katabasis]. *Zvezda* [Star], 2010, № 7, pp. 222-230. (In Russ.)

Sokolov B.V. *Bulgakov: Jenciklopedija* [Bulgakov: Encyclopedia]. Moscow, Jeksmo Publ., Algoritm Publ., Oko Publ., 2005, 607 p. (In Russ.)

Jablokov E.A. *Motivy prozy Mihaila Bulgakova* [To the Motives of M. Bulgakov's Proze]. Moscow, RGGU Publ., 1997, 196 p. (In Russ.)

Zelenin D.K. *Oчерки russkoj mifologii: Umershie neestestvennoju smert'ju i rusalki* [Essays on the Russian Mythology: the Water-Nymphs and Those Whose Death Was Unnatural], vstup. st. N.I. Tolstogo, podg. teksta, komment., ukazat. E.E. Levkievskoj. Moscow, Indrik Publ., 1995, 432 p. (In Russ.)

Vladimir Ul'janov (Lenin). *Dokumenty. Fakty. Svidetel'stva. Issledovanija* [Vladimir Ulyanov (Lenin). Documents. Facts. Evidence]. URL: <http://www.epochtimes.ru/content/view/2603/34/> (access date: 15.03.2022). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 20.03.2022; одобрена после рецензирования 05.07.2022; принята к публикации 10.08.2022.

The article was submitted 20.03.2022; approved after reviewing 05.07.2022; accepted for publication 10.08.2022.