

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Поэтика фантастического в повестях М.А. Булгакова

Исполнитель _____ Кожемякова Елизавета Валерьевна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ кандидат филологических наук
(ученая степень, ученое звание)
_____ Чевтаев Аркадий Александрович
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой _____
(подпись)
_____ кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
_____ Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

« 27 » сентября 2023 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	Error! Bookmark not defined.
ГЛАВА I. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПОЭТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	Error! Bookmark not defined.
1.1. Понятие фантастического в русской литературе и его теоретическое наполнение	Error! Bookmark not defined.
1.2. Предпосылки фантастического в поэтике М.А. Булгакова.....	12
ГЛАВА II. ПОЭТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ПОВЕСТЯХ М.А. БУЛГАКОВА «ДЬЯВОЛИАДА», «РОКОВЫЕ ЯЙЦА», «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ»	17
2.1. Художественное своеобразие фантастического в повести «Дьяволиада»	17
2.2. Повесть «Роковые яйца» как булгаковская антиутопия	Error! Bookmark not defined.0
2.3. Поэтика фантастического в повести «Собачье сердце».....	27
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	Error! Bookmark not defined.1
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	44

Введение

Фантастика, пожалуй, одно из самых интересных и значительных социокультурных явлений в современной жизни. Данный вид литературы прошел в предыдущем столетии долгий и примечательный путь.

Значительно расширился круг проблем, которыми стало заниматься фантастиковедение на рубеже XX-XXI вв. Природа фантастики, ее «предтечи» и генезис, связь с реалистической литературой и их взаимообогащение, граница между реалистическими и нереалистическими художественными формами, фантастическая литература и другие виды искусства (кино, живопись). И, конечно же, работы о научной фантастике и фэнтези - двух основных видах фантастической литературы XX в.

По сей день между исследователями и читателями не смолкают споры по поводу таких проблем, как связь фантастики и науки и предсказание фантастикой будущего.

Несмотря на имеющиеся достижения в изучении фантастики, существующие подходы и методы не позволяют в полной мере ответить на такие вопросы, как: в чем художественная специфика фантастики различных периодов, как фантастика этих периодов соотносится друг с другом, какова роль фантастики в развитии литературы той или иной страны. Почему фантастика все-таки неотъемлемая и важная часть мировой культуры; литература, говорящая на своем языке о тех же проблемах, что и другие виды словесности. И где фантастика, по словам Ю.И. Кагарлицкого, «находит меру “общелитературности” своей, и необычности, и традиционности, и современности?» [27, 13].

Успешный поиск ответов на эти вопросы возможен лишь в том случае, если мы будем рассматривать фантастику как результат развития фантастического на протяжении столетий. Каждая последующая эпоха в развитии мировой литературы создает свою систему художественных образов, с помощью которых создается специфическая «эстетическая реальность»

(А.И. Герцен), художественная модель, по-своему отражающая и преломляющая действительность. Это дает возможность говорить о типологическом единстве мифологической, античной, средневековой фантастики, фантастики Возрождения и романтизма. В XIX в. возникает новый вид фантастики - фантастика научная. Расширяя сферу освоения действительности авторами, фантастика играет еще более значительную роль в литературе XX века. Писатели начинают обращаться к поиску новых художественных средств, не использовавшихся ранее реалистической литературой.

В этом плане большой интерес для исследователей представляет творчество М.А. Булгакова, в котором сочетаются традиции мировой фантастики, выраженный опытом предыдущих поколений авторов и злободневность современной ему ситуации в стране, меняющаяся реальность. Это сочетание воплощается в таких фантастических повестях как «Собачье сердце», «Дьяволиада», «Роковые яйца».

В данном исследовании рассматривается поэтика фантастического, которая помогает автору отобразить сознание героя, проникнуть в тайны человеческой природы, человеческой души. К этой теме неоднократно обращались многие литературоведы. В своем труде «Приготовительная школа эстетики» (1804) Жан Поль (Рихтер) рассматривает «реальное» и «фантастическое» и определяет три способа их взаимодействия. Ю.В. Манн в работе «Эволюция гоголевской фантастики» (1973), также обращаясь к «фантастическому», описывает способы его введения в текст художественных произведений. В книге «Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты» (2012) В.Н. Захаров обосновывает деление фантастики на условную и безусловную. Мы решили рассмотреть проявления фантастического начала в повестях М.А. Булгакова «Собачье сердце», «Дьяволиада» и «Роковые яйца».

На наш взгляд, на данный момент творчество М.А. Булгакова изучено достаточно хорошо. Однако мнения исследователей относительно работ автора неоднозначны и часто противоречивы.

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью аналитически осмыслить и уточнить параметры фантастических элементов в поэтике повестей М.А. Булгакова, написанных в 1920-е годы. Рассмотрение фантастики как смыслообразующего механизма способствует детализации авторского художественного мировидения в булгаковском творчестве.

Научная новизна заключается в том, что в представленной работе впервые предлагается обобщающий анализ поэтике фантастического в социально-сатирических повестях М.А. Булгакова.

Объектом исследования выступили повести М.А. Булгакова «Собачье сердце», «Дьяволиада», «Роковые яйца».

Предметом настоящего исследования является поэтика фантастического в повестях М.А. Булгакова «Собачье сердце», «Дьяволиада», «Роковые яйца».

В качестве **материала** исследования выступают повести «Собачье сердце», «Дьяволиада», «Роковые яйца», а также смежные литературные явления, содержащие элементы фантастического.

Цель работы является раскрытие специфики фантастического элемента в поэтике повестей М.А. Булгакова, а также уяснение смыслопорождающего значения фантастики в булгаковских повестях.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Рассмотреть историю развития жанра фантастики в литературе.
2. Охарактеризовать виды и способы создания фантастического в тексте.
3. Рассмотреть проблему фантастического в русской литературе XIX века.
4. Выявить предпосылки поэтики фантастического в художественном творчестве М.А. Булгакова
5. Осмыслить и систематизировать проявления принципа фантастичности в поэтике повестей «Собачье сердце», «Дьяволиада», «Роковые яйца».

В основе **методологии** данного исследования заложены историко-культурный и структурно-типологический принципы отечественного

литературоведения. В работе применяется сравнительно-исторический, типологический, историко-культурный и социокультурный методы, а также метод целостного анализа художественного произведения.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут быть рассмотрены при изучении поэтики фантастического в произведениях русской литературе XX века, а также для уточнения методологии анализа и интерпретации фантастического начала в повествовательных жанрах.

Практическая значимость состоит в возможности использования результатов данного исследования в процессе подготовки учебных курсов по дисциплине «История русской литературы XX века», а также при аналитическом описании поэтики М.А. Булгакова.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Во введение обосновывается актуальность данного исследования, формулируются объект, предмет, цель и задача исследования.

В первой главе, посвященной теоретическим аспектам исследования, рассматривается специфика фантастических элементов и приемов фантастики в поэтике художественной литературы.

Во второй главе, посвященной особенностям фантастического в повестях М.А. Булгакова предлагается анализ поэтики повестей писателя «Собачье сердце», «Дьяволиада», «Роковые яйца» и «Собачье сердце», выявляется художественная функциональность фантастики в данных булгаковских произведениях.

В заключение приводятся выводы, сделанные в рамках исследования данной темы.

ГЛАВА 1. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПОЭТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1.1. Понятие фантастического в русской литературе и его теоретическое наполнение

Анализируя определение прилагательного «фантастический», данное в Толковом словаре В.И. Даля – «Фантастический – несбыточный, мечтательный; или затейливый, причудливый, особенный и отличный по своей выдумке» [7, 532], приходим к выводу о том, что в нем выделяются два основных значения: во-первых, нечто нереальное и невозможное, во-вторых, нечто необычное, редкое. Применительно к литературным произведениям нас больше интересует первое. Рассмотрим определение Словаря иностранных слов: «Фантастика – 1) представления, мысли, образы, созданные воображением; 2) литературные произведения, сюжеты и персонажи которых не имеют прямого соответствия в действительности; 3) нечто несуществующее, нереальное, несбыточное» [24, 519]. Другое определение фантастики дается в Краткой литературной энциклопедии, в котором фантастика рассматривается уже как некий специфический метод.

«Фантастика – специфический метод художественного отображения жизни, использующий художественный форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются несвойственным ей, в принципе, способом, - невероятно, «чудесно», сверхъестественно» [45, 755].

Фантастическая идея (или же фантастическое допущение) состоит в том, что в произведение вводится невозможный, с точки зрения читателя, фактор: изображение несбыточного явления, введение вымышленного персонажа, а также создание ирреального мира, не поддающегося логическому осмыслению. Под термином «ирреальность» нами понимается нечто нереальное, то, что не существует в действительности. Также отметим, что эффект фантастичности достигается в художественных произведениях во многом благодаря фантастическим образам, которые представляют собой

слияние разнородных и несовместимых в реальности элементов. Смыслы этих образов находятся в постоянном колебании между возможным и невозможным. Непосредственно в самом произведении происходит столкновение фантастических образов как «невозможного» с «возможным» – реальными явлениями. Таким образом, фантастические образы становятся причиной цепной реакции создания иной действительности. Эта реакция сопровождает развитие сюжета в фантастическом произведении. Однако не следует забывать, что фантастические образы и их системы изменяются с течением времени, поскольку понятия «возможного» и «невозможного», являющиеся их основой, также подвержены историческому изменению. Например, в античной литературе не существовало определенной формы фантастики, но интерес к чему-то чудесному и невероятному, безусловно, присутствовал. Впоследствии этот интерес способствовал образованию нового жанра нехудожественной прозы – парадоксографии. В раннем же европейском средневековье фантастика была представлена образами народных легенд, сказаний и поверий.

Необходимо обратить внимание на то, что фольклорные образы имеют свойство противоречиво совмещать в себе реальное с потусторонним. Если сравнивать «сверхъестественную» фантастику со сказкой, то можно отметить, что фантастический мир не обособлен от реальности в отличие от мира сказочного, он позволяет фантастическому и реальному планам повествования пересекаться и даже проникать друг в друга. Подобные проникновения зачастую воспринимаются как намеренное магическое действие – колдовство или волшебство. В этой фантастике наблюдается начальный этап становления народного гротеска позднего средневековья. Особенно ярко фантастическое начало проявилось у писателей романтизма. В своих произведениях они совмещали потустороннее и реальное, мистическое и рациональное, сказочное и бытовое. Фантастика была для них способом художественного познания. Отметим, что романтическая фантастика содержит в себе новые образы, объединяющие внутреннюю двойственность.

Таким образом, формируется двойственный мир, воплощающий представление о «двомирии» бытия. Двойственность романтиков переходит в раздвоение личности, которое, по их мнению, способствует погружению человека в поэтически благотворное «священное безумие». В России представителями романтической фантастики являются В.А. Жуковский, В.Ф. Одоевский, А. Погорельский, А.Ф. Вельтман, также в своих произведениях к фантастическому неоднократно обращались А.С. Пушкин и Н.В. Гоголь. Примечательно, что в русском романтизме имели место быть многие формы фантастики, выработанные западноевропейской литературой. К ним относятся балладная фантастика (произведения В.А. Жуковского), фантастика сказочная («Руслан и Людмила» А.С. Пушкина) и т.п.

В эпоху реализма фантастика становится менее востребована и оказывается на периферии литературы. Но несмотря на это, фантастические элементы периодически используются писателями для сатирических и утопических целей. В это же время в Европе появляется и начинает развиваться научная фантастика. Лишь к концу XIX века вновь пробуждается интерес к фантастике: декаденты, символисты, экспрессионисты и сюрреалисты начинают прибегать к фантастическому в своих произведениях. К проблеме функционирования фантастического в художественном произведении исследователи начали обращаться уже давно. Одним из первых этот вопрос рассмотрел Жан Поль (Рихтер). В своей работе «Приготовительная школа эстетики» (1804) он выделяет три способа существования фантастического («лунного света чудесного» [12]) в литературе. Первый способ, по Рихтеру, заключается в том, «чтобы превратить этот лунный свет в обыденный дневной по прошествии нескольких томов, то есть расколдовать чудо...» [12, 75]. Второй способ состоит в том, что писатели «не объясняют своих чудес, а только выдумывают их... такое создание... принимает противоположные условия, оно смешивает чудесное материальное с чудесным идеальным...». Третий же способ, который исследователь считал «истинным», представляет собой некий симбиоз двух

первых способов. Рихтер пишет о нем: «поэт не разрушает чуда..., и не оставляет его противоестественно в пределах физического мира... чудо не летает как птица дня, но пусть не летает и как птица ночи, – оно летает как вечерняя бабочка» [12, 76].

На основе исследований Рихтера строил свои заключения о внедрении фантастического в художественный текст Ю. В. Манн. Он также выделяет три способа функционирования фантастики в литературном произведении и ее взаимодействия с «реальным». «Первый, или материальный, способ состоит в том, что намеченные были фантастические образы дезавуируются самим автором, и волшебный свет луны превращается в обыкновенный дневной свет. Есть художники, которые поступают противоположным образом: они нагромождают чудеса, не объясняя их и не считаясь с принципами правдоподобия. Существует, однако, третий, истинный путь, когда чудесное не разрушается и не остается в своей собственной сфере, но приводится в соприкосновение с нашим внутренним миром» [28, 220].

Третий способ, при котором эффект фантастичности не разрушается, а соприкасается с реальным миром, Ю.В. Манн называет также «завуалированной» фантастикой. В книге «Проблемы исторической поэтики» В.Н. Захаров, сопоставляя понятия «условность» и «фантастика», приходит к следующему выводу: «Фантастика – категория поэтики, и в ее оценке следует прежде всего исходить из законов искусства – условных, конечно (иными они просто не могут быть)» [9, 26]. В.Н. Захаров разделяет условную и безусловную фантастику. Под первой понимается необъяснимое «нарушение законов объективного мира в сюжете произведения» [9, 23].

Рассмотрим повесть Н.В. Гоголя «Нос». Сюжет повести заключается в следующем, коллежский асессор Ковалев лишается собственного носа, и этот нос начинает жить своей, отдельной от хозяина, жизнью, пока необъяснимым образом не возвращается на лицо Ковалева. На первый взгляд, ситуация абсолютно абсурдная. Но определенная логика в этом фантастическом событии все же прослеживается: чиновник пытался казаться выше по рангу,

чем он был на самом деле, «задирал нос», и «сбежавший» нос объявляется чином на три ранга выше, чем сам Ковалев. Хотя это не самое значимое в произведении, гораздо важнее «что из этого вышло».

Следует сказать, что условная фантастика может появляться в художественных произведениях в разных формах. Одна из которых – оживление неживого. Примеров этого явления в русской художественной литературе бесчисленное множество: сюда относятся и ожившие статуи в «Медном всаднике» и «Каменном госте» А.С. Пушкина, и оживший портрет в «Портрете» Н.В. Гоголя, и «толпа мертвецов» в «Железной дороге» Н.А. Некрасова и др. К формам условной фантастики можно отнести очеловечивание животных. Классический пример – «Золотой осел» Апулея, а также целый пласт народных сказок о животных. Еще одной формой является сказочная образность. Ее мы можем наблюдать в поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила», в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя, в поэме «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова и др. Сказочные образы, используемые авторами, а именно сказочные персонажи, волшебные помощники, чудесные предметы, необъяснимы, но в повествовании стоят наравне с реальными явлениями. Таким образом, можно заключить, что условная фантастика подразумевает изображение фантастического как реального, действительного в художественном мире произведения. Фантастика же безусловная, или, как называет ее Ю.В. Манн, «завуалированная» [28, 391-401], обладает психологической мотивированностью и не выходит за пределы возможного. Как это происходит? Писатели в своих произведениях начинают обращаться к снам. Нечто фантастическое появляется во сне героя, но это не влияет на картину реальности произведения. Также снимается условность фантастического, если рассказ о нем вложен в уста сумасшедшего героя или героя-вруна. Мало ли чего они могут наболтать? Но даже если элемент фантастики исключается из фабулы произведения, ее смысл сохраняется и бывает очень значимым для сюжета.

Подводя итог, отметим, что писателями XIX века тщательно разрабатывалась поэтика фантастического.

Для дальнейшего развития литературы уже в XX веке более характерно отмеченное выше контекстное использование фантастики, когда реалистичный сюжет имеет символический индифферентный оттенок и дает зашифрованную отсылку к какому-либо мифологическому сюжету, например, «Кентавр» Дж. Андайка. Сочетание различных возможностей фантастики являет собой роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Фантастико-аллегорический жанр представлен в советской литературе циклом «натурфилософских» поэм Н.А. Заболоцкого («Торжество земледелия» и др.), народная сказочная фантастика творчеством П. П. Бажова, литературная сказочная - пьесами Е.Л. Шварца.

Следует сказать, что фантастическое – явление многоаспектное, мнения критиков и исследователей в отношении него часто расходятся. Неоспоримо одно: обращаясь в своих произведениях к необъяснимым, чудесным явлениям, авторы создают особую атмосферу, которая помогает глубже проникнуть в сознание героев, осознать их поступки и мотивацию.

1.2. Предпосылки фантастического в поэтике М.А. Булгакова

Сочетание реального и фантастического планов — принципиальная черта творчества Булгакова, начиная с фельетонов 1920-х годов и заканчивая романом «Мастер и Маргарита».

Вспомним, как, несмотря на свою нелюбовь ко всякого рода литературным декларациям, программам, он указал на одну из генеалогических линий своего творчества, назвав себя учеником Н.В. Гоголя. Впустив в свои произведения «бесчисленные уродства нашего быта», «глубокий скептицизм в отношении революционного процесса», происходящего в нашей стране, противопоставив ему «излюбленную и Великую Эволюцию», художник, как и его учитель, признавался, что

испытывает «глубочайшие страдания» при виде «страшных черт» своего народа.

Михаил Булгаков был одним из первых, кто средствами сатиры написал об уродствах новой жизни, о странных, с его точки зрения, для революционной страны контрастах. Его сатирические произведения - 'Похождения Чичикова', 'Дьяволиада', 'Роковые яйца', 'Собачье сердце' - рождены фантазией и реальной действительностью; в них писатель показал себя блестящим последователем Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Но сатира Булгакова своим объектом сделала область социальной политики и социальной психологии.

Применительно к М.А.Булгакову точными являются оценки Б. Соколова: «есть очень точная формула булгаковского творчества - его жизненным опытом становилось то, что он читал. Даже события реальной жизни, совершавшиеся на его глазах, Булгаков впоследствии пропускал сквозь призму литературной традиции, а старые литературные образы преобразовались и начинали новую жизнь в булгаковских произведениях, освещенные новым светом его гения» [1,52]. И большую часть этих традиционных литературных образов произведений М.А.Булгакова на наш взгляд составляют именно гоголевские образы.

Вся проза Булгакова заставляет вспоминать гоголевскую формулу: «человек такое дивное существо, что никогда не может исчислить вдруг всех его достоинств, и чем более всматриваешься, тем более является новых особенностей, и описание их было бы бесконечно».

Отношение к великому русскому писателю не было у Булгакова однозначным. Его волновали различные стороны гоголевского наследия. Определить характер и масштаб воздействия Гоголя на Булгакова, значит понять многое в видении Булгаковым окружающей его действительности, уяснить некоторые существенные черты его творчества. Гоголь для Булгакова – «факт личной биографии». Гоголь оставался для него писателем современным и злободневным, Булгаков чувствовал в нем своего союзника в

борьбе с пошлостью, мещанской ограниченностью, с возродившейся из праха старого мира бюрократической рутинной.

Ранние повести и рассказы Булгакова открыто ориентированы на Гоголя. Несомненно, у Гоголя брал Булгаков первые уроки гротеска.

Под гротеском в широком смысле следует понимать такую направленность действий и положений, при которых утрируется какое-нибудь явление путем перемещения плоскостей, в которых это явление обычно строится [2, 98].

Причины появления гротеска в творчестве и Гоголя и Булгакова вызваны проблемами внутреннего порядка, «душевными потребностями» - тоской, желанием выйти из ограничивающей невыносимой действительности.

Работая над реалистическим гротеском в «Дьяволиаде», Булгаков проявляет высоко развитую писательскую интуицию - обращается именно к гоголевскому «Носу», где этот принцип получил у Н.В. Гоголя наилучшее, отработанное воплощение. В повести 'Нос' впервые Гоголем элемент нереального вносится в реальную жизнь, абсолютизируя одну из ее граней. Существование реального и нереального мира, двоемирие, которое восходит к романтизму - всегда притягивало и восхищало Булгакова.

Гоголевских персонажей нисколько не удивляло то, что в мундире статского советника разгуливал по Петербургу обыкновенный чиновничий нос. В этом и состояла сатирическая соль рассказа.

Героев «Дьяволиады» оставляют безучастными не только подобные, но и еще более удивительные явления.

Родословная гротескных фигур, несомненно, идет от гоголевских персонажей. И то, что они вписаны в реалистическую картину, - тоже от Гоголя. Но идея, которая заключена в этом сочетании гротескных характеров с типичными обстоятельствами, у Булгакова звучит определенной. А суть ее такова: опасно не столько существование бюрократов и бездеятельных, и чересчур деятельных, сколько то, что люди привыкают к системе отношений,

которые бюрократами насаждаются, и начинают считать их естественными, какие бы фантастически уродливые формы они порою ни принимали.

Самым печальным открытием становится утраченная человеческая цельность, равенство человека самому себе.

Творчество Булгакова вообще так глубоко погружено в мир Гоголя, что многие из его героев и сама художественная их связь в пределах романа или повести не могут быть поняты вне гоголевского контекста.

Булгакову близки такие черты и особенности пафоса и поэтики прозы Гоголя, как двойное осмысление действительности (комическое и высоколирическое), редкий дар конкретности, «зрительности» изображения, сплетение реального и фантастики (вбирающей в себя элементы фантазмагии и мистики), особый юмор ('смех сквозь слезы'), комедийные диалоги. Традиционность сюжетов, во-первых, сближает «Мертвые души» и «Мастера и Маргариту», во-вторых, «Записки сумасшедшего» с «Записками на манжетах» и «Записками покойника». Кроме того, М.М. Булгаков обращается к гоголевским принципам развития приема гротеска, появление которого в творчестве обоих писателей было вызвано проблемами внутреннего характера.

Определяющим у обоих писателей является сатирический пафос.

И в конечном итоге сатира Н.В. Гоголя и М. Булгакова через осмеяние и отрицание определенных общественных пороков несла в себе утверждение непреходящих нравственных ценностей.

Важным средством в раскрытии сатирического содержания произведений у обоих авторов является язык. Им было свойственно серьезное, вдумчивое, глубоко осознанное отношение к этой стороне своих произведений. Они широко применяют и различные приемы сатирического изображения: гротеск и гиперболу, юмор, иронию, пародию. Особое место среди них принадлежит иронии, так как она выступает в качестве средства выражения авторской оценки.

Булгаков писал о современности, сохраняя психологию, стереотипы, привычки, даже мизансцены реальной действительности, черты которой в необычных обстоятельствах проступали с гротескной остротой.

При обращении к теме фантастики важно отметить, что фантастика Булгакова не может быть полноценно воспринята вне традиций литературы XIX века: именно в ней истоки философской проблематики и уникального сочетания романтики и сатирического гротеска. Богатый материал на эту тему дают публикации докладов конгресса «Михаил Булгаков», проходившего в Милане в 1984 году, в частности статьи М.О. Чудаковой «Соблазн классики» и А. Архипова «Два мастера, или Трагедия зависимости (М. Булгаков и Г. Джеймс)»

Фантастика Булгакова рождалась на пересечении литературных традиций, театральной условности и катастрофических изменений, происходящих в реальности.

Поэтика фантастического тщательно разрабатывалась писателями XIX века и занимала в их творчестве весьма значительное место. Изучая фантастическое, многие исследователи (в том числе Жан Поль Рихтер, Ю.В. Манн, В.Н. Захаров) обращались к проблеме его функционирования в художественном тексте и в связи с этим выделяли различные способы существования фантастического в литературе и его взаимодействия с «реальным». Следует сказать, что фантастическое – явление многоаспектное, мнения критиков и исследователей в отношении него часто расходятся. Неоспоримо одно: обращаясь в своих произведениях к необъяснимым, чудесным явлениям, авторы создают особую атмосферу, которая помогает глубже проникнуть в сознание героев, осознать их поступки и мотивацию.

Таким образом, рассмотрев фантастическое в творчестве М.А. Булгакова, приходим к следующему выводу: в произведениях писателя фантастические события не являются самоценными, они способствуют развитию сюжета и созданию «второго плана» повествования.

ГЛАВА 2. ПОЭТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ПОВЕСТЯХ М.А. БУЛГАКОВА «ДЬЯВОЛИАДА», «РОКОВЫЕ ЯЙЦА», «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ»

2.1. Художественное своеобразие фантастического в повести «Дьяволиада»

В этой части работы, мы обратимся к выявлению особенностей фантастики М.А. Булгакова, а также рассмотрим ее особенности в сравнении с произведениями других авторов.

В 1923-1925 годах Булгаков пишет одну за другой три сатирические повести: «Дьяволиада», «Роковые яйца» и «Собачье сердце».

Булгаков создает вещи, практически не отделенные от современности в самом прямом, узком смысле слова. «Дьяволиада» повествует о времени только что миновавшего, но прекрасно памятного военного коммунизма; с описанием тех же скудных, голодных и холодных лет начаты «Роковые яйца»; фон «Собачьего сердца» - остроактуальные приметы НЭПа.

Первой повестью, вышедшей к читателю в марте 1924 года, стала «Дьяволиада», само название которой, по свидетельствам современников Булгакова, быстро вошло в устную речь, превратившись в нарицательное.

В булгаковских произведениях сатира очень тесно переплетается с какими-то сверхъестественными силами, часто переходящими даже в фантазмагорию. Наглядным тому подтверждением служит данный рассказ.

Немецкий писатель-романтик Э.Т.А. Гофман сформулировал тезис о необходимости значительного содержания в фантастике, основанного на каком-нибудь философском взгляде на жизнь. Также, Гофман сформулировал и другой крайне важный художественный принцип жизненного основания фантастики. «Я... полагаю, что основание фантастических подмостков, на которые фантазия хочет взобраться, должно быть непременно укреплено на реальной почве жизни, чтобы на них мог взойти, вслед за автором, всякий», – писал Гофман.

Пронзительный диссонанс, делящий литературный мир Гофмана на две половины, придает его произведениям художественную значительность. В его творчестве самая рутинная жизнь приобретает внезапно фантастические очертания.

В творчестве М.А. Булгакова 1930-х годов мы можем проследить сходство с литературной традицией Э.Т.А. Гофмана. Многие из принципов построения фантастических произведения Э.Т.А. Гофмана мы находим и у М.А. Булгакова.

Так, в похоть «Золотого горшка» Э.Т.А. Гофмана и «Дьяволиады» М.А. Булгакова заключается в выбор композиционной установке: фантастика, корнями врастающая в быт, быстрая, как в кино, смена картин - одна из тех (немногих) формальных рамок, в какие можно уложить наше вчера.

В «Дьяволиаде» показан гоголевский «маленький человек», ставший жертвой, набирающей обороты современной бюрократической машины, который в какой-то момент выпал из своего гнезда, потерялся среди ее шестеренок и приводов и метался среди них, пытаясь вновь зацепиться за общий ход, пока не сошел с ума. Также и герой Э.Т.А. Гофмана студент Ансельм, причем столкновение Короткова с этой машиной в помутненном сознании уволенного делопроизводителя превращается в столкновение с неодолимой дьявольской силой. В сущности, даже не этот маленький чиновник, хоть он и центральная фигура, а сама машина, ничего не производящая и только энергично жующая свою бумажную жвачку, и есть главное действующее лицо повести. Ее кипучая утробная жизнь, смысл которой не поддается разгадке, словно в ускоренных кадрах какого-то сумасшедшего фильма проносится перед глазами читателя. Происходящее главный герой воспринимает словно в наркотическом бреде. Тут Булгаков клинически точно воспроизвел последствия употребления наркотика.

«Дьяволиада» – это гениальный булгаковский образ, суть которого - в утрате человеком самого себя. Люди распадаются на осколки, расщепляется человеческое сознание, возникают и начинают управлять человеком чуждые

голоса. Самым печальным открытием становится утраченная человеческая цельность, равенство человека самому себе.

«Дьяволиада» не была в полной мере оценена ни друзьями, ни недругами Булгакова. Ее заметил и в общем похвалил один из крупнейших мастеров литературы Е. Замятин. Но в целом она показалась ему неглубокой и «очень какой-то бездумной». Между тем есть в ней нечто такое, чего уж нынешний-то читатель не может не оценить по самому высокому счету. Во-первых, история героя, “нежного тихого блондина” Короткова позволяет увидеть и едва ли не физически ощутить беззащитность и бессилие обыкновенного человека перед могуществом самородящегося и самонастраивающегося бюрократического аппарата. Во-вторых, она приводит к очень важной и, безусловно, верной мысли, что опасно для общества не столько существование этого аппарата, сколько то, что люди привыкают к системе отношений, которые им насаждаются, и начинают считать их естественными, какие бы фантастически уродливые формы они ни принимали.

В «Дьяволиаде» много молодого увлечения литературой, самозабвенной игры в фантастику, экспериментов со словом и сюжетом, следования за гоголевскими «Записками сумасшедшего», откуда взята сама тема безумия маленького чиновника, смятого колесами бюрократического механизма. И здесь же есть неповторимый стиль, точно найденные подробности (вроде слетевшей шляпы извозчика, из-под которой разлетаются припрятанные денежные бумажки), предвещающие роман «Мастер и Маргарита» фразы типа: «Черная крылатка соткалась из воздуха»; появляется черный кот с фосфорическими глазами, в которого превращается Кальсонер. В «Дьяволиаде» уже виден самобытный прозаик с даром замечательного рассказчика-сатирика, и не случайно Булгакова заметили после этой повести. Отсюда начинается путь писателя к роману «Белая гвардия» и повестям «Роковые яйца» и «Собачье сердце».

Надо также сказать несколько слов о языке «Дьяволиады».

Е.И. Замятин справедливо хвалил «Дьяволиаду» за «быстрое» кинематографичное повествование и точные короткие остроумные фразы. Да, Булгаков сознательно стремился к «быстрой» прозе и вместе с тем понимал, что ритм нового повествования на одних коротких фразах не построишь. Еще тогда споря в московской редакции газеты «Гудок» с писателем Юрием Олешей и другими любителями краткости, он прочел им длинную фразу из «Шинели» и пояснил: «Гоголевская фраза в двести слов – это тоже идеал, причем идеал бесспорный, только с другого полюса». Поэтому фразы из «гоголевских пленительных фантазмагорий» мы встречаем уже в «Не обыкновенных приключениях доктора», «Похождениях Чичикова» и «Записках на манжетах» и, конечно, в «Дьяволиаде». Тогда-то и формируется тот булгаковский язык, который мы встречаем на страницах его более поздних произведениях.

Тема высшей силы и даже дьявольской силы очень часто встречается на страницах булгаковских творений. Но своего апофеоза она достигает в итоговом произведении Булгакова «Мастер и Маргарита».

Первая булгаковская повесть проявила не только устойчивость поэтики, но и определенность позиции Булгакова, повлияла на вещи, пишущиеся рядом, в те же и немного более поздние годы.

«Дьяволиада», при всей локальности темы и будто бы «случайности» гибели главного героя, Короткова, не сумевшего вернуть своему сознанию утраченную ценность мира, на его глазах рассыпавшегося в осколки, – заявила мотив, который будет развиваться на протяжении всего творчества писателя: мотив действительности, которая бредит.

2.2. Повесть «Роковые яйца» как булгаковская антиутопия

Вслед за «Дьяволиадой» появились «Роковые яйца». Это произведение вышло в свет в феврале 1925 года, а в мае журнал «Красная панорама» публиковал журнальный, сокращенный вариант повести, до № 22 под названием «Луч жизни».

В отличие от «Дьяволиады», вторая повесть Булгакова была встречена с большим вниманием, она обсуждалась как в «закрытых», частных письмах профессиональных писателей, так и на страницах широкой печати. Любопытно при этом отметить, что литераторами повесть оценивалась весьма высоко, в печати же голоса критиков разделились: кому исключительно весь рассказ по душе, кому конец повести написан плохо, а кто считает этот рассказ смешным.

По своему пафосу и идеологии эта повесть близка к антиутопии, что усиливается за счёт научно-фантастического колорита и авантюрного сюжета. Хотя действие произведения приурочено к 1928 году, реалии советского быта первых пореволюционных годов узнаются в ней без труда. Самым выразительным в этом отношении становится указание на пресловутый «квартирный вопрос», который якобы был решён в 1926 году: «Подобно тому, как амфибии оживают после долгой засухи, при первом обильном дожде, ожил профессор Персиков в 1926 году, когда соединённая американо-русская компания выстроила, начав с угла Газетного переулка и Тверской, в центре Москвы 15 пятнадцатизэтажных домов, а на окраинах 300 рабочих коттеджей, каждый на 8 квартир, раз и навсегда прикончив тот страшный и смешной жилищный кризис, который так терзал москвичей в годы 1919–1925» [4, 48].

Антиутопический характер повести придаёт ситуация научного эксперимента, перенесённая на почву социальных отношений. Эта коллизия делает естественным для поэтики повести фантастический гротеск: причудливое переплетение драматических, комических и резко сатирических мотивов, крайнее заострение образов персонажей и сюжетных перипетий.

Одним из источников фабулы «Роковые яйца» также послужил роман Герберта Уэллса (1866-1946) «Пища богов» (1904), где речь идет о чудесной пище, ускоряющей рост живых организмов и развитие интеллектуальных способностей у людей-гигантов, причем рост духовных и физических возможностей человечества приводит в романе к более совершенному миропорядку и столкновению мира будущего и мира прошлого - мира

гигантов с миром пигмеев. У Булгакова, однако, гигантами оказываются не интеллектуально продвинутые человеческие индивидуумы, а особо агрессивные пресмыкающиеся. В «Роковых яйцах» отразился и другой роман Уэллса – «Борьба миров» (1898), где завоевавшие Землю марсиане внезапно гибнут от земных микробов. У Булгакова же подступившие к Москве пресмыкающиеся становятся жертвой фантастических августовских морозов.

Похожие на используемые М.А. Булгаковым в «Роковых яйцах» художественные приёмы мы найдём в другой антиутопии 20-х годов, в романе «Мы». Подобно Замятину, Булгаков проецирует большевистскую идеологию и практику в гипотетическое будущее, художественно исследуя таким образом результаты социального эксперимента большевиков. И выводы писателя звучат для господствующей идеологии как приговор: красный луч вызвал к жизни чудовищных гадов, враждебных всему живому, убивающих и пожирающих его. Научно-фантастический колорит допускает любые, самые невероятные сюжетные ходы, которые в свою очередь способствуют выявлению авторской социальной концепции, связанной с отношением Булгакова к социалистической революции.

Острая социальность повести Булгакова привела к тому, что вокруг «Роковых яиц» развернулись критические сражения. Отзывы, яркие, дающие порой удивительно глубокие интерпретации творчества писателя, свидетельствуют о точности «попадания» нового произведения Булгакова в болевые проблемы литературно-общественного процесса середины 1920-х годов.

В повести явственно прослеживаются, по меньшей мере, три смысловых слоя, тесно связанных друг с другом. Конечно, это повесть фантастическая, повесть-утопия, повесть-сатира. Но не менее заметны и связи «Роковых яиц» с авантюрным романом, приключенческим жанром, сложно переосмысленным.

В центре повести стоит традиционный образ чудака-учёного, теоретика, всецело погружённого в свои научные исследования, далёкого от

реальной действительности и не понимающего её. Эта его оторванность от реальной повседневной жизни становится одной из причин трагического развития событий. В этой связи обращают на себя внимание черты сходства Персикова с Лениным, которые придаёт Булгаков своему персонажу, причём аналогия эта проводится в самом начале. Во-первых, совпадает возраст, а во-вторых, наличествуют и черты портретного сходства: “16 апреля 1928 года, вечером, профессор зоологии IV государственного университета и директор зооинститута в Москве Персиков вошёл в свой кабинет, помещавшийся в зооинституте, что на улице Герцена. Профессор зажёл верхний матовый шар и огляделся.

Начало ужасающей катастрофы нужно считать заложенным именно в этот злосчастный вечер, равно как первопричиною этой катастрофы следует считать именно профессора Владимира Ипатьевича Персикова.

Ему было ровно 58 лет. Голова замечательная, толкачом, лысая, с пучками желтоватых волос, торчащими по бокам” [4, 45].

Действительно, через неделю после начала описываемых событий Ленину должно было исполниться ровно 58 лет. В этом отношении любопытна и ещё одна художественная деталь: своеобразное косвенное указание на «картавость» Ленина, искажённое её написание в газете: «...На 20-й странице газеты «Известия» под заголовком «Новости науки и техники» <...> появилась короткая заметка, трактующая о луче. Сказано было глухо, что известный профессор IV университета изобрёл луч, невероятно повышающий жизнедеятельность низших организмов, и что луч этот нуждается в проверке. Фамилия, конечно, была переврана, и напечатано: «Певсиков»» [4, 57].

Аллегория Булгакова становится более чем очевидной: открытия учёного-теоретика, легкомысленно применённые на практике, дали непредвиденные и трагические результаты. Лабораторные эксперименты и открытия профессора Персикова, использованные в практической

деятельности Рокком, становились у Булгакова аналогией социального эксперимента, проводимого большевиками над Россией.

Вторым по значению образом в системе персонажей повести становится образ А.С. Рокка. Гротескно само появление этого персонажа: сторож Панкрат докладывает Персикову, к которому он относится как к божееству, о том, что к нему пришёл Рокк.

Своеобразная «перевернутость» ситуации – рок, являющийся к Богу, — рождает в этом месте комический эффект, который в сочетании с трагическими событиями, развёртывающимися впоследствии, создаст гротескный образ. Сам внешний облик Рокка подан в повести как олицетворение эпохи военного коммунизма, времени абсолютно чуждого и враждебного Булгакову и олицетворяющему для него сущность пролетарской революции: «Он был страшно старомоден. В 1919 году этот человек был бы совершенно уместен на улицах столицы, он был бы терпим в 1924 году, в начале его, но в 1928 году он был странен. В то время как наиболее даже отставшая часть пролетариата — пекаря — ходили в пиджаках, когда в Москве редкостью был френч — старомодный костюм, оставленный окончательно в конце 1924 года, на вошедшем была кожаная двубортная куртка, зелёные штаны, на ногах обмотки и штиблеты, а на боку огромный старой конструкции пистолет маузер в жёлтой битой кобуре» [4, 81]. Любопытно, что, по словам повествователя, этот человек был бы терпим именно в начале 1924 года. Думаю, что мы имеем недвусмысленное указание Булгакова на время смерти Ленина, и, следовательно, Рокк олицетворяет здесь ленинскую эпоху, ушедшую, как кажется автору, в безвозвратное прошлое.

Остроумие, ловкость, да и сама фантастика для Булгакова не самоцель, с их помощью он описывает «бесчисленные уродства» быта, наглость малограмотных газетчиков, проникает глубоко в души людей, в исторический смысл тогдашних событий. И его художественная проза уже далека от газетного фельетона, хотя опыт журналиста пригодился и здесь

(сравните острый булгаковский фельетон о Мейерхольде «Биомеханическая глава» с памфлетным описанием театра имени "покойного" Вс.Мейерхольда в «Роковых яйцах»). Мы замечаем, что у этой весёлой сатиры имеется очень серьёзная цель.

В повести «Роковые яйца», как и в «Дьяволиаде», Булгаков экспериментирует, сыплет анекдотами и каламбурами, умело играет стилем, пробует разные творческие манеры, не чуждаясь при этом пародии и острого политического гротеска.

Как и у всякого талантливое писателя, у Булгакова в его произведениях нет ничего лишнего, в этом тесном мире каждая деталь важна и не случайна. Повесть «Роковые яйца» пронизана трагическими символами крови, огня, мрака и смерти. В ней царят рок, трагическая судьба, и писатель эту интонацию усиливает, вводя в повесть тютчевскую пронзительную строку «Жизнь, как подстреленная птица». Такова цена промахов науки.

И особенно важен здесь светлый образ летнего солнца, символ вечной жизни. Ему противостоит мрачный, с опущенными шторами кабинет научного чудака Персикова. Чувствуется, что здесь обитает «демон знания» (Пушкин). Холодом и одиночеством веет в комнате, жутковат даже рабочий стол, «на дальнем краю которого в сыром тёмном отверстии мерцали безжизненно, как изумруды, чьи-то глаза».

Да и сам несчастный профессор кажется божеством лишь безграмотному сторожу Панкрату.

Самое же интересное в том, что «луч жизни» Персикова искусственный. Плод кабинетного ума, он не может родиться от живого солнца и возникает лишь в холодном электрическом сиянии.

От такого луча могла произойти лишь выразительно описанная Булгаковым нежить. Эксперимент гениального Персикова нарушил естественное развитие жизни, и потому он безнравственен, развязывает страшные силы и обречён на неудачу. Важен и эпилог повести: живая вечная

природа сама себя защитила от нашествия чудовищ, помогла поздно опомнившимся людям в их отчаянной борьбе с враждебными жизни силами.

Изобретательность выдумки и мощь сатирического таланта автора повести потрясают, здесь ни одна строчка не устарела и не потеряла своей значимости, да и сама красочная панорама Москвы времён нэпа с её суетой, газетами, театрами, картинками нравов замечательна в своей исторической точности и подлинной художественности. Более того, сегодня, после Хиросимы, Чернобыля и других страшных планетарных катастроф «Роковые яйца» читаются как гениальное предвидение будущих великих потрясений (вспомним горящий, оставленный войсками и жителями Смоленск, отчаянные оборонительные бои под Вязьмой и Можайском, панику и эвакуацию Москвы) и очень трезвое, вещее предостережение, совсем не случайно повторённое в пророческой пьесе «Адам и Ева».

Кончается же грустная история об ошибке и гибели профессора Персикова победой жизни, и неизбежный трагизм её уравнивается юмористическим тоном рассказа и блеском фантазии сатирика. Печаль разрешается смехом. Мысли автора повести глубоки и серьёзны, и всё же «Роковые яйца» полны подлинного веселья, игры наблюдательного и язвительного ума и чрезвычайно занимательны.

Особенно хороша в «Роковых яйцах» сцена встречи незадачливого экспериментатора Рокка с выведенной им гигантской змеей-анакондой: «Лишённые век, открытые ледяные и узкие глаза сидели в крыше головы, и в глазах этих мерцала совершенно невиданная злоба. Александр Семенович поднёс флейту к губам, хрипло пискнул и заиграл, ежесекундно задыхаясь, вальс из «Евгения Онегина». Глаза в зелени тотчас же загорелись непримиримой ненавистью к этой опере". Далее, как известно, последовала страшная, но справедливая расплата за невежество и самонадеянность. Русский бунт стёр с лица земли несчастного профессора Персикова и его гениальное изобретение.

В пророческой повести Булгакова о блеске и нищете русской интеллигенции каждому воздаётся по делам его и вере его.

М.А. Булгаков пером сатирика в протестной форме показал, к чему может привести бесконтрольное и непродуманное использование «красного луча». Гады, родившиеся под его воздействием, расправились с более слабыми особями, в результате чего получились экземпляры чудовищных размеров, отличающиеся зверской жестокостью, то есть уже в 1924 году Булгаков гениально предсказал сталинизм и показал, к чему может привести та борьба за власть, которая только начиналась. Последствия экспериментов профессора Персикова под руководством экспериментаторов из Кремля, лишенных каких-либо знаний, известны : «дьявольские яйца», высиженные адской машиной, породили змеиное отродье - предсказанную Булгаковым катастрофу 1928- 1929гг.

Так был показан писателем жестокий опыт над народом, обреченный на неудачу.

2.3. Поэтика фантастического в повести «Собачье сердце»

Третья повесть Булгакова «Собачье сердце» была написана в январе-марте 1925 года. 7 марта Булгаков читает первую часть «Собачьего сердца» на «Никитинском субботнике». 21 марта – там же прочтена вторая часть повести.

К отечественному читателю повесть «Собачье сердце» пришло спустя более шестидесяти лет после ее создания, в 6-й книжке журнала «Знамя» 1987 года.

Любопытна московская топография произведения, вновь свидетельствующая об определенной автобиографичности ее.

«Собачье сердце» - шедевр булгаковской сатиры, после этой удивительно зрелой вещи возможны были лишь московские сцены «Мастера и Маргариты». И здесь писатель идёт вослед своему учителю Гоголю, его «Запискам сумасшедшего», где в одной из глав духовно изувеченный

обществом человек показан с собачьей точки зрения и где говорится: «Собаки народ умный».

В повести «Собачье сердце» Булгаков создает портрет 'гомо советикус'. Это «новый человек», о котором мечтали русские писатели 19 века; но появился он в России в советское время, а его «новизна» приняла уродливые формы. Этот тип изображали в своих произведениях Зощенко, Эрдман, Катаев, Ильф и Петров.

У Булгакова феномен «гомо советикус» явился на свет не только как порождение большевистского режима, но и как результат научного эксперимента гениального русского ученого медика Филиппа Филипповича Преображенского. Он занимается модной в те годы проблемой омоложения человека, которая в действительности получила в Советской России статус государственного заказа.

Ясно, что автор «Собачьего сердца», врач и хирург по профессии, был внимательным читателем тогдашних научных журналов, где много говорилось об «омоложении», удивительных пересадках органов во имя «улучшения человеческой породы». Так что фантастика Булгакова при всём блеске художественного дара автора вполне научна.

Здесь и далее для исследования типа «гомо советикус» Булгаков использует гротеск, при котором деформируется реальность, правдоподобие уступает место фантастике, карикатуре.

Профессор Преображенский волей или неволей принимается за воспитание Шарикова-человека. Таким образом, эксперимент медико-биологический перерастает в социальный и нравственно-психологический. Новый строй стремится из старого «человеческого материала» сотворить нового человека. Преображенский, ученый высокой культуры и независимого ума, идет еще дальше: он намерен лаской и собственным примером сделать из собаки настоящего человека высокой нравственности. Типичный интеллигент, увлеченный научными разработками, но уже

понявший суть революционного переустройства мира, терпит полный крах. Второй эксперимент ему не удастся.

Тема повести - человек как существо общественное, над которым тоталитарные общество и государство производят грандиозный бесчеловечный эксперимент, с холодной жестокостью воплощая гениальные идеи своих вождей-теоретиков. Этому перерождению личности служат «новые» литература и искусство.

Шариков быстро находит в человеческом обществе свою социальную нишу. Все проходит так, будто эта гротесковая ситуация - не плод фантазии Булгакова. В советском государстве низы, дорвавшись до власти, начинают теснить всё, что раньше занимало это социальное жизненное пространство. Так же поступает и Шариков. Он становится все наглее, агрессивнее и опаснее. Холуйские мысли («'Я барский пес, интеллигентное существо, отведал лучшей жизни. Да и что такое воля? Так, дым, мираж, фикция: Бред этих злостных демократов») остались в прошлом. Победил не пес, а человек, ведь Шарикову достались человеческие органы от уголовника, причем новой, советской формации: «Клим Григорьевич Чугункин, 25 лет, холост. Беспартийный сочувствующий. Судился 3 раза и оправдан: в первый раз благодаря недостатку улик, второй раз происхождение спасло, третий - условно каторга на 15 лет».

Вот, пожалуй, на этой характеристике заканчивается фантастика и начинается реальность.

Шариков пытается вытеснить своего «родителя» с конкретного жизненного пространства. Помогает ему в этом председатель домового комитета Швондер. Он вдалбливает в голову вчерашнему псу и уголовнику: кто был ничем, тот станет всем. И вчерашний уголовник этим «всем» делается и получает документ, удостоверяющий его личность («а документ», - говорит Швондер, - «самая важная вещь на свете»), становится совслужащим, а именно заведующим подотделом очистки города Москвы от бродячих животных. Что это? Злейшая сатира на революционный процесс в

обществе? Но ведь Шариков с подручными «вчера котов душили», а через несколько лет реальные Шариковы 'душили' реальных людей, потому что псу-уголовнику котов было мало: 'Ну ладно: <:> попомнишь ты у меня. Завтра я тебе устрою сокращение штатов' А это уже трагедия.

«Собачье сердце» можно прочесть и как опыт художественной антропологии и патологоанатомии, показавший удивительные духовные превращения человека под бестрепетным скальпелем истории. И здесь отчётливо видна граница, которую умная и человеческая сатира Булгакова не переходит. Ибо нельзя бездумно издеваться и смеяться над человеческими несчастьями, даже если человек сам в них повинен. Личность разрушена, раздавлена, все её многовековые достижения - духовная культура, вера, семья, дом - уничтожены и запрещены. Шариковы сами не рождаются.

Мы сегодня много говорим и пишем о «Хомо советикусе», особом ущербном существе, садистскими методами выращенном в гулаговском «загоне» тоталитарным режимом. Но забываем, что разговор этот начат очень давно и не нами. И выводы были другие.

Философ Сергей Булгаков в книге «На пиру богов» (1918), столь внимательно прочитанной автором «Собачьего сердца», с интересом и ужасом наблюдал за страшными искажениями в душах и облике людей революционной эпохи: «Признаюсь Вам, что «товарищи» кажутся мне иногда существами, вовсе лишёнными духа и обладающими только низшими душевными способностями, особой разновидностью дарвиновских обезьян – homo socialisticus». Речь идёт о партийно-государственной номенклатуре и «новой» интеллигенции. Михаил Булгаков рассказал об этих «преображениях» как социальный художник, великий сатирик и научный фантаст. Но навряд ли стоит сводить его повесть к бичеванию шариковых.

«Собачье сердце» – произведение многосмысленное, и каждый читает его согласно своим мыслям и своему времени. Ясно, например, что сейчас внимание читателей с помощью всемогущих кинематографа, театра и телевидения упорно привлекают к Шарикову, наталкивая на весьма

решительные параллели и обобщения. Да, персонаж этот глубоко несимпатичен, но он немыслим без пса Шарика, эта пара друг друга разъясняет.

Ведь пёс не только хитёр, ласков и прожорлив. Он умён, наблюдателен, даже совестлив - задремал от стыда в кабинете гинеколога. К тому же Шарик обладает бесспорным сатирическим даром: увиденная им из подворотни жизнь человеческая чрезвычайно интересна в метко схваченных и высмеянных подробностях тогдашнего быта и характеров. Именно ему принадлежит тонкая мысль, повторённая автором повести неоднократно: «О, глаза - значительная вещь! Вроде барометра. Всё видно - у кого великая сушь в душе...» Пёс не чужд политической мысли и рассуждает философически: «Да и что такое воля? Так, дым, мираж, фикция... Бред этих злосчастных демократов...»

Понял Шарик и весьма простую психологию новых «хозяев жизни» и так её изложил своими язвительными словами: «Надоела мне моя Матрёна, намучился я с фланелевыми штанами, теперь пришло моё времечко. Я теперь председатель, и сколько ни накраду - всё, всё на женское тело, на раковые шейки, на Абрау-Дюрсо! Потому что наголодался в молодости достаточно, будет с меня, а загробной жизни не существует».

Автор делает пса симпатичным, дарит ему светлые воспоминания о ранней юности на Преображенской заставе и вольных собаках-побродягах, поэтический сон о весёлых розовых псах, плавающих на лодках по озеру. Повторяем, у Булгакова нет ничего случайного или лишнего, и эта важная деталь - место юных беспечных игр - чётко соединяет Шарика с его «донором» Климом Чугункиным, убитым в пьяной драке именно в грязной пивной «Стоп-сигнал» у Преображенской заставы.

Соединившись по недоброй воле Преображенского с мерзкой личностью, умный и человечный, если можно так выразиться, пёс превращается в злобного и пакостливого душителя котов Шарикова. Таково движение авторской мысли от одного персонажа к другому, несущее в себе

их художественную оценку. Дело читателя заметить и сопоставить красноречивые детали.

Свою повесть Булгаков назвал вначале «Собачье счастье. Чудовищная история». Но главным её героем сделал не собаку и не Шарикова, а профессора старой школы. Он создавал колоритного Филиппа Филипповича Преображенского, оглядываясь на родного дядю, известного всей Москве врача-гинеколога Николая Михайловича Покровского. Первая жена писателя, Татьяна Николаевна Лаппа, вспоминала: «Я как начала читать - сразу догадалась, что это он. Такой же сердитый, напевал всегда что-то, ноздри раздувались, усы такие же пышные были. Вообще он симпатичный был. Он тогда на Михаила очень обиделся за это. Собака у него была одно время, доберман-пинчер». Но булгаковский сердитый профессор очень далеко ушёл от реального своего прототипа.

Гордый и величественный профессор Филипп Филиппович Преображенский, столп генетики и евгеники, задумавший от прибыльных операций по омоложению стареющих дам и бойких старичков перейти к решительному улучшению человеческой породы, воспринимается как высшее существо, великий жрец только Шариком. Да и высокомерные, злобно-язвительные суждения его о новой действительности и новых людях принадлежат персонажу, а не автору, хотя в словах скептического профессора больше реальной правды, чем нам хотелось бы.

Само одиночество немолодого Преображенского, его стремление уединиться, спрятаться от беспокойного мира в комфортабельной квартире, жить прошлым, одной «высокой» наукой уже несут в себе авторскую оценку персонажа, оценку отрицательную (вспомним одиночество булгаковского Пилата), несмотря на очевидную симпатию к его бесспорным достоинствам, врачебному гению, высокой культуре ума и знания. Многие говорят о Преображенском его случайно обронённые слова «подходящая смерть». В них бездушное отношение к жизни и человеку.

Впрочем, самодовольство профессора, задумавшего своим безотказным скальпелем улучшить самоё природу, соревноваться с жизнью, поправлять её и создать по заказу какого-то «нового» человека, было наказано быстро и жестоко. Напрасно верный Борменталь восторгался: «Профессор Преображенский, вы – творец!!!». Седой Фауст сотворил доносчика, алкоголика и демагога, который ему же сел на шею и превратил жизнь и без того несчастного профессора в бытовую ад. Хитрый Швондер лишь ловко использовал эту роковую ошибку.

Тем, кто простодушно или своекорыстно считает профессора Преображенского чисто положительным героем, страдающим от негодяя Шарикова, всеобщего хамства и неустройства новой жизни, стоит вспомнить слова из позднейшей фантастической пьесы Булгакова «Адам и Ева» о чистеньких старичках-профессорах: «По сути дела, старичкам безразлична какая бы то ни было идея, за исключением одной - чтобы экономка вовремя подавала кофе... Я боюсь идей! Всякая из них хороша сама по себе, но лишь до того момента, пока старичок-профессор не вооружит её технически...»

Автор описывает решительные операции гениального хирурга Преображенского как чудовищные вивисекции, бестрепетное вторжение в чужую жизнь и судьбу. Творец постепенно превращается в убийцу, «вдохновенного разбойника», «сытого вампира»: «Нож вскочил к нему в руки как бы сам собой, после чего лицо Филиппа Филипповича стало страшным». Белые одежды жреца науки в крови. На допросе в ОГПУ автор признался: «Считаю, что произведение «Повесть о собачьем сердце» вышло гораздо более злободневным, чем я предполагал, создавая его».

Так что в этом симпатичном персонаже содержится и разоблачительная сатира, глубокая и пророческая критика обходящейся без этики, эгоистической научной психологии.

Хорошо хоть, что новоявленный советский Фауст опомнился, сам вернул в первобытное состояние своё создание – омерзительного гомункулюса Шарикова и понял всю безнравственность «научного» насилия

над природой и человеком: «Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно фабриковать Спинозу, когда любая баба может его родить когда угодно!.. Ведь родила же в Холмогорах мадам Ломоносова этого своего знаменитого!» Прозрение, пусть позднее, всегда лучше высокомерного ослепления.

И здесь же автор, развивая тему Достоевского, приводит своего героя к знаменательному выводу: «На преступление не идите никогда, против кого бы оно ни было направлено. Доживите до старости с чистыми руками». Это ведь одна из главных идей романа «Мастер и Маргарита», точно намеченная в «Собачем сердце». Так что история преступления и наказания начата в ранней булгаковской прозе и здесь не кончается.

Как и в «Роковых яйцах», в повести о Преображенском важны и живописный фон, любимый автором образ огня, точно очерченные фигуры и события второго плана (хитрый беспринципный Швондер и его истеричная компания, вороватый и шкодливый Шариков, страстная кухарка), а также чудесный эпилог, столь мастерски придуманный и написанный, что его можно перечитывать бесконечно, как, впрочем, и всю повесть, шедевр умной и веселой занимательности.

В «Собачем сердце» с особой ясностью видно, как автор последовательно изгоняет из своей прозы поверхностную фельетонность и приходит к высокому творчеству, становится замечательным художником, достойным наследником великих сатириков Гоголя и Щедрина и вдохновенного мыслителя Достоевского. Это путь к «Мастеру и Маргарите». Автор впоследствии называл повесть «грубой», но она, конечно же, просто честная, сильная, глубокая сатира, не знающая запретов и границ, идущая до конца.

Поэтика повести во многом основана на многочисленных ассоциациях и интертекстуальных связях. Экспозиция является своеобразным ключом к произведению. Все атрибуты вступления: зима, вьюга, господин в шубе, бродячий пёс — являются очевидной реминисценцией из поэмы А. Блока

«Двенадцать». В художественный строй повествования включается даже такая, казалось бы, незначительная деталь, как воротник. Буржуй в поэме А. Блока «в воротник упрятал нос», бездомный же пёс определяет социальный статус своего будущего благодетеля прежде всего по воротнику: «...Дверь через улицу в ярко освещённом магазине хлопнула, и из неё показался гражданин. Именно гражданин, а не товарищ, и даже вернее всего — господин. Ближе — яснее — господин. Вы думаете, я сужу по пальто? Вздор. Пальто теперь очень многие и из пролетариев носят. Правда, воротники не такие, об этом и говорить нечего, но всё же издали можно спутать» [4, 122].

Число 12 вообще играет огромную роль в символике повести, создавая устойчивую интертекстуальную связь с поэмой А. Блока. С этим числом прежде всего связаны важнейшие события произведения Булгакова: действие начинается в декабре, то есть 12-м месяце 1924 года, пёс сообщает, что в полдень угостил его “колпак кипятком” [4, 119], то есть в 12 часов; согласно записям в тетради доктора Борменталья, 24 декабря у Шарика наступает улучшение после операции, 31 декабря в 12 часов 12 минут пёс отчётливо пролаял своё первое слово «А-б-ы-р» [4, 160], в записи от 12 января сообщается, что Шарик поддерживает разговор.

Естественно, что такая последовательность использования числа 12 в «Собачем сердце» не случайна, а вызвана тем, что поэма Блока была первым откликом русской литературы на Октябрьскую революцию, и булгаковская повесть стала во многом полемикой с произведением Блока, с заключённой в ней картиной революционной России.

Использованием числа 12 не исчерпывается система соотношений между повестью Булгакова и первой революционной поэмой. Главную роль в этом, пожалуй, играет образ вьюги, из которой вырастает фигура Преображенского, к которому покорно льнёт бездомный пёс: «Господин уверенно пересёк в столбе метели улицу и двинулся в подворотню» [4, 122]. Характерно, что даже метель у Булгакова дана в форме столба, что вызывает

дополнительную ассоциацию с поэмой А. Блока. Эти описания прямо соотносятся с текстом 9-й главы поэмы:

Стоит буржуй на перекрёстке
И в воротник упрятал нос,
А рядом жмётся шерстью жёсткой,
Поджавший хвост паршивый пёс.

Любопытно, что горничная Ф.Ф. Преображенского Зина, увидев Шарика впервые, называет его именно паршивым. «Где же вы такого взяли, Филипп Филиппович? – улыбаясь спрашивала женщина и помогала снимать тяжёлую шубу на чёрно-бурой лисе с синеватой искрой. – Батюшки, до чего паршивый!» [4, 127] Замечание это вызывает неудовольствие профессора, в результате чего возникает контрастное отношение образов повести и поэмы.

В поэме А. Блока отмечается:

Стоит буржуй, как пёс голодный,
Стоит безмолвный, как вопрос,
И старый мир, как пёс безродный,
Стоит за ним, поджавши хвост.

У А. Блока, таким образом, пёс символизирует старый мир, Шарик же «обожжён» революцией, пролетарием, о которых он имеет очень нелестное мнение, противопоставляя повару-пролетарию «покойного Власа с Пречистенки», «барского повара графов Толстых», спасшего жизнь многим бродячим псам. Важной деталью описания метели у Булгакова становится плакат с надписью «Возможно ли омоложение?» [4, 122]. Плакат с лозунгом «Вся власть Учредительному Собранию!» фигурирует и в поэме, а кроме того, З.Н. Гиппиус вспоминала: «Большевики с удовольствием пользовались «Двенадцатью»: где только не болтались тряпки с надписью: «Мы на горе

всем буржуйам / Мировой пожар раздуем». Видели мы более смелые плакаты из тех же «Двенадцати»: «...Эй, не трусь! Пальнём-ка пулей в святую Русь» [5]. Таким образом, М.А. Булгаков в своей версии революционных событий как бы отталкивается от поэмы А. Блока. «Повесть Булгакова, этот негатив «Двенадцати», развивается по линии, намеченной Блоком, у которого в финальной сцене пёс отстал от буржуя и примкнул к красногвардейцам, а впереди видится фигура Христа» [6].

Поскольку одной из главных фигур у А. Блока становится Иисус Христос, то евангельская легенда также находит своё отражение в «Собачьем сердце». Вся история трансформации Шарика из собаки в человека приурочена к рождественскому циклу: в канун Рождества по католическому обряду собаке сделана операция, а в канун Рождества по православному обряду завершается очеловечение Шарика: у него отваливается хвост — последний анатомический рудимент. Таким образом, вся история приобретает отчётливо выраженное антисакральное звучание. Ещё более ярко выраженный антисакральный характер происходящего подчёркивается и первым словом, произнесённым существом, в которое превращается Шарик: «рыба», точнее, способом его произнесения. Связь образа рыбы с христианской символикой общеизвестна, так как рыба есть символ Христа. Произнесённое же наоборот, справа налево, оно становится элементом так называемой сатанинской, или чёрной мессы, то есть службы не Богу, но дьяволу. Развёрнутое изображение антимессы будет дано Булгаковым в «Мастере и Маргарите», в главе «Великий бал у Сатаны».

Но помимо новозаветных реминисценций мы найдём в «Собачьем сердце» и реминисценции ветхозаветные. Откровенно травестийный характер приобретает сцена наводнения, устроенного Шариковым, отсылая читателей к мифу о Всемирном потопе из Книги Бытия. Характерно, что невольно запершегося в ванной Шарикова Зина называет «чёртом» [4, 175]. Сцена эта как бы пародирует один из эсхатологических эпизодов Ветхого Завета, рисуя нам гибель погрязшего в грехах и пороках мира. И эта тема

— тема гибели цивилизации, культуры — станет сквозной в творчестве Булгакова начиная с первого романа.

Научный эксперимент профессора Преображенского, как и использование открытия профессора Персикова, — булгаковские картины пролетарской революции, несущей гибель культуре. Доктор Борменталь называет профессора Преображенского, чей скальпель «вызвал к жизни новую человеческую единицу» [4, 164], — творцом, и слово это в данном контексте имеет не только конкретно-бытовое значение. Сам Преображенский, оценивая результаты своего эксперимента, считает его неудачным отнюдь не с научной, но с онтологической и этической точек зрения, так как нарушены были естественные законы жизни, закон эволюции. Полемизируя с Борменталем, он говорит: «Вот, доктор, что получается, когда исследователь вместо того, чтобы идти ощупью и параллельно с природой, форсирует вопрос и приподымает завесу!» [4, 193]

Думавший о евгенике, об улучшении человеческой породы, Преображенский признаёт своё поражение в попытке стать выше естественных законов природы. Он в конце концов утверждает: «Можно привить гипофиз Спинозы или ещё какого-нибудь такого лешего и соорудить из собаки чрезвычайно высоко стоящее, но на какого дьявола, спрашивается? Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно!.. Ведь родила же в Холмогорах мадам Ломоносова этого своего знаменитого. Доктор, человечество само заботится об этом и, в эволюционном порядке каждый год выделяя из массы всякой мрази, создаёт десятками выдающихся гениев, украшающих земной шар» [4, 194]. Для Булгакова же это рассуждение профессора равносильно утверждению о противоречии законам жизни попыток создать социальную гармонию на основе коммунистических представлений об обществе справедливости. Знаменательно, что Булгаков наделяет Преображенского своими собственными соображениями о мировых законах. В письме Правительству СССР от 28 марта 1930 года он так

определял особенности своего писательского дара: «...Чёрные и мистические краски <...> в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта, яд, которым пропитан мой язык, глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противопоставление ему излюбленной и Великой Эволюции <...> а самое главное — изображение страшных черт моего народа, тех черт, которые задолго до революции вызывали глубочайшие страдания моего учителя М.Е. Салтыкова-Щедрина» [5, 446].

Эти черты воплощены Булгаковым в образе Шарикова, этого своеобразного гомункулуса, ставшего серьёзной опасностью для культуры. «На, получай Шарикова и ешь его с кашей!» — восклицает профессор Преображенский [7, 193]. Борменталю, боящемуся того, что получится из Шарикова, если его «обработает этот Швондер», Преображенский возражает, что «...Швондер и есть самый главный дурак. Он не понимает, что Шариков для него ещё более грозная опасность, чем для меня. Ну, сейчас он всячески старается натравить его на меня, не соображая, что если кто-нибудь, в свою очередь, натравит Шарикова на самого Швондера, то от него останутся только рожки да ножки!» [4, 195] И это историческое предсказание Булгакова–Преображенского транически подтвердилось в развитии исторических событий в жизни страны.

Но здесь нельзя не вспомнить об одном более раннем историческом прогнозе, следовавшем из анализа мировоззрения русской интеллигенции и её общественной деятельности начиная со второй половины XIX века вплоть до революции 1917 года. Умозаключения Шарикова о том, что следует просто «взять всё да и поделить...» [4, 183], сделанные им в результате чтения переписки Энгельса с Каутским и представляющие собой крайнюю степень вульгаризации коммунистической доктрины (но заметим, что доктрина допускала вульгаризацию подобного рода), есть не что иное, как результат этой самой общественной деятельности интеллигенции, формировавшей общественное сознание в России. Н. Бердяев писал в своей

статье «Философская истина и интеллигентская правда», опубликованной в знаменитом сборнике «Вехи», вызвавшей яростно негативную оценку Ленина, о том, что философия подчинялась утилитарно-общественным целям: «Психологические первоосновы такого отношения к философии, да и вообще к созиданию духовных ценностей можно выразить так: интересы распределения и уравнивания в сознании и чувствах русской интеллигенции всегда доминировали над интересами производства и творчества. Это одинаково верно и относительно сферы материальной, и относительно сферы духовной: к философскому творчеству русская интеллигенция относилась так же, как и к экономическому производству. И интеллигенция всегда охотно принимала идеологию, в которой центральное место отводилось проблеме распределения и равенства, а всё творчество было в загоне...» [8]. Так что гомункулус, созданный профессором Преображенским в лабораторных условиях, это в какой-то степени монстр, созданный русской интеллигенцией в историческом процессе, превращённом в своеобразную лабораторию. Его опасность и для самой интеллигенции, и для страны в целом предсказал М.Булгаков и его герой профессор Преображенский.

Заключение

В настоящей работе была рассмотрена поэтика фантастического в повестях М.А. Булгакова «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце».

Поэтика фантастического разрабатывалась многими писателями XIX–XX века. Данное явление в литературе, действительно, разнообразно и многопланово, но несмотря на это многие эксперты сходились в том, что обращение к фантастическому помогает авторам создавать особую атмосферу, глубже проникать в сознание героев и выявлять мотивацию их поступков. Фантастика как особая область литературного творчества аккумулирует творческую фантазию художника, а вместе с тем и фантазию читателя; в то же время фантастика – это не произвольное «царство воображения»: в фантастической картине мира читатель угадывает преобразенные формы реального, социального и духовного человеческого бытия.

М.А. Булгакову в лучших традициях русской и мировой литературы была свойственна боль за человека, будь то незаурядный мастер или никем не замеченный делопроизводитель.

Аналитическое рассмотрение булгаковских повестей «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце» показывает, что фантастическое начало в творчестве писателя является способом проблематизировать антропологические характеристики современной ему действительности и заострить вопрос о соотношении исторического прогресса и нравственно-этического начала.

Писатель не принимал ту литературу, которая живописала страдания абстрактных, нереальных героев, проходя в то же время мимо жизни. Для Булгакова гуманизм был идейным стержнем литературы. И подлинный гуманизм произведений мастера оказывается особенно близок нам сегодня.

Завершая разговор о фантастических произведениях М.А. Булгакова, выскажем одно предположение: все три повести, прочитанные как единый связанный текст, обращенный к одной и той же реальности – Москве 1920-х

годов, - по сути, «заместили» собой второй роман писателя. Булгаков, рассказывая о полярных силах, действующих в современности, будто развертывает в этих повестях целостную человеческую антропологию, задается вопросом – что есть человек.

Из повести в повесть переходит словно один и тот же образ, человеческий тип, враждебный автору, грозящий социальной опасностью: «низкий человек на кривых ногах» убивает Персикова; сводит с ума Короткова самодур Кальсонер с «искривленными ногами» и «маленькими, как булабочные головки, глазами», виновник огромного горя страны Рокк смотрит на мир «маленькими глазками», изумленно и в то же время уверенно, у него «что-то развязное» есть «в коротких ногах с плоскими ступнями», схожим образом дан и портрет Шарикова.

Описанному почти дегенеративному типу противостоит все более обретающий почву под ногами, отыскивающий в себе самом созидательные силы, чтобы выстоять (а в повести «Собачье сердце» даже и победить), герой.

Добавлю еще появляющиеся «меты» нескрываемого единства художественного мира Булгакова, о чем речь уже шла. Все это, вместе взятое, превращает три повести в некий «конспект» фантастического романа, который вырастает из современности, оцениваемой творческой личностью.

«Собачье сердце», «Роковые яйца» и другие произведения Булгакова при всей своей глубине и силе художественной критики не были разрушительным отрицанием и высмеиванием всего нового, хотя иногда их так и трактовали. Сатира эта изобретательно боролась с силами разрушения, разобщения и зла, высвечивала и выжигала уродства социалистического быта и «новой» человеческой психологии, утверждала «старые» положительные ценности: подлинную культуру, честность, стойкость, достоинство. Отречённая повесть о Шарике, несмотря на все цензурные запреты и полувековое замалчивание, семьдесят лет жила в нашей литературе и оказывала скрытое воздействие на её развитие. Ну а то известное обстоятельство, что гениальная повесть Булгакова не устарела, всеми сегодня

читается, стала достоянием кинематографа, театра и телевидения, говорит о её неувядаемой художественности и глубоком творческом понимании человека и нашего непростого бытия.

Список литературы

1. Алексеев М.П. Из истории английской литературы. М.; Л., 1960.
2. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. М., 1975.
3. Баранников А.В. Русская литература XX века. М.: Просвещение, 1998.
4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
5. Боборыкин В.Г. Михаил Булгаков. М.: Просвещение, 1991. 206 с.
6. Боганов Н.Н. «Пятое измерение» Михаила Булгакова // Литература в школе. 2004. № 8. С. 13 - 16.
7. Бритиков А.Ф. Отечественная научно-фантастическая литература (1917-1991 годы). Книга первая // RomanBook : электрон. библиотека. 2005. Режим доступа: <http://romanbook.ru/book/3992211/#read>
8. Булгаков М. Дневник. Письма. 1914–1940. М., 1997.
9. Булгаков М.А. Иван Васильевич. М.: Сов. Писатель, 1991. 60 с.
10. Булгаков М.А. Избранное. - М.: Худож. Лит., 1988.
11. Булгаков М.А. «Дьяволиада». М.: «Художественная литература», 1989. 420 с.
12. Великанова И.В. Особенности сатиры Михаила Булгакова. Повесть «Собачье сердце» // Литература в школе. 1995. № 6. С. 40–44.
13. Вехи. Из глубины. М., 1991.
14. Горелов А.А. Устно-повествовательное начало в прозе Михаила Булгакова // Творчество Михаила Булгакова. Книга 3. СПб.: «Наука», 1995.
15. Гудкова В. Время и театр Михаила Булгакова. М.: Сов. Россия, 1988. 172 с.
16. Гулярин А.Б. Трансгуманизм через призму фантастики: от скальпеля хирурга к информационным технологиям // Третьи Лемовские чтения: сб-к материалов. Самара: Изд-во Самар. ун-та, 2016. С. 352-376.
17. Долгих А.Ю. Утопия и антиутопия: научная фантастика и действительность. Киров: ООО «Издательство «РадугаПРЕСС», 2017. 176 с.
18. Ермилов В.В. Гений Гоголя. М., 1959.

19. Зайцев А.В. Нравственные искания интеллигенции в раннем творчестве М. Булгакова // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1991. № 6. С. 19-23.
20. Ильенков Э.В. Об эстетической природе фантазии // Вопросы эстетики. Т. 6. М., 1964.
21. Иоффе С. Тайнопись в «Собачьем сердце» Михаила Булгакова: К 100-летию со дня рождения писателя // Слово. 1991. № 1. С. 18- 23
22. Кагарлицкий Ю. Вглядываясь в будущее: Книга о Герберте Уэллсе. М., 1989.
23. Кагарлицкий Ю. Герберт Уэллс // Уэллс Г. Собрание сочинений: В 15 т. М., 1962. Т.1. с. 3-23.
24. Кагарлицкий Ю. Фантастика ищет новые пути // Вопросы литературы. 1974. № 10. С. 178.
25. Кагарлицкий Ю. Человек и будущее человечества // Иностран. лит. 1967. № 1.
26. Калашников Н.Н. Реальность фантастики и фантастика реальности. Новокузнецк, 2010.
27. Ковтун Е.Н. Поэтика необычного, художественные миры фантастики, волшебной сказки утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). М.: МГУ, 2012. 308 с.
28. Ковтун Е.Н. Фантастика Г. Уэллса и Карела Чапека // Советское славяноведение. 1991. № 2. С. 75-82.
29. Краткая литературная энциклопедия. Т. 5, М., 1968.
30. Ландор М. Фантастическая сатира Уэллса // Вопросы литературы. 1963. № 12.
31. Лихачев Д.С., Макогоненко Т.П. История русской литературы. - Л.: Наука, 1980.
32. Максимов Д.Е. Сатира Булгакова. М.: Просвещение, 1991.

33. Мандрыгина Н.С. Метафизические парадоксы научной фантастики советской эпохи // Сборник научных статей по материалам VI Всероссийской научно-практической конференции. Омск, 2017. С. 40-42.
34. Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978.
35. Петровский М. Смех под знаком апокалипсиса: Михаил Булгаков и «Сатирикон» // Вопросы литературы. - 1991. - № 5. - С. 3 - 34.
36. Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения, М., Гослитиздат, 1961,
37. Свиридов Г.В. М.А. Булгаков. «Собачье сердце». // Наш современник. 2005. № 1. С. 112 - 118.
38. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М.: Локид, 1996. 592 с.
39. Соколов В.В. М. Булгаков. М., 1991.
40. Творчество М. Булгакова. Сборник статей. СПб., 1994.
41. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999.
42. Турьян М. А. Русский «фантастический реализм». Статьи разных лет. СПб., 2013. 448 с.
43. Фетисова А. Н. Научная фантастика в условиях культуры модерна и постмодерна: Культурно исторические аспекты : автореф. дис. ... канд. филос. наук. Ростов н/Д, 2008. 22 с.
44. Харитонов Е. В. Наука о фантастике вчера и сегодня: (Ист. обзор) // Наука о фантастическом: Биобиблиогр. справ. М. : Мануфактура, 2001. С. 10-24.
45. Храпченко М. Б. Творчество Гоголя. М.: Изд-во АН СССР, 1954.
46. Цветков Е. В. Научная фантастика как способ конструирования социальной реальности (социально-философские аспекты): дис. ... канд. филол. наук. Архангельск, 2009. 203 с
47. Чекалов П.К. Собачье и человеческое в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» // Литература в школе. - 2004. - № 8. - С. 17 - 18.
48. Чернышева Т. А. Природа фантастики // ModernLib.ru : электрон. библиотека. — Режим доступа: http://modernlib.ru/books/chernisheva_t/priroda_fantastiki/read/

49. Чигиринская О. А. Фантастика как способ организации хронотопа. –
Режим доступа: <http://pharisai.at.ua/publ/14-1-0-184>
50. Чудакова М.О. Булгаков и Гоголь //Русская речь. 1999.
51. Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. 318 с.