

Р. Я. КЛЕЙМАН

МЕНИПШЕЙНЫЕ ТРАДИЦИИ
И РЕМИНИСЦЕНЦИИ ДОСТОЕВСКОГО
В ПОВЕСТИ М. БУЛГАКОВА «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ»

Проблема традиций Достоевского в советской литературе все более настойчиво требует переосмысления, ибо публикации последнего времени заставляют по-иному взглянуть на литературный процесс 20—50-х гг. Очевидно, сейчас уже нельзя утверждать с полной категоричностью, как это делалось два десятилетия назад, что «влияние Достоевского на советскую литературу оказалось значительно более ограниченным, чем воздействие Толстого».¹ Обобщающие выводы относительно подлинных масштабов творческого воздействия Достоевского на советскую литературу и шире — на всю художественную культуру, включая сюда театр Вс. Мейерхольда, кинематограф С. Эйзенштейна, музыку С. Прокофьева и Д. Шостаковича etc., — дело завтрашнего дня, так как подобные обобщения должны базироваться на глубоком осмыслении значительного числа конкретных фактов и произведений искусства в категориях исторической поэтики. Одно из таких произведений — повесть М. Булгакова «Собачье сердце».

Написанная в середине 1920-х гг., эта повесть лишь недавно получила «права гражданства» в нашем общественном сознании,² вызвав далеко не однозначную реакцию в литературно-критической печати. В качестве примера можно привести статью Т. Глушковой «Куда ведет „Арпадинна нить“?», выражающую позицию крайнего неприятия. Профессор Преображенский характеризуется в этой статье как «евгеник», «барственный „зубр“». По мнению автора, «образ профессора задан с самого начала. Вклад героя в духовную сокровищницу человечества, сколько бы ни восхищался „светилом“ его коллега доктор Борменталь, состоял до создания Шарикова в хирургическом омолаживании нэпманских толстосумов и высоких бюрократов, разрешающих с помощью „кудесника“ свои сексуальные заботы. В сытой культурности и хищном своем профессионализме этот герой — не старый русский ученый, не тип Тимирязева, Сеченова, Павлова < . . . > это типично буржуазный интеллигент». Выступая в неожиданной роли адвоката Шарикова, Т. Глушкова видит в нем «отнюдь не олицетво-

¹ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970. С. 284.

² Булгаков М. А. Собачье сердце // Знамя. 1987. № 6. В дальнейшем ссылки на это издание — в тексте сокращенно: Булгаков, с.

рение „грядущего хама“ («плебейского пахрапа») или народной стихии». Шариков прельщает критика тем, что «воистину не выдумает пороха, но, значит, и атомной бомбы». Опровержение подобной вульгарно-социологической демагогии — задача малоувлекательная. Нельзя, однако, не согласиться с автором цитируемой статьи в одном: произведения, подобные «Собачьему сердцу», «требуют духовного, а не бездумно-задравного лишь отношения, ждут суда с точки зрения многовековой культуры».³

Идя навстречу высказанному пожеланию, мы и предпринимаем анализ булгаковской повести «с точки зрения многовековой культуры». С такой точки зрения «Собачье сердце» предстает как законченный, цельный образец карнавализованной литературы, точнее — жанра менипповой сатиры, причем в развитии указанной жанровой традиции Булгаков опирается на художественный опыт Достоевского.

Напомним, что, согласно концепции М. М. Бахтина, в мениппее «человек идеи — мудрец — сталкивается с предельным выражением мирового зла, разврата, низости и пошлости < . . . > Органическое сочетание философского диалога, высокой символики, авантюрной фантастики и трущобного натурализма — замечательная особенность мениппеи, сохраняющаяся и на всех последующих этапах развития».⁴ Под таким углом зрения профессор Преображенский — «пречистенский мудрец» — подлинно мениппейный «человек идеи», кудесник и маг, овладевший тайной вечной молодости, создавший гомункулуса без реторты; в лице своего подошечного он сталкивается с персонализированным воплощением пошлости, низости, агрессивности. Появление Шарикова привносит в изысканно утонченный профессорский быт (чучело совы — символ мудрости, лампа под зеленым абажуром, книги в застекленных шкафах) черты самого грубого «трущобного» натурализма (ловля блох, запах кошек, проблема пользования писсуаром и проч.).

Глубокий философский смысл, отвечающий требованию жанра, заключен и в оксюморонном столкновении жизни и смерти на протяжении всего развития сюжета: смерть Клима в пьяной драке — необходимое условие рождения Шарикова, что в свою очередь означает гибель уличного пса Шарика. Затем путем обратной хирургической операции (зеркальная рифма ситуаций, типичная для мениппеи) Шариков уничтожается, но возрождается из небытия симпатичный и преданный Шарик. Иными словами, смерть обретает зжидательный характер, она чревата новой жизнью, и наоборот, что составляет глубинную суть карнавального мироощущения.

Для понимания жанровой природы повести представляется чрезвычайно важным также осмыслить систему ее хронотопов, среди которых основными представляются два: квартира мениппейного мудреца и карнавальная площадь. Занятый «вечными» вопросами бытия, Филипп Филиппович в своих семи комнатах («священное» это число выбрано, разумеется, не случайно: оно обыгрывается в качестве

³ Лит. газ. 1988. 18 мая. № 20.

⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 194—195.

объекта «кощунственного» пародирования) отгородился от всего сиюминутного, суетного, уличного. Квартира профессора Преображенского — его модель вселенной со своими обязательными адом и раем, функции которых условно выполняют кухня и звезда в окне: «Всякий день в черной и сверху облицованной кафелем плите стреляло и бушевало пламя. Духовой шкаф потрескивал. В багровых столбах горело вечной огненной мукой и неутоленной страстью лицо Дарьи Петровны. . . В плите гудело, как на пожаре, а на сковородке ворчало, пузырилось и прыгало. Заслонка с громом отпрыгивала, обнаруживала страшный ад, в котором пламя клокотало и переливалось.

Вечером потухала каменная пасть, в окне кухни над белой половинной занавесочкой стояла густая и важная пречистенская ночь с одинокой звездой» (Булгаков, с. 96; курсив мой. — Р. К.).

А рядом, за порогом этого незыблемого, вневременного мира ликует, поет, торжествует и хохочет стихия карнавала, где жизнь идет по иным законам, по другой логике, утверждающей и отрицающей одновременно. Поначалу профессор пытается игнорировать эту площадную логику. Однако карнавал наступает, и попытка Швондера «уплотнить» жилплощадь воспринимается Филиппом Филипповичем как угроза основам своего миропорядка, всей системе жизненных координат: «В спальне принимать пищу, — заговорил он слегка придушенным голосом, — в смотровой читать, в приемной одеваться, оперировать в комнате прислуги, а в столовой осматривать. Очень возможно, что Айседора Дункан так и делает. Может быть, она в кабинете обедает, а кроликов режет в ванной. Может быть. Но я не Айседора Дункан! — вдруг рявкнул он, и багровость его стала желтой. — Я буду обедать в столовой, оперировать в операционной!» (Булгаков, с. 88).

Столь категорически отказавшись от использования комнат по карнавальному принципу «наоборот», профессор, казалось бы, успешно отстоял незыблемость своего мира. Но это временная победа. Главные бои впереди, и женщина, переодетая мужчиной в швондеровском окружении, равно как и расфранченные пациенты профессора, — первые ласточки карнавального ряженья в квартире, которая все больше напоминает ярмарочный балаган: «Затем высокое стекло < . . . > треснуло червивой трещиной, и из него вывалились два осколка, а за ними выпал громаднейших размеров кот в тигровых кольцах и с голубым бантом на шее, похожий на городского. Он упал прямо на стол в длинное блюдо, расколов его вдоль, с блюда на пол, затем повернулся на трех ногах, а правой взмахнул, как будто в танце, и тотчас просочился в узкую щель на черную лестницу. Щель расширилась, и кот сменился старушечьей физиономией в платке. Юбка старухи, усеянная белым горохом, оказалась в кухне. Старуха < . . . > колючими глазами окинула кухню и произнесла с любопытством: < . . . > — Говорящую собачку любопытно поглядеть» (Булгаков, с. 113).

Борьба за жизненное пространство постепенно обретает сниженный характер чисто мениппейных потасовок: «В освещенном четырехугольнике коридора предстала в одной ночной сорочке Дарья Петровна с боевым и пылающим лицом. И врач и профессор ослепило

обилие мощного и, как от страха показалось обоим, совершенно голого тела. В могучих руках Дарьи Петровна волокла что-то, и это „что-то“, упираясь, садилось на зад, и небольшие его ноги, покрытые черным пухом, заплетались по паркету. . . Дарья Петровна, грандиозная и пагая, тряхнула Шарикова, как мешок с картофелем» (Булгаков, с. 127).

Подчеркнутое «обилие» могучего тела Дарьи Петровны — пародийный отзвук карнавальной гиперболы раблезианского типа, особенно ощутимый на фоне эксцентрического нарушения общепринятого этикета, что также входит в жанровую традицию. Другой пример карнавального кощунства пародийного типа — вариация на библейский сюжет всемирного потопа: «Борменталь, Зина и Дарья Петровна сидели рядышком на мокром ковре, свернутом трубочку у подножия двери, и задними местами прижимали его к щели под дверью, а швейцар Федор с зажженной венчалной свечой Дарьи Петровны по деревянной лестнице лез в слуховое окно. Его зад в крупной серой клетке мелькнул в воздухе и исчез в отверстии. . . Вода уходила через дверь на гулкую лестницу прямо в пролет лестницы и падала в подвал» (Булгаков, с. 114; курсив мой. — Р. К.). Так происходит в прямом смысле размывание границ между хронотопами, причем карнавальное начало ощутимо берет верх.

В полном соответствии с традицией шутовского увенчания/развенчания дурака находится и карьера Шарикова в саночистке, его назначение на должность «заведующего подотделом очистки города от бродячих котов». Точно так же история едва не состоявшейся женитьбы Шарикова на молоденькой сотруднице — вариант карнавального мезальянса, завершившегося полным разоблачением шутовской мистификации. Природа мениппеи сказывается и в наличии вставных элементов. Так, дневник доктора Борменталья несет в себе точку зрения, несколько отличную от авторской, и дистанция между ними создает эффект многостильности.

Нельзя не отметить и два вставных симпозиона — два обеда Филиппа Филипповича. Не случайно Булгаков уделяет подчеркнутое внимание описаниям прршественного стола. Именно здесь, за массивным дубовым столом, уставленным изысканными яствами, реализуется та особая фамильярность застольных отношений, которая традиционно располагает к откровенности, к ораторским речам и полемическим диалогам; здесь звучат наиболее острые синкризисы и оксюмороны: о причинах разрухи, о судьбе калабуховского дома в свете учения Маркса, о вреде чтения газет до обеда и т. д. Тем самым воплощается еще одна мениппейная особенность повести: наличие разнообразных аллюзий на современность, острая злободневность, фельетонность. В этой связи представляется необходимым особо подчеркнуть, что амбивалентная природа булгаковского смеха изначально исключает чисто «обличительный», однозначно отрицающий подход к явлениям современности. Сниженный, профанирующий и пародирующий характер отдельных высказываний означает не полное отрицание, а жизнелюбивое осмеяние.

Итак, анализ выявляет в «Собачем сердце» несомненные черты

мениппейной жанровой традиции, ко горой, как показал Бахтин, признан художественный мир Достоевского. Вместе с тем важно отметить, что возможность «вторичного» влияния бахтинской концепции на творческий замысел Булгакова скорее всего исключена, ибо повесть написана значительно раньше. Именно «логика жанра», о которой будет говорить затем Бахтин, привела Булгакова к созданию менипповой сатиры XX в., причем, как будет показано далее, главным связующим звеном в цепи исторического развития, где Булгаков подключился к жанровой традиции, стал Достоевский.

Типологическая соотнесенность поэтики Булгакова и Достоевского подтверждается наличием целого ряда реминисценций. Например, нельзя не отметить явную соотнесенность гротесковых пацентов профессора Преображенского с карнавальным мотивом молодящейся старости, воплощенным в «Дядюшкином сне». Однако наибольший интерес, на наш взгляд, представляет сопоставление Шарикова и Смердякова.

Исходная точка указанного сопоставления — излюбленное детское развлечение Смердякова: «В детстве он очень любил вешать кошек и потом хоронить их с церемонией. Он надевал для этого простыню, что составляло вроде как бы ризы, и шел и махал чем-нибудь над мертвою кошкой, как будто кадил. Все это потихоньку, в величайшей тайне» (14, 114). Очевиден явно мениппейный характер «церемонии», пародирующей «серьезную» христианскую обрядовость кощунственной насмешкой над смертью. Особую значимость приобретает карнавальный ряженье в простыню, символизирующую ризу. Не отсюда ли берет начало булгаковская линия «войны» Шарикова с котами, который в итоге вешает их уже не тайно, как Смердяков, а вполне профессионально: «Известно: по специальности. Вчера котов душили, душили. . .» (Булгаков, с. 129).

Не менее любопытные сходжения обнаруживаются и в деталях карнавального ряженья обоих персонажей. В самом деле: одно из первых проявлений личности новоявленного Шарикова — его повышенное внимание к собственному наряду. (Заметим в скобках: ведь это и отличительная черта Петруши Верховенского. Вспомним, как его интересуют «пиджак, фрак и трое панталон от Шармера», как болезненно неадекватно реагирует он на насмешливую, но, в общем, безобидную реплику своего кумира Ставрогина по этому поводу: «Я слышал, что вы здесь, говорят, джентльменничаете? < . . . » Петр Степанович улыбнулся искривленной улыбкой. — Знаете, — заторопился он вдруг чрезмерно, каким-то вздрагивающим и пресекающимся голосом, — знаете, Николай Всеволодович, мы оставим *насчет личностей*, не так ли, раз навсегда? Вы, разумеется, можете меня презирать сколько угодно, если вам так смешно, но все-таки бы лучше без личностей. . .» (10, 184; курсив мой. — Р. К.). Возвратимся, однако, к Шарикову. В его кричащем одеянии (чего стоит хотя бы «ядовито-небесный» галстук с огромным фальшивым рубином!) Булгаков особо подчеркивает лаковые ботинки, «крупный план» которых дается неоднократно: «. . . с полу, разбрызгивая веера света, бросались в глаза лаковые штиблеты с белыми гетрами. „Как в калошах“, — с неприятным чувством

подумал Филипп Филиппович». Далее следует любопытный диалог, продолжающий фиксировать внимание на лаковых ботинках: «— Что это за сияющая чепуха? Откуда? Я что просил? Купить при-лич-ные ботинки; а это что? Неужели доктор Борменталь такие выбрал?

— Я ему велел, чтобы лаковые. Что я, хуже людей? Пойдите на Кузнецкий — все в лаковых» (Булгаков, с. 108).

Обратимся к Смердякову. Мы узнаем, что жалованье, положенное ему Федором Павловичем, он тратил «чуть не в целости на платье», причем послал «щегольские» сапоги, которые «ужасно любил чистить особенною английскою ваксой так, чтоб они сверкали как зеркало» (14, 116). Далее указывается, что на свидание с Марьей Кондратьевной Смердяков приходит «разодетый, напомаженный и чуть ли не завитой, в лакированных ботинках» (14, 206; курсив мой. — Р. К.). Те же лакированные ботинки фигурируют и в описании разговора Ивана со Смердяковым накануне убийства Федора Павловича: Смердяков разглагольствует, «как-то жеманно опустив глаза, выставив правую ножку вперед и поигрывая носочком лакированной ботинки»; затем отмечается, что «Смердяков приставил правую ножку к левой», и снова: «Смердяков, смотревший в землю и игравший опять носочком правой ноги, поставил правую ногу на место, вместо нее выставил вперед левую» (14, 244—245).

Сравним с позой Шарикова: «Уж конечно, как же, — иронически заговорил человек и победоносно отставил ногу, — мы понимаем-с. . . Глаза его скосились к шашкам паркета. Он созерцал свои башмаки, и это доставляло ему большое удовольствие. Филипп Филиппович посмотрел туда, где сияли резкие блики на тупых носках, глаза прижмурил» (Булгаков, с. 109). Как и в ситуации повешения кошек, ориентация на героя Достоевского представляется несомненной.

Кроме того, у Смердякова находим признание «идеологической» значимости лаковой обуви: именно она служит для него критерием различия между иностранцем и отечественным «хамом»: «Все пельмы-с, но с тем, что тамошний в лакированных сапогах ходит, а наш подлец в своей нищете смердит» (14, 205). Таким образом, лаковые ботинки, которые оба героя носят с явным удовольствием, предстают как некое образное, почти символическое воплощение лакейской антикультуры, переходящей по наследству от Смердякова к Шарикову.

Полное единодушие проявляют оба персонажа и в своих взглядах на литературу: «Про неправду все написано, — ухмыляясь, прошамкал Смердяков» (по поводу гоголевских «Вечеров»; 14, 115). Или знаменитое его высказывание о поэзии: «Стихи вздор-с. . . Это чтобы стих-с, то это существенный вздор-с. Рассудите сами: кто же на свете в рифму говорит? И если бы мы стали все в рифму говорить, хотя бы даже по приказанию начальства, то много ли бы мы насказали-с? Стихи не дело» (14, 204). Столь же мало привлекает чтение Шарикова: «Уж и так читаю, читаю. . . Голова пухнет» (Булгаков, с. 118).

Сходно и их отношение к театру: Смердяков «был даже раз в театре, но молча и с неудовольствием воротился» (14, 116). Шариков еще

более категоричен: «Да дурака валяние. Разговаривают, разговаривают. . . Контрреволюция одна» (Булгаков, с. 118). Как видим, у обоих гротесковый примитивизм «эстетических воззрений» органически сочетается с пугающей агрессивностью и безапелляционностью. Любопытно, что при этом оба персонажа любят музицировать: Смердяков исполняет душещипательные романсы, аккомпанируя себе на гитаре, Шариков доводит профессора до иступления бесконечными балалаечными вариациями на тему «Светит месяц».

Сопоставительный перечень может быть значительно расширен: так, и Смердяков, и Шариков становятся активными участниками пиршественных бесед, причем оба симпозиона приобретают благодаря нашим героям сниженный, скандально-мениппейный характер.

Однако ограничиться перечисленным — значит упустить чрезвычайно важный аспект в характеристике героев. Ибо в Шарикове, как и в Смердякове, крайняя степень цинизма, кощунства и глумления содержит некий эмбрион вселенского бунта. Характерна сходная болезненная реакция обоих на свое низменное, «трусобно-подзаборное» происхождение. Вслушаемся, какие истинно трагические нотки звучат в их признаниях; Смердяков: «. . . я подлец, потому что без отца от Смердящей произошел, а они и в Москве это мне в глаза тыкали <. . .> но я бы позволил убить себя еще во чреве с тем, чтобы лишь на свет не происходить вовсе-с» (14, 204); Шариков: «Да что вы все. . . Что вы мне жить не даете?! . . . Исполосовали ножичком голову, а теперь гнушаются. Я, может, своего разрешения на операцию не давал. . . Да что вы все попрекаете — помойка, помойка. . . если бы я у вас помер под ножом!» (Булгаков, с. 109).

Но этот бунт против собственного рождения, заставляющий вспомнить Ипполита, Кириллова, самоубийцу «Приговора», другой своей гранью оборачивается бунтом против собственного отца — физического в «Карамазовых», духовного в «Собачем сердце». Ибо Филипп Филиппович, как это ни шокирует его самого, действительно в большой мере «папаша» — родитель Шарикова. Правда, мотив отцеубийства, один из центральных в «Братьях Карамазовых», в «Собачем сердце» звучит более редуцированно, реализуясь лишь угрозами, письменным доносом и финальным покушением, направленным непосредственно на Борменталья и оказавшимся роковым для самого Шарикова. Но в сюжетной линии обеих персонажей, в их личной судьбе бунт против родителя — кризисная точка, после которой для Смердякова остается возможным только самоубийство, для Шарикова — только возвращение к состоянию животной гармонии.

Выявляя пласт «Собачьего сердца», восходящий к Достоевскому, необходимо учитывать, что повесть эта полигенетична и в ее живой художественной плоти прихотливо сочетаются самые разностильные традиции: гетевский «Фауст» (идея возвращенной молодости) и чеховская «Каштанка» (прием внутреннего монолога собаки); «Робинзон Крузо» Дефо и «Клоп» Маяковского (Пятница и Присыпкин — два полемических варианта Шарикова); гротеск и сатирическая фантастика Щедрина сплетаются с трансформацией гоголевского «маленького человека», превратившегося из робкого чиновника в агрессив-

ного хама; наконец, вещный мир повести, булгаковская живопись в изображении профессорских интерьеров, мастерски воплощенный «фламандской школы пестрый сор» заставляют оглянуться на ту традицию русской литературы, у истоков которой — державинская «Жизнь званская»; и это отнюдь не полный перечень реминисценций, аллюзий, скрытых пародий и полемических перелицовок, вступающих в сложную полифоническую игру с поэтикой Достоевского. Ибо в многообразном переплетении имен, мотивов, ситуаций именно Достоевский неизменно оказывается тем нервным узлом, в котором сходятся основные нити, завязываются воедино традиции и современность, предвосхищая чеканную формулу, которую десятилетие спустя Булгаков вложит в уста мениппейного персонажа своего романа: «Достоевский умер — Достоевский бессмертен!».