

СИНТАКСИС

ПУБЛИЦИСТИКА

КРИТИКА

ПОЛЕМИКА

20

ПАРИЖ

1987

Журнал редактирует :

М. РОЗАНОВА

**The League of Supporters: Т. Венцлова, Ю. Вишневская,
И. Голомшток, А. Есенин-Вольпин, Д. Каминская,
П. Литвинов, Ю. Меклер, М. Окутюрье, В. Турчин,
А. Френдли, Е. Эткинд**

**Мнения авторов не всегда совпадают
с мнением редакции**

© SYNTAXIS 1987

Адрес редакции :

**8, rue Boris Vilde
92260 Fontenay aux Roses
FRANCE**

А. Жолковский

ДИАЛОГ БУЛГАКОВА И ОЛЕШИ о колбасе, параде чувств и Голгофе*

Кто скажет что-нибудь в защиту зависти?
Мастер и Маргарита

Булгаков и Олеша, чьи фельетонные голоса бодро звучали в общем хоре знаменитого "Гудка", были участниками и более серьезного полифонического начинания — многоголосой советской литературы 20-х годов. До послесталинского читателя ее партитура доносилась лишь в обрывках — благодаря постепенному оттаиванию замерзших голосов в ходе очередных оттепелей, разрядок и гласностей. Постепенно возвращались ему и выработанные тогда же орудия осмысления диалогических структур — литературные теории Бахтина и формалистов. По замечанию П.А.Йенсена, полифоническое прочтение Достоевского сложилось у Бахтина под влиянием того же культурного "разноречия", которое породило коллажную прозу Пильняка и поэтику Мандельштама — принципиального слагателя "чужих песен". Сквозь магический кристалл модернизма Бахтин различил внутреннюю диалогичность Достоевского, а Тынянов — его пародийную реакцию на Гоголя.

Любопытный образец обоих типов диалога являет триптих "Собачье сердце" (1925; опубл. на Западе 1968, в СССР 1987) — "Зависть" (1927) — "Мастер и Маргарита" (1928-1940;

* Переработанный для "Синтаксиса" вариант доклада на III Международном симпозиуме по Бахтину (Иерусалим, май 1987 г.).

опубл. 1967-1973), ныне наконец во всей полноте открывшийся советскому читателю. Триптих этот лишь условно вырывается нами из многослойного фона и до известной степени формируется задним числом, образуя то более, то менее прямой обмен репликами, а местами лишь *квази-диалог*, диктуемый общими законами интертекстуальности и особенно естественный между соседями-попутчиками¹.

1. "Собачье сердце"

Фантастическая повесть Булгакова положила начало диалогу, скорее всего, не случайно, ибо сочетала *политическую актуальность* с *изощренной литературностью* и техникой *голосоведения*. Жанр "рассказа о собаках", восходящий к Лукиану и Сервантесу и попавший к Булгакову через Гофмана, Гоголя и Чехова, скрещен здесь с жанром легенд о Фаусте и Франкенштейне, т.е. о лабораторном (в частности, путем операций на трупах) выведении гомункула, несущего гибель своему создателю. В свою очередь, покушение ученого на роль Творца вовлекает в построение евангельские мотивы и жанр рождественского рассказа².

Весь этот жанровый конгломерат, однако, не сведен к литературной игре, а поставлен на службу проблеме *нового человека* через посредство еще одного жанра — научно-фантастической утопии (Уэллс, Богданов), уже разрабатывавшегося Булгаковым ("Роковые яйца", 1924). Что касается прямой привязки повести к действительности, то и она не ограничивается обыгрыванием реалий (разруха, уплотнение, доносы, цензура...), а во многом тоже идет *через литературу*, поскольку главную мишень Булгакова составляет, конечно, советская культурная ситуация. Одним из интертекстуальных приводных ремней такого рода служит в "Собачем сердце" (далее — СС) Маяковский.

Некоторые цитаты очевидны, вроде "Нигде кроме такой отравы не получите, как в Моссельпроме" (Шарик о краковской колбасе), другие — более завуалированы³, а часто это не цитаты, а обобщенные отсылки к характерным темам Маяковского: злобному желанию тлпнуть, вгрызться, уесть; метаморфозе 'человек — собака' ("Вот так я сделался собакой"); агиткам против разрухи, образующим тот 'чужой голос', с которым полемизирует Филипп Филиппович; и к разрабатывав-

шейся Маяковским общесоветской идее воспитания нового человека. Как и лирический герой Маяковского, Шарик мог бы сказать, что "обучался азбуке с вывесок" — с надписи "Главрыба", ср. программное *На чешуе гигантской рыбы / Прочел я зовы новых губ...* ("А вы могли бы?"). Сходств так много, что и потоп, учиненный Шариковым в ванной, хотелось бы считать откликом на вселение Ивана Козырева в новую квартиру, но хронология говорит обратное⁴.

Вообще, *Слово* настойчиво акцентируется в СС. Повествование строится на смене трех голосов: внутреннего монолога Шарика, протокольного дневника д-ра Борменталья и иронично-всеведущего рассказа от 3-го лица. Остранение человеческой жизни глазами животного имеет почтенную традицию (от "Золотого осла" до "Холстомера"). Неожиданность в том, что за умнейшей внутренней речью Шарика следует период овладения человеческим языком, начинающийся с механического "Абырвалг" и через первые осмысленные слова "Отлезь, гнида" приводящий к убогому уголовно-большевистскому жаргону.

Воспитание Шарикова включается в общую *игру с культурой*. Профессор поправляет речь и манеры членов домкома; общается с Шариковым через посредство рукописных дацзыбао; комментирует стиль советских газет как вредный для пищеварения; высказывается в пользу профессионализма в оперном искусстве и против самодеятельного пения жильцов и т.п. Между профессором и Шариковым возникают дискуссии по поводу первой прочитанной Шариковым книги (переписки Энгельса с Каутским, а не "Робинзона Крузо", как ожидал бы профессор), зрелищных искусств (Шариков предпочитает цирк) и музыкальных вкусов ("Игра на музыкальных инструментах от 5 часов дня до 7 утра воспрещается"). В сюжете фигурируют также: фрагменты из "Аиды"; цитаты из газет, распространяющих слухи об описываемых событиях; охранная грамота, выдаваемая профессору высокопоставленным пациентом; шариковский донос на профессора; выдача Шарикову документов, позволяющая вовлечь мотивы давания имени и сжигания книг; медицинская терминология; разнообразные цитаты и подтексты из литературной классики и другие "текстовые" объекты.

Это словесное *многоголосие* призвано не просто создать шекспировский фон советской жизни, но и озвучить разворачивающееся в "похабной квартирке" скандальное действо. Обра-

щение привычного порядка вещей, задаваемое центральной метаморфозой, поддержано целым рядом *карнавальных* мотивов. Предвестием главного чуда служат собачья точка зрения "снизу" на советскую жизнь и оргия омоложений, которые акцентируют материально-животный низ человека ("Я вам, сударыня, вставляю яичники обезьяны"), *мини-парадом людских пороков* дефилируя перед ошарашенным псом. Метаморфоза сопровождается еще одним чудом. Шариков постепенно берет верх над своим творцом, с которым оказывается связан отношением 'мистического двойничества' (в стиле "Тени", "Крошки Цахеса", "Доктора Джекилла и мистера Хайда", "Носа", "Двойника"): чем сильнее один, тем слабее другой.

Перевороты, происходящие в похабной квартирке, отражают, конечно, попытку преобразования мира за ее пределами. Сюжетно связь состоит в том, что проникновение разрухи в квартиру, до сих пор успешно парировавшееся профессором, все же совершается — в лице Шарикова, т.е., по обратной логике карнавала, благодаря научному успеху профессора. А символически эта связь задана карнавальным образом вьюги (в духе "Двенадцати" и "Голого года"⁵), еще более карнавализованным с помощью собачьей точки зрения. Двусмысленна и фигура профессора — демонического Провокатора, иронически испытывающего культуру истэблишмента⁶ и являющего оригинальный гибрид консерватизма и экспериментаторства, морали и плотоядности. К тому же, несмотря на изящное замыкание сюжета, конец остается открытым — профессор продолжает свои рискованные изыскания.

В силовом поле этих амбивалентных приемов ни один из голосов, включая авторитетный бас Филиппа Филипповича, не звучит с окончательной бесспорностью. Игра противоречий осложняет сатирическую установку СС, делая его заманчивым приглашением к диалогу. Попытаемся сформулировать основные линии предстоящего спора как они заданы "Собачьим сердцем".

Завязкой сюжета служит *приречение/усыновление* подобранной на улице собаки и зарезанного в кабацкой драке пьяницы видным хирургом, дающим им приют и новую жизнь в своей огромной квартире. Тем самым вводится проблематика коммунальных тяжб, вторгающихся в уютную крепость старорежимного быта с его булгаковскими абажурами, красивыми домработницами и т.п.

Профессор ("папаша", "благодетель", "древний пророк", "жрец", "маг", "божество") представляет собой мощную *отцовскую фигуру*; он внушителен и элегантен. В своем доме он распоряжается, как полновластный патрон-феодал, простирая свое покровительство и на Борменталья, которого в свое время "полуголодным студентом... приютил... при кафедре", т.е., по сути дела, тоже усыновил. Восстание представителя низа (Шарикова) заканчивается его казнью и водворением на подобающее ему место у ног боготворимого властелина.

Зато найденышу дано узнать чувство *принадлежности*: проходить вместе с господином мимо швейцара; получив ошейник (собачий эквивалент портфеля), читать "бешеную зависть в глазах у всех встречных псов"; проникнуть "в... главное отделение рая — в царство поварихи Дарьи Петровны".

Расстановка классовых сил симметрична. По одну сторону баррикады — консервативный идеолог частной собственности, ргивасу и порядка Преображенский и его ассистент Борменталь. Они отстаивают культуру, *западничество*⁷, науку, гуманное обращение с людьми и животными. По другую сторону — собака-пролетарий, точнее пролетарский художник ("Профессия — игра на балалайке по квартирам"), и его идеологический наставник Швондер. Особенно опасны в Шарикове не "остатки собачьего" ("коты — это лучшее из всего, что он делает"), а его классовые замашки: "Швондер... не понимает, что... если кто-нибудь... натравит Шарикова на самого Швондера, то от него останутся только рожки да ножки". Из двух интеллектуалов более агрессивен тоже младший (Борменталь): именно он берет на себя всю физическую сторону борьбы с Шариковым и первым предлагает контр-операцию.

Действительно, *классовая борьба* принимает острые формы. Консерваторы мечтали бы застрелить или повесить своих оппонентов; Борменталь угрожает Шарикову револьвером и усмиряет его нашатырем; происходят многочисленные стычки и драки. По мнению Шарика, профессор — "весь в меня. Ох, тяпнет он их (Швондера и компанию) сейчас". Те, в свою очередь, хотели бы арестовать профессора; Шариков доносит на него и вооружается револьвером. Победу Шарикова предотвращает почти сверхъестественная повторная хирургия, возвращающая его в животное состояние, — редкий в литературе случай *лоботомии в анти-тоталитарных целях*⁸.

Вообще, проблема *насилия* — одна из центральных в *СС*. Профессор выступает принципиальным противником насильственных методов⁹. Более того, благодаря своей влиятельной клиентуре он может позволить себе мирное сосуществование с советской властью (ср. мотив Евграфа Живаго у Пастернака) и даже вызывающие *gestes gratuits*, вроде демонстративно немотивированного отказа помогать голодающим детям Германии.

Важнейшим рычагом мирового воздействия профессору служит *еда*, в частности, моссельпромовская колбаса, единодушно признаваемая годной в лучшем случае для собак. Только угрозой пищевого эмбарго удастся профессору удерживать совершенно распоясавшегося Шарикова в рамках приличий. Профессор и сам любит хорошо поесть и поораторствовать о правильном приеме пищи и о недоброкачестве советских продуктов. Ему вторит Шарик, презирающий "столовую нормальность питания служащих Центрального Совета Народного хозяйства" и советских поваров, вороватых, жадных и жестоких. Добрые слова находятся у Шарика только для покойного "барского повара графов Толстых".

Лишь исчерпав мирные средства, профессор решается на насильственную меру. И он сам, и рассказчик квалифицируют ее как "преступление", хотя и вынужденное невозможностью "ждать, пока из этого хулигана удастся сделать человека", а также тем, что тот — "собственное экспериментальное существо" профессора. Успех тайной ре-операции придает развязке законный охранительный характер¹⁰, но противоречие с гуманностью и законопослушанием налицо — еще незадолго перед тем, как решиться на "единственный исход", профессор наставлял Борменталья: "На преступление не идите никогда, против кого бы оно ни было направлено. Доживите до старости с чистыми руками"¹¹.

Трагическая вина профессора состоит именно в том, что, теоретически исповедуя идеалы постепенности, в своей научной практике он, "вместо того, чтобы идти параллельно и ощупью с природой, форсирует вопрос", за что природа и наказывает его Шариковым. Политический подтекст очевиден, но интереснее те художественные средства, которые придают этой притче интригующую амбивалентность.

Как "нехорошее, пакостное дело, если не целое преступление", описывается уже и первая операция. Глаза у ее участни-

ков (излюбленное Булгаковым зеркало грешного) становятся "фальшивыми", "мерзкими", а возглавляет ее "жрец", облаченный в неузнаваемые ритуальные одежды (да и "Зина оказалась неожиданно в халате, похожем на саван") и напевающий арию жреца из "Аиды", готовящегося к человеческим жертвоприношениям. По ходу операции доктора предстают "убийцами, которые спешат", а профессор — "вдохновенным разбойником", и "сытым вампиром", который кричит: "Нож!" и становится "положительно страшен". Текст изобилует такими выражениями, как "полоснул", "набросился хищно", "начал втыкать и высверливать", "вырвал", "сломал", "коварно кольнул" и т.п., а также кровавыми деталями, живописующими хирургические манипуляции с живыми мозгами, сердцем, черепом, семенными железами и т.п. Эта кровожадная смесь плотской и уголовной лексики не локализована исключительно в медицинских сценах, давая метастазы и в других эпизодах.

С самого начала пес предстает раненым — с оборванным боком. Доктора подвергают его лечению, он кусается, учиняет серию разгромов в квартире, в частности, раздирает чучело совы, которую давно собирался "разъяснить". Жертвой насилия является и Чугункин ("Причина смерти — удар ножом в сердце"). В соответствии с его собачьими, уголовными и революционными инстинктами, Шариков назначается на должность истребителя "бродячих животных (котов и пр.)". От его комиссарской кожаной куртки соответственно пахнет ("вчера коты душили, душили"), а "убитые коты... на польты пойдут". Но тем самым деятельность Шарикова оказывается своего рода пародией на жреческо-хирургический облик и замашки профессора и его причастность к насильственному преобразению мира.

Двойничество Преображенского и Шарикова образует самую сердцевину структуры *СС*. Профессор, пользующийся явными симпатиями автора, выступает в качестве изоциренного философа-провокатора, бросающего вызов господствующей идеологии; но он же — консерватор, сторонник *status quo*. А Шарикову, персонажу явно отрицательному, достается зато выигрышная роль карнавального шута, нарушителя порядка. Эта парадоксальная конфигурация — продукт того переходного исторического момента, когда под Порядком, подрыву которого посвящен Карнавал, может пониматься как старый, так и но-

вый режим. Она отражает также предпочтение, питаемое автором к прежнему, "вечному", порядку вещей, и некоторое недоверие к Хаосу, а значит, и к карнавальной стихии. Этому недоверию мы и обязаны оригинальной *карнавальной парой*, прочно скрепленной целым рядом нетривиальных сходств.

Так, важным связующим звеном между Преображенским и Шариковым служит *карнавальная трактовка еды* и образ освещенного адским пламенем печей "царства поварищи Дарьи Петровны", жрицы Эроса и кровавых кулинарных оргий. Подобно профессору, она действовала "острым ножом", "как яростный палач", "отрубала беспомощным рябчикам головы, из кур вырывала внутренности" и т.д., а "Шарик в это время терзал рябчикову голову". Животное происхождение обеда ("на второе... индейка")¹² перекликается с другим важным мотивом: колбасу, которой профессор приманивает пса, тот с толстовским острашением именует "рубленой кобылой" и "гнилой лошастью"¹³.

Толстовские обертоны вряд ли случайны (ср. одобрение Шариком повара графов Толстых). Релевантен, в частности, упоминавшийся выше Холстомер, "мясо и кости" которого пригодились в пищу людям и волкам и на другие хозяйственные надобности. Этот мотив был незадолго до СС оригинально переосмыслен Пильняком ("Мать сыра-земля", 1924-1925). Его комиссар-идеалист Некульев отворачивается от Арины, поняв, что ее характерный запах (ср. Шарикова) связан с разделкой лошадиных трупов; а близкий к природе мужик Кузя, подобрав оставшегося от Арины "волчонка" и сообразив, что это лисица, обдирает ее себе на треух. Особенно интересна для нас даваемая Ариной сухая справка о *способах утилизации* лошадиных останков (ср. "польта" из котов), к которой мы еще вернемся в связи с "Завистью".

II. "Зависть"

Повесть Олеси не уступает булгаковской в богатстве *литературного материала*, привлеченного к разработке *новой темы*: "Медный всадник", "Шинель", "Обломов", "Записки из подполья", евангельская легенда, "Гулливер", "Дон-Кихот", "Фауст", "Принц и нищий", Растиньяк, Квазимодо, Дик Уиттингтон, "Калитка в стене" и "Война миров" Уэллса и мн. др.

"Зависть" изобилует также перекличками с советской литературой и жизнью — с "Хулио Хуренито", "Мы", "Цементом", Пильняком, с утилитаристской поэтикой Маяковского и Гастева и даже с элементами ленинской иконографии. В свою очередь, отзвуки "Зависти" есть в "Египетской марке" и "Золотом теленке", в соцреалистических опытах Эренбурга и Катаева и других текстах.

В ряде отношений "Зависть" уже знаменует начало последующей "сдачи и гибели" Олеси. Олеша одним из первых написал об индустриализации и создал фигуру образованного советского специалиста (Андрея Бабичева)¹⁴, а осуждение диссидента (Кавалерова) построил на характерном демагогическом приеме, который использует против оппонентов советской идеологии вечные проблемы человеческого существования, присваивая их критический авторитет и отбрасывая их сложность. Если вспомнить популярные в 20-е годы суды над литературными персонажами¹⁵, то Кавалеров как бы проходит сразу по нескольким делам. Основное обвинение, это, конечно, что он — подпольный, а также лишний человек (типа Обломова), но одновременно он и ничтожная личность (вроде Акакия Акакиевича), и бальзаковский индивидуалист, и многое другое нехорошее, бросающее заодно сомнительный свет и на фигуру романтического художника. А главное — дискуссия ведется не в разреженном экзистенциальном пространстве, а в условиях диктатуры обвинителей, где всякая беда героя превращается в его вину, преступление и наказание. Более того, автор иной раз подтасовывает карты, делая Кавалерова слабее и хуже, чем он мог бы быть по логике вещей. Тем не менее, "Зависть" известна относительной уравновешенностью полюсов, недаром навлекавшей обвинения то слева, то справа и способствовавшей устойчивости успеха повести.

Полифонизм встроен уже в самую систему повествовательных голосов. Как и в *СС*, сначала рассказ ведется от 1-го лица — с точки зрения найденьша, но на этот раз интеллигентного, видящего мир и своего благодетеля не только снизу, но и сверху. Затем повествование передается "объективному" 3-му лицу, стиль которого во многом близок кавалеровскому, так что фабульные поражения Кавалерова продолжают компенсироваться его стилистическим превосходством. Текст включает также полуфантастические рассказы Ивана Бабичева,

письма, сны, фрагмент из переводимого Кавалеровым технического пособия, "ленинские" записки Андрея Бабичева, куплеты Кавалерова и Ивана и целый ансамбль литературных аллюзий. Особый интерес представляют "ответы" на "Собачье сердце" и "наводящие вопросы" к "Мастеру и Маргарите".

Как и в *СС*, начальственное лицо подбирает выброшенного после драки из пивной молодого оборванца — своего идейного противника, и дает ему *приют* в своей благоустроенной квартире (разумеется, с абажуром), куда тот вносит грязь и беспорядок¹⁶. Приемщик питает к своему патрону смешанные чувства любви-ненависти; восстает против него; возникают трения по поводу жилплощади (особенно опасается за "диванчик" Володя Макаров); обострение и разрешение скандала связано с перехваченным ложным доносом найденьша на своего покровителя; все кончается поражением мятежника.

Подобно Преображенскому, Андрей Бабичев солиден, даже толст. Он благодетельствует обоим своим *приемным чадам* — Макарову и Кавалерову, которого пытается перевоспитать, а также своей племяннице Вале¹⁷. Он щеголь и гурман, одновременно барин, интеллигент, коммунист и неугомонный работник.

Сходства лишь подчеркивают антитезу — ситуация *СС* вывернута наизнанку: теперь уже коммунистическое значительное лицо подбирает деклассированного старорежимного художника ("куплеты по трактирам", ср. профессию Чугункина). "Коммунист-барин" — противоречие в терминах, и оно развивается Кавалеровым в духе мотива "Медного всадника", а также *борьбы отца с сыном* (Андрей напоминает ему отца, неприятного своей завершенностью). Эдиповская тема включает также противостояние между Иваном и *его* отцом и соперничество Кавалерова с отцеподобной фигурой первого мужа Анечки¹⁸. Отталкиваясь от Андрея, найденьш обращается за руководством и покровительством к его брату и главному оппоненту, Ивану Бабичеву. Тот тоже учитель, утешитель, король (пошляков и подушек), пророк, псевдо-Христос — так сказать, кавалеровский Швондер наоборот, выдвинутый на первый план повествования.

Новое развитие получает в "Зависти" и тема *принадлежности*. Кавалеров наслаждается причастностью, пусть "холуйской", к служебному статусу Бабичева. На аэродром он при-

ходит с ним, но затем оказывается исключенным из группы своих (в тексте обыгрывается замятинское "мы") и остается буквально "за барьером" ("Вы не оттуда", — улыбнулся военный)¹⁹. Напротив, Ивану *преодоление барьеров* удастся, хотя лишь в вымышленной им "Сказке" о пуске/разрушении "Четвертака", где он "перебирается за веревку, ограждающую подступы к трибуне", а затем и на трибуну.

Советский "праздник... манит" Кавалерова, вызывая у него негативные чувства "непринадлежности и *зависти*", по самой своей сути пораженческие — основанные на принятии чужой системы ценностей. Олеша, в общем, не клеветает здесь на советского интеллигента — ср. мандельштамовские строки:²⁰
Уж я не выйду в ногу с молодежью / На разлинованные стадионы. /.../ В стеклянные дворцы на курьих ножках / Я даже тенью легкой не войду (1932). Стадионы отсылают к "Зависти", стеклянные дворцы — к дискуссии между Чернышевским и Достоевским о 'хрустальном дворце' и к последующему (анти) утопическому топосу, в том числе к "Четвертаку", а ритм и фразировка стихов — к бесспорно искренней прежней ностальгии поэта по Федре и Оссиану. Но, конечно, в "Зависти" подобные чувства утрированно жалки — смесь унижения, ненависти, желания отыграться ("получить Валю как приз за все..., за собачью (sic!) мою жизнь"), бессильного вызова ("уйти с треском... хлопнуть, как говорится, дверью", "сбить спеси молодому миру")²¹.

Слова Кавалерова о спеси с идеальной симметрией повторяются Макаровым, который хочет "организовать союз по сбиванию спеси буржуазному миру". Не чужда новым людям и зависть: близости Макарова к Андрею завидуют многие комсомольцы (ср. уличных псов в СС), а самого Володю "зависть взяла к машине", которая "оказалась куда свирепее нас". Последнее по-своему варьирует мотив *гибридных созданий*: Шариков — полусобака-получеловек, Макаров — на полпути к превращению в бесчувственный автомат, а Иван свою идеальную машину Офелию, наоборот, "развратил, нарочно... наделил пошлейшими человеческими чувствами"²², в результате чего она в конце концов убивает его²³.

Расстановка сил зеркально повторяет СС. Двоим "бывшим" противостоят два представителя смелого нового мира; в каждой паре есть старший и младший, и в советской паре млад-

ший (Макаров) агрессивнее старшего (Андрея), которого находит слишком добрым и в принципе готов убить²⁴; он тем опаснее, что является и более экстремистским идеологом.

Что касается *отношения к Западу*, то индивидуалистические идеалы Кавалерова, мечтающего о мировой славе и увековечении в музее восковых фигур (еще один гибрид!), образованы коллажем цитат из западной литературы и истории техники, а Иван явно драпируется под Мефистофеля. Макаров, разумеется, противопоставит буржуазному миру как идейно, так и непосредственно — в игре против немецкого футболиста²⁵. Менее трафаретна европейская образованность Андрея — особенно по сравнению с нарочито преувеличенным Олешей невежеством Кавалерова, который не понимает по-немецки²⁶.

В плане *классовой борьбы* у советской стороны есть выбор между *арестом* противников (ср. сцены между Андреем и Иваном и в ГПУ) и — новый мотив — *отправкой их на Канатчикову дачу*²⁷. Что касается *насильственных методов*, то Кавалеров, подстрекаемый Иваном, вынашивает идею убийства Андрея, а Иван обещает задушить Валю. Макаров угрожает побить и бьет Кавалерова, а Андрей и Макаров говорят, что застрелят Ивана. По франкенштейновской линии, Володя грозит Андрею, а Офелия изображается убивающей Ивана²⁸.

Намерение Кавалерова убить Бабичева продиктовано не только ненавистью, но и желанием прославиться, а главное — "уйти с треском", совершить *произвольный жест*, подтверждающий его внутреннюю свободу. Для этого годится убийство, самоубийство, скандал: "вдруг взять, да и сотворить что-нибудь явно нелепое, совершить какое-нибудь гениальное озорство и сказать потом: "Да, вот вы так, а я так". Выйти на площадь, сделать что-нибудь с собой и раскланяться..." В этой экзистенциалистской риторике²⁹ существенен элемент публичности: Кавалеров бросает вызов "трупам уродов" в пивной, а Иван все время выступает организатором уличных демонстраций, диспутов и парадов. Такая активность провокаторов отличает "Зависть" от *СС*³⁰ и предвещает гастрольи Воланда и его труппы.

Кроме того, в "Зависти" понятие Порядка ассоциируется уже исключительно с советским образом жизни. Соответственно происходит поляризация действующих лиц, при которой шутами-провокаторами-разрушителями оказываются исключи-

тельно противники нового порядка — Кавалеров и Иван Бабичев³¹. Образуется конструкция, более близкая к классическому *Карнавалу*, чем в *СС*, но тоже отмеченная чрезмерной серьезностью в посрамлении шутов и ограждении от них представителей порядка.

Устойчивость и бесящая непроницаемость нового истеблишмента проявляются в характерной *фигуре невнимания*. Валя не замечает Кавалерова, а когда его слова о "ветви, полной цветов и листьев", застревают в ее памяти, Андрей с хохотом помогает ей отмести их. Сам Андрей по занятости не реагирует на личность, словечки и даже шпильки Кавалерова ("Оскорбительно его равнодушие ко мне"), а Макаров едва достаивает ответом Ивана. Символом недоступности новых хозяев жизни служит непроницаемый блеск пенсне Андрея и весь его образ "грозного, неодолимого идола", то с "выпученными глазами", то с "двумя круглыми, слепыми бляшками"³². На аэродроме ужасное слепое лицо Бабичева поворачивается к Кавалерову на неподвижном туловище, а в следующей сцене погони Кавалеров видит только ноздри Бабичева, проносящегося над ним, как "монумент". И лексика, и ракурсы, и детали отсылают к "Медному всаднику", но направление погони обращено: маленький человек тщетно преследует идола. Это ближе к фантазмагорической погоне Ковалева за собственным носом — статским советником (освоенной Булгаковым еще в "Дьяволиаде"), а также к "Прозаседавшимся" Маяковского, и предвещает охоту Бендера за Скумбриевичем по коридорам "Геркулеса". Кстати, административная вездесущность и неуловимость Андрея Бабичева, может читаться как вариация-ответ на спокойную деловитость Преображенского, сторонника разделения труда³³.

Как и в *СС*, центральную роль в "Зависти" играет *еда*. Андрей Бабичев "обжора и чревоугодник" (за едой "глаза его налились кровью"); он понимает толк в приготовлении пищи (тут он в отца, гордившегося своими кулинарными способностями) и любит проповедовать на эту тему ("Сосисок у нас не умеют делать... Настоящие сосиски должны прыскать"), тем более, что он "великий колбасник, кондитер и повар... заведует всем, что касается жранья". Соответственно (и в отличие от Преображенского), несмотря на отдельные недостатки, он принимает советскую пищевую промышленность, Хлебопро-

дукт, ВСНХ и т.п. всерьез, в чем ему отчасти вторит Кавалеров. Бабичев толст (т.е. сам похож на сосиску), "ему хотелось бы рожать пищу", его хрустальный дворец — столовая "Четвертак", а любимое детище и в то же время "прекрасная молодая невеста" — это созданная им образцовая колбаса, "толстая, плотно набитая кишка"³⁴. У него "хохот жреца", и хотя кровавых жертвоприношений в повести не происходит³⁵, эти карнальные обертоны получают интересное развитие, во многом аналогичное *СС*.

Вполне в духе пары Преображенский-Дарья, одним из *двойников* Андрея³⁶ является вдова Прокопович, тоже представляющая Кавалерову приежище, постель и стол. Параллель усилена андрогинными чертами в образе Бабичева (начиная с его фамилии и толщины), характерным для обоих храпом и их лейтмотивной связью с кухней ("Она варит обеды для артели парикмахеров"). Анечка "жирна", похожа на "ливерную колбасу" и дана на фоне плиты. Она "ходит опутанная... жилами животных. В ее руке сверкает нож. Она раздирает кишки локтями..."³⁷; "однажды я поскользнулся, наступив на чье-то сердце..." (!). Со своей стороны, Андрею (по словам Макарова) "только телят резать", а текст, который он дает корректировать Кавалерову, посвящен детальному техническому описанию переработки "собираемой при убое крови... в пищу, для изготовления колбас, или на выработку светлого и черного альбумина" и т.д. Отсюда нити тянутся к "Холстомеру", описанию операции над Шариком, "польтам" из котов и пильняковской Арине, которая "заговорила деловито...: — Кожа идет на обделку, жировые вещества идут на мыло, белками мы откармливаем свиней. Сухожилия и кости идут на клееварню. Потом кости разламываются для удобрения почвы. У нас все используется"³⁸.

Мотив еды перетекает в тему *любви и секса*, развитую здесь гораздо обстоятельнее, чем в *СС* (ср. Примеч. 17). Кавалерову снится "прелестная девочка", любовь которой стоит "все-го чертвертак", а Андрей влюблен в свою "красавицу"-колбасу по "тридцать пять" копеек, причем та же колбаса излучает и анальные и фаллические флюиды (у Бабичева несомненны гомосексуальные черты). Кавалеров, который, вопреки носимой им фамилии, далеко не уверен в своей мужественности³⁹, испытывает страх/желание кастрации, когда неся бабичевскую

колбасу, "несколько раз... готов... швырнуть сверток через перила" моста в реку (подобно цирюльнику в "Носе"), но не решается, терроризируемый призраком Андрея — Медного всадника.

Еда связывается с сексом и с идеологической проблематикой повести также через тему *быта*. Андрей замахивается не только на задымленные домашние кухни, но и, по словам Ивана, на частный уют вообще. Отстаивая "родной дом — милый дом!", Иван продолжает линию Преображенского. Символом дома, семьи, традиционных связей и чувств он делает подушку, с которой является под окна Вали и на открытие "Четвертака"⁴⁰. Подушка перекликается с кавалеровской привязанностью к кроватям и одеялам, символизирующей одновременно и его инфантильность (потребность в родителях), и его сексуальную озабоченность.

Женщины в "Зависти" по-гоголевски делятся на идеальных девиц и хищных мегер, и Кавалеров и Иван мечутся между обоими типами. При этом к идеальным героиням они испытывают не только притяжение/робость/отталкивание (такова линия Кавалеров-Валя, в значительной мере основанная на "Обломове"), но и соперничество. Последнее развернуто в воспоминаниях Ивана о девочке, которая "хороводила на... балу... была королевой" и "затерла" Ивана, так что он, сам "привыкший к восторгам", поколотил соперницу и изорвал ее ленты. Это напоминает ссору Сильвио с графом — только там зависть возникает *из-за* женщины, а тут к ней. Аналогичным образом Кавалеров ассоциирует Валю с кинжалами (гоголевский мотив) и приписывает убийственные действия ее двойнику — Офелии.

Что касается самих новых людей, то они, в соответствии с идеей раскрепощения от быта, безразличны к сексу. Макаров и Валя собираются пожениться через четыре года, а впервые поцеловаться — на открытии "Четвертака"⁴¹. С другой стороны, Валя, не наделенная независимыми социальными функциями, сохраняет облик романтической героини на выданье. Отчасти новой является ее мальчишеская спортивность (унаследованная в дальнейшем Зосей Синицкой), оригинально сочетающаяся с *парением* над землей, которое играет (в воображении Кавалерова) как поэтическими, так и фантастически-машинными коннотациями и получит продолжение в "Мастере и Маргарите".

Важная роль отведена *провокационно-евангельским* мотивам. Иван Бабичев говорит о своей Голгофе, действительно арестовывается и имеет в ГПУ разговор в духе допроса Христа Понтием Пилатом, но в современной редакции, отмеченной влиянием визитов Хулио Хуренито в ГПУ и к "видному коммунисту" (Ленину), в свою очередь, отсылающих к "Легенде о Великом Инквизиторе". Провокационно пародируя Христа, Иван, популярный "новый проповедник" и "король пошляков", использует опыт Мефистофеля (чудо в кабачке с превращением вина в воду) и Хуренито⁴². Занимаясь искушением Фауста-Кавалерова, он обыгрывает свое мефистофельство в куплете о том, что он "не шарлатан немецкий", а "скромный фокусник советский" и "современный чародей". Однако и сама фигура Ивана и его провокационная программа оригинальны, определяясь идейной спецификой повести.

Иван не только учитель и квази-отец Кавалерова, но и его старший двойник. Он тоже завистник и тоже художник (поэт, выдумщик, изобретатель, гипнотизер), и его проповедь направлена на организацию провокационного *карнавала отживших чувств*, не нужных новому человеку (здесь слышатся Хуренито и Замятин), своего рода современной Вальпургиевой ночи (в ранних вариантах упоминается шабаш ведьм). Для этого он ищет "демоническую женщину и его, трагического любовника. Но где его искать? В больнице Склифосовского?... Я мечтал найти женщину, которая расцвела бы в этой яме небывалым чувством... Я нашел такое существо... Валю". Но поскольку Валю у него отбирают, то все надежды он возлагает на женственную и порочную машину Офелию. В решающий момент он направляет Офелию на "Четвертак", обращая инаугурацию социалистического хрустального дворца в его разрушение.

Эпизод сказочного осуществления желаний Ивана эффектно *театрализован*. Андрея "приняли за конференсье", "публика переключала внимание, готовая смотреть и слушать актеров", и когда Андрей не смог остановить Ивана, кричала: "Это гипноз!" "Сцена... могла сойти за представление... И тем более высыпали из деревянного сарайчика настоящие актеры..."⁴³ Сам Иван, раскачивающийся на веревке ограждения, "не заботясь о том, что полный произойдет беспорядок, если веревка оборвется", а затем выходящий на трибуну с подушкой в руках, ведет себя как типичный карнавальный шут — король дураков⁴⁴.

Как легко видеть, целая группа художественных решений "Зависти" предвосхищает следующую — булгаковскую — "реплику" диалога.

III. "Мастер и Маргарита"

Булгаков продолжает развивать как свое *неприятие советской реальности*, так и его *карнавальную оркестровку*. Обилие культурных реминисценций в "Мастере и Маргарите" (далее — *ММ*), в том числе, общих с "Завистью", хорошо известно: Евангелие, римская история, "Фауст", Пушкин, Достоевский, Грибоедов, Маяковский, Берлиоз, Стравинский... Главным объектом сатиры становится советская литературно-художественная среда, а центральной темой — истина, проблемы ее передачи и судьба ее носителей.

Акцент на *Тексте* многообразно проявляется в способах повествования. Московские и ершалаимские эпизоды рассказываются разными голосами, ироническим и более объективным; роман включает бытовой, исторический и фантастический слои; используются сны, вставные новеллы и спектакли, воспоминания персонажей, телеграммы, стихи, песни и т.д. Персонажи буквально расщепляются на два голоса (Азазелло в сцене с Аннушкой на лестнице; Бездомный в клинике, когда внутри него происходит спор между "прежним" и "новым" Иванами), говорят двойным текстом (Пилат, скрыто приказывающий Афранию казнить Иуду), претерпевают резкие превращения, внешние и/или внутренние (Воланд и сопровождающие его трикстеры, Иван, Маргарита, Варенуха). Разные пласты романа связаны текстуальными перекличками и намеками на двойничество персонажей (Мастер и Иешуа, Иван и Левий Матвей, Воланд и Афраний). Одни и те же переживания разделяются разными персонажами (например, Понтием Пилатом и Левием Матвеем), тропы материализуются (особенно упоминания о нечистой силе), мысли подслушиваются и угадываются (демонами, Иешуа, Маргаритой)⁴⁵, да и вся ершалаимская линия представляет собой то ли коллективный, то ли анонимный Абсолютный Текст, принадлежащий Воланду, мастеру ("О, как я все угадал!"), Ивану, Истине, автору и в конце концов прочитываемый его божественным героем (Иешуа). Таким образом, свою тенденциозность Булгаков окутывает атмосферой карнавальной *диалогичности*, которая задается парадоксальным от-

ведением роли проводников высшей справедливости демоническим провокаторам и шутам, театрализацией происходящего, дуализмом этого и иного мира, несовершенством мастера и нескончаемостью диалога между Пилатом и Иешуа.

Обратимся к сюжетным параллелям с "Завистью" и "Собачьим сердцем". Мотив *усыновления и приюта* выступает здесь по-иному: мастер заводит собственную квартирку со столом, абажуром и диваном⁴⁶; но и тут он пользуется услугами высших сил — сначала лотерейного выигрыша, а в финале — Воланда, предоставляющего ему потусторонний последний приют (ср. евграфовский мотив в *СС*). *Жилищная* тема тоже подхватывается и модифицируется: мастера выселяют, и он превращается в "нищего" (как Кавалеров), за чем, однако, следует ответное выселение выселителя Воландом в ходе его кампании по наказанию москвичей, испорченных квартирных вопросам. Из прекрасной государственной квартиры уходит Маргарита, которая затем учиняет разгром целого советского дома. Другой дом становится объектом губительной деятельности Воланда и его свиты, а одна из квартир, принадлежащая советским вельможам типа Андрея Бабичева (Берлиозу и Лиходееву), подвергшись безжалостному "разуплотнению", превращается в "нехорошую квартирку" (ср. *СС*).

Характерный новый поворот — эстетика разрушения (квартиры Латунского, ресторана, торгсина, денег и вещей, раздававшихся на сеансе магии). Если в *СС* профессор отстаивал порядок и уют, а в "Зависти" вещи любили Андрея, но не Кавалерова, Иван вносил провокационный беспорядок, и обое "бывших" кончали жалким прибежищем у вдовы Прокопович, то в *ММ* в приверженности быту обвиняются уже советские люди — и соответственно наказываются. Симпатичные шуты-провокаторы-разрушители оказываются на стороне положительных героев, которые и сами теперь (в лице Маргариты) не прочь устроить потоп в ванной почище шариковского. Булгаков, не без помощи Олеси, окончательно переходит на *карнавальные* позиции.

По-новому развивается и *воспитание* найденныша — Ивана Бездомного. Его перековка проходит успешнее, чем в "Зависти" (Кавалеров не поддается Бабичеву) и даже чем в *СС* (Шарикова приходится вернуть в собачье состояние), но в противоположном направлении: из советского халтурщика он превра-

щается в мыслящего интеллигента⁴⁷. Отпадение от официальной догмы захватывает Маргариту, мастера, Варенуху, Левия Матвея, Пилата; упорствующие же сурово наказываются, вплоть до высшей меры. Воспитательный мотив⁴⁸ связан с родственным усыновлению мотивом ученичества: Левия — у Иешуа, Ивана — у мастера, мелких бесов — у Воланда, Наташи — у Маргариты⁴⁹.

Выворачивает наизнанку Булгаков и тему *непринадлежности и зависти*. Теперь завидуют друг другу члены Массолита, и оригинальной трансформацией эпизода с домкомом из СС звучат слова: "Лаврович один в шести... и столовая дубом обшита!". С другой стороны, Иван "без зависти" наблюдает счастливую встречу мастера и Маргариты, а мастер, столкнувшись с писательским миром, в который его не пускают, испытывает не зависть, а лишь недоумение и ужас. В отличие от Кавалерова, он не стремится к славе (которую ему сулит Маргарита, в дальнейшем раскаивающаяся в этом). Даже Рюхин осознает, что лишь абсолютная слава, как пушкинская, чего-то стоит. И вполне в пушкинском духе мастер в конце достигает потустороннего покоя — возвышенного варианта того безразличия, которым кончает Кавалеров.

Зато провокационное *проникновение* сквозь официальные ограды (к начальству, в торгсин, в "Грибоедов") является любимым хобби Бегемота и Коровьева — продолжателей Ивана Бабичева⁵⁰. Более того, Маргарита и мастер, попадают-таки, да еще в качестве почетных гостей, на "праздник" (у Сатаны; ср., напротив, Кавалерова). Покорным оказывается не только пространство, но и время: в противоположность бесплодной погоне Кавалерова за дьявольски ускользающим Андреем, демоны сами разыскивают Маргариту и мастера, ради которых "праздничную полночь приятно немного и задержать".

Расстановка сил не столь симметрична, но борьба не менее остра, по-новому варьируя знакомую схему: идейный спор, арест, психушка, физическое насилие. Идейные столкновения происходят между Воландом и двумя литераторами, между мастером и критиками, между Иешуа и Пилатом. Однако Булгаков сдвигает рамки дискуссии. Решительно разделяясь с представителями официальной позиции (т.е. позиции Андрея Бабичева), соединенными силами дьявольщины, сатиры и мировых абсолютов (очевидное *западничество* романа резю-

мирует Азазелло: "Мне больше нравится Рим!"), он акцентирует моральные обвинения (в корыстности, нечестности и трусости) и переключает центр тяжести с идейных столкновений на практические.

Роман охвачен эпидемией *арестов*, усугубляемой провокационным участием в ней Воланда и компании. В московской линии это начинается с идеи "разъяснить" Воланда⁵¹ и сослать Канта в Соловки за доказательство бытия божия и включает арест мастера и массы второстепенных персонажей⁵². Булгаков сгущает краски до абсурда, кульминацией которого становится эпизод с арестом нечистой силы — воплощенная мечта о посрамлении органов госбезопасности (ср. "Сказку" Ивана о торжестве над Андреем). В ершалаимовской части сюжета аресту подвергается Иешуа⁵³ — Булгаков, так сказать, овеществляет метафорическую Голгофу Ивана и его беседу со следователем.

Знаменитое "Итак, сидим? — Сидим", которым обмениваются мастер и Иванушка в психиатрической клинике, связывает тему арестов с темой *медицинских репрессий*, реализуя угрозы Макарова по адресу Ивана Бабичева и перекликаясь с богатой, в частности, антиутопической традицией⁵⁴. "Сумасшедшие" (Воланд, мастер, Иван) оказываются не так уж безумны; скорее бредят окружающие, в чем им охотно способствуют своими провокациями Воланд и компания. Интересно, что этот "типично булгаковский" сплав арестов, сумасшествия и дьявольщины тоже был отчасти предвосхищен Олешей: "В ГПУ!" — сказал он (Андрей Бабичев). Едва произнесено было *волшебное слово*, как все, вострепнувшись, вышло из *летаргии*..."

Карнавальная реализация самых смелых метафор приводит к подлинному разгулу *насилия*, львиную долю которого составляет месть жертв нового порядка и за них, осуществляемая с помощью высших сил⁵⁵. Эта мания убийств пародируется "недействительной стрельбой" при аресте кота, а изнутри подрывается полнейшей десакрализацией смерти в описаниях казней Берлиоза, конференсье Бенгальского и барона Майгеля, в предсказании о смерти буфетчика ("подумаешь, бином Ньютона") и т.п.

Демонстративная жестокость этих сцен (ср. *СС*) связана с еще одной сквозной темой нашего триптиха — *произвольным жестом*. Если при разгроме квартиры Латунского Марга-

рита руководствуется вполне осмысленным чувством мести, то другие ее проказы продиктованы желанием (à la Иван Бабичев) "сделать на прощание что-то очень смешное и интересное"⁵⁶.

Более того, в Маргарите Воланд (тоже после долгих поисков) находит ту *демоническую женщину*, которую искал для своего парада чувств провокатор Олеси. У нее сходная литературная генеалогия; подобно Офелии, она носит имя из престижного западного шедевра и представляет собой *гибрид* (женщины и ведьмы) — продукт провокационного развращения. Подобно Офелии (и Вале), она способна *летать* и слету разрушает хрустальный дворец истэблишмента — дом Драмлита⁵⁷. *Парад старых чувств*, который Иван Бабичев только планировал, происходит в *ММ* "на самом деле" и даже дважды: один раз как фарс — сеанс в "Варьете" (объявляемый, подобно эскападам Ивана Бабичева, гипнозом), другой раз как трагедия — бал у Сатаны. На балу оживает также кавалеровский восковый паноптикум славы, причем мастер, и особенно Маргарита, преодолевают пораженчество Кавалерова, являясь там во всеоружии своего достоинства и милосердия. Вынашивавшаяся Кавалеровым идея убийства осуществляется Воландом и Абадонной, расправляющимися с Майгелем и с захватившим квартиру мастера другим доносчиком, Алоизием Могарьчем.

Включая в свой роман на равных правах с бытовыми сценами исторические и фантастические эпизоды, Булгаков как бы дает статус реальности тому, что Олеса вводил лишь под грифом снов, метафор и вымышленных историй. В *ММ* в виде существ из плоти и крови фигурируют Христос, Воланд-Мефистофель ("шарлатан немецкий", он же "фокусник советский"), Пилат, Голгофа и римские воины⁵⁸, и осуществляются мстительные замыслы Ивана и Кавалерова.

Берет свое дурак-герой-интеллигент и в *любовной сфере*. Булгаков реабилитирует слабого лишнего человека и романтического мечтателя, не только возвращая ему достоинство подлинного художника⁵⁹, но и позволяя ему овладеть традиционной в русской литературе сильной женщиной. В противоположность Вале⁶⁰, Маргарита покидает своего высокопоставленного мужа ради мастера. Сбывается мечта Кавалерова: "Не вы — я получу Валу. Мы прогремим по Европе — там, где любят славу".

Любопытным образом похожи обстоятельства первой

встречи героев. Место действия – переулочек около Тверской. У Олеси он "составчат" и ведет к Никитской, у Булгакова он "кривой" и скорее всего ведет туда же (ибо затем героини оказываются у "Кремлевской стены на набережной"). Обе героини застигнуты в критический переходный момент. Оба раза в ситуации участвуют цветы, которые отвергаются, предвещая трагический конец⁶¹. Тем разительнее контраст: там, где Валя в упор не видит героя, Маргарита сама ищет и находит его.

В вопросе о еде Булгаков исходит из аксиомы, что игнорирование таких абсолютов, как Бог и Дьявол, ведет к исчезновению нарзана ("Что же это у вас, чего нихватишься, ничего нет!"). Советское питание построено на "вздоре" вроде осетрины "второй свежести", а если где и обслуживают прилично, то в закрытых для простых граждан хрустальных дворцах нового класса ("Грибоедов", торгсин). Их Воланд и его команда и избирают в качестве объектов пародирования⁶² и разрушения. Жреческо-хирургические коннотации еды никак не обыгрываются в *ММ*, зато ее связь с творческой проблематикой о веществе является в виде элитарного ресторана с литературно-гастрономическим названием ("Грибоедов"), а последнюю земную обитель мастера – больницу⁶³ – Бездомный "мысленно окрестил 'фабрикой-кухней'" (!).

* * *

Как же резюмировать воображаемый диалог трех текстов? Каждый из них сочетает амбивалентную открытость с идеологической определенностью. Булгаков начинает с некой правоцентристской позиции, Олеса отвечает ему в двусмысленном соглашательски-левоцентристском духе, затем Булгаков уходит еще дальше вправо. Обилие общих терминов спора несомненно, и их набор постепенно сдвигается с колбасы на более духовную и металитературную проблематику.

СС представляет собой полуфантастическую притчу о вреде революционного насилия, карнавальный характер которой умерен приверженностью автора к Порядку. "Зависть" обращает сюжетную схему *СС*, акцентирует мотивы непринадлежности, зависти, двойничества, гибридных существ, романтической любви и др. и вводит – главным образом, стилистически и метафорически – темы искусства, провокации, Голгофы,

места и разрушения; в частности, большие права получает карнавальный Хаос. *ММ* подхватывает и овеществляет всю эту метафизику, еще раз переворачивая сюжетную схему и окончательно отливая ее в парадоксальные формы Карнавала.

Велся ли этот диалог сознательно? Хотя *СС* в свое время не было опубликовано (а его рукопись временно конфисковалась), оно широко читалось в Москве, и трудно предположить, чтобы Олеша был с ним незнаком. "Зависть" же была, конечно, хорошо известна Булгакову, и ее прямая ассимиляция в *ММ* представляется естественной⁶⁴. В любом случае, общие мотивы диктовались определенным общим углом зрения на ситуацию. И в этом смысле диалог происходил не обязательно между писателями (т.е. в тыняновском смысле). Интертекстуализуя друг друга и общую литературную топику, Олеша и Булгаков могли (подобно своим персонажам и в духе Достоевского-Бахтина), вести тем самым *внутренний диалог* каждый сам с собой.

Олеша был знаменит своей пророческой проницательностью и щедрым раздариванием творческих идей. Он предсказал самоубийство Фадеева, изобрел людоедку-Эллочку, заговорил о драконе задолго до Шварца и планировал пьесу о демоническом Черном Человеке, появляющемся среди советских людей. Булгаков тоже умел предсказывать. Так, он предвидел, что при выносе из квартиры его гроб ударится в дверь соседа по площадке — драматурга Ромашева. Впрочем, Олеша еще в "Лиомпе" (1928) описал смерть интеллигента, гроб которого задевает за двери и стены. Но прежде чем умереть смертью, заранее вымышленной Олешой, Булгакову удалось закончить роман, которого тот написать не посмел и потому рассовал его заготовки по снам, фантазиям и стилистическим фейерверкам своих антигероев.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Попытка констатировать диалог этих трех текстов делается, насколько мне известно, впервые, но литература о каждом из них чрезвычайно богата. Ниже без дальнейших ссылок используются работы Б. Гаспарова, А. Белинкова, Д. Бергин, Э. Божур, Э. Бэрретта, М. Вайскопфа, Х. Гоццило, Т. Зиолковского, К. Ингдаль, Н. Нильссона, В. Перцова, Д. Пайпера, Э. Проффер, У. Харкинса, мемуарные и иные источники, а также неопубликованный доклад С. Фуссо (1986) о "Собачем сердце", за возможность использования которого я искренне признателен автору.

2. Действие происходит на Пречистенке в дни Рождества; фамилия Преображенский совмещает фаустовскую тему с христианским каноном, труп Чугункина подобран у Преображенской заставы, а эпизод явления Шарикова в новых одеждах пародийно варьирует преобразование Христа; Шариков называет профессора "папашей" и т.д.

3. Например – упоминание о негодном красителе для волос фирмы "Жиркость", которую Маяковский тоже рекламировал, ср. в "Юбилейном" (1924): "Я дал бы вам (т.е. Пушкину) "Жиркость" и сукна..."

4. "Рассказ литейщика Ивана Козырсева..." написан в 1928 г. "Диалог" между Булгаковым и Маяковским, начатый СС, был продолжен в "Клопе" (1928-1929), см. "Послесловие" М. Чудаковой к публикации СС в "Знамени" (1987, №6).

5. Связь скифских метелей Пильняка с Блоком общеизвестна; в свою очередь, шариковские "У-у-гу-гуг-гуу... Вьюга", "гау-гау... га...строномия" и "Главрыба Абырвалг" явно вырастают из пильняковского "Метель... Гвиуу, гваау... Гла-вбумм!". В игре с "Главрыбой" слышатся также футуристические языковые мотивы из "Петербурга" (перевертень "енфраншиш = Шишнарфнэ" и рассуждение о "татарщине" звука Ы, в частности, в слове "р-ы-ы-ы-б-а"), устойчиво связанные там с двойственной темой революции-провокации.

6. Образ провокатора, по понятным причинам характерный для попутнической литературы, сложился из скрещения Мефистофеля с традиционными шутами и пикаро, а также с интеллектуалами типа Шерлока Холмса, дав династию таких персонажей, как Хулио Хуренито, Бенья Крик, Иван Бабичев, Остап Бендер, Воланд и его свита.

7. Профессор известен в Европе, он похож на "французского рыцаря" и "древнего короля", подчеркивает российскую отсталость на 200 лет от Европы, и т.п.

8. Обычно подобной обработке подвергается, наоборот, не в меру интеллектуальный или анархический противник всеобщего благоденствия, ср. "Мы" (1920-1924) и другие антиутопии, а также операцию-убийство командарма по приказу персонажа, представляющего Сталина, в "Повести непогашенной луны" Пильняка (1926); ср. тж. помещение Присыпкина в клетку и в зоосад в "Клопе", перекликающееся, в свою очередь, с "Машинами и волками" (1924-1925) Пильняка, где воплощающий скифское начало и заключенный в зоопарке в клетку волк "стал как машина, (но) счастлив ли он?".

9. "...Лаской-с. Единственным способом, который возможен в обращении с живым существом. Террором ничего нельзя поделаться с животным, на какой бы ступени развития оно ни стояло". "Никого драть нельзя... На человека и на животное можно действовать только внушением".

10. Ср. рассуждения профессора о том, что гарантией прогресса является "городовой! Это и только это! И совершенно неважно – будет ли он с бляхой или же в красном кепи".

11. Ср. почитание Бендером уголовного кодекса.

12. Последний равно интересуется профессора и собаку и подается буквально двумя страницами дальше – непосредственно после научного копошения профессора в извилинах человеческих мозгов и перед прибытием "дурно пахнущего чемодана", т.е. трупа Чугункина, и операцией.

13. Согласно Толстому, питаться мясом значит "пожирать трупы умерших животных".

14. Превзойдя модели образца 1925 г. (заданные в "Машинах и волках" и "Цементе"), где герои-коммунисты еще вынуждены перетягивать на свою сторону иностранных спецов (Форста и Клейста).

15. Кстати, будущий пророк диалогизма Бахтин был известен как блестящий защитник на таких процессах.

16. "Вещи не любят" Кавалерова, а Макаров подозревает, что он и "вшей напустит"; ср. разруху, вносимую Шариковым, и его блох.

17. Ее он спасает от вредного влияния Кавалерова и Ивана; ср. спасение профессором машинистки от брака с Шариковым.

18. Проблема отца (возникающая и в ряде рассказов Олеси, а также в мемуарных свидетельствах), по-видимому, мучала писателя.

19. Это применение мотива из "Записок из подполья" к советской ситуации имело среди своих последователей Ильфа и Петрова, постоянно подчеркивающих непричастность Бендера к советской жизни; ср. сцену на открытии магистрали, где ему приходится ждать более успешно мимикрирующего Корейко за оградой.

20. Правда, несколько более поздние (1932), а возможно, и навеянные "Завистью", но все же показательные из уст певца "ценностей незыблемой скалы".

21. Некоторые из этих мотивов тоже перекликаются с Мандельштамом – его излюбленной "спесью" и другими 'неустойчивыми чувствами', включая зависть ("Две лишь краски в мире не поблекли: / В желтой – зависть, в красной – нетерпенье"), и сознанием, что "пора сапогами стучать".

22. Это, конечно, цитата из "Сна смешного человека".

23. Это происходит во сне (Кавалерова), в соответствии с легендой о

Франкенштейне и в стиле уэллсовского марсианина, пригвождающего человека к стене ужасной иглой. По линии полумашинных гибридов, вдувания в машину "колдуньей души" и убийства человека машиной "Зависть" многообразно перекликается с "Машинами и волками" Пильняка, что бросает дополнительный свет и на СС; ср. тж. Примеч. 27.

24. Из ревности по поводу Кавалерова и "за измену нашим разговорам, планам"; ср. опасность Шарикова для Швондера.

25. Индивидуалистическая эстетика последнего прямо осуждается рассказчиком ("знаменитый Гецкэ... стремится лишь к тому, чтобы показать свое искусство"), а фамилия звучит как уничижительный вариант Гете.

26. Лишь по рифме и смеху собеседников он догадывается, что Андрей "кончил пословицей". Ср., напротив, Борменталья и Пресображенского, для конспирации от Шарикова прибегающих к немецким *vorsichtig, später, gut*. Кстати, подобно Шарикову, Кавалеров интересуется "вывесочными буквами" и тоже трактует их по-маяковски: "Они восстают – класс против класса: буквы табличек с названиями улиц воюют с буквами афиш".

27. Ср. "Мы", а также "Машины и волки", где Юрий Росчиславский, помешанный на анархической (волчьей) свободе, гибнет в сумасшедшем доме.

28. Ранее Иван предрекает гибель от Офелии Андрею, а незадолго до снявшегося Кавалерову убийства Валины ключицы кажутся ему кинжалами – параллель, поддерживающая важное уравнение Валя – Офелия.

29. Она восходит к человеку из подполья и к идейным самоубийцам типа Кириллова.

30. Преображенский произносит свои провокационные речи в домашнем кругу, и лишь вынужденно – перед вторгающейся в квартиру общественностью.

31. "А я, Николай Кавалеров, при нем (Андрее) шут"; клоунство Ивана очевидно. Правда, элементы шутовства есть и в фигуре толстяка Андрея, что обыграно в "Сказке о встрече двух братьев".

32. В СС глаза профессора уподобляются "золотым ободам его очков" в сцене операции, где он становится неузнаваемо страшным.

33. "Успевают всюду тот, кто никуда не торопится... Конечно, если бы я начал прыгать по заседаниям и распевать целый день... вместо того, чтобы заниматься прямым своим делом, я бы никуда не поспел..."

34. Ср. "подругу жизни" Акакия Акакиевича – новую шинель.

35. Разве что Кавалерову, подобранному Андреем, мнится, "что пьяному мне отрезало ноги".
36. "Зависть" вся построена на взаимоотражениях персонажей.
37. Эти локти – от тоже связанной с кухней вдовы Пшеницыной, на которой, вместо Ольги Ильинской, женится Обломов.
38. Кавалеров, пародируя стиль Бабичева, говорит "использовывать". Вскоре весь этот убойно-технологический топос отзовется в сцене в "Египетской марке" Мандельштама (1928) образами "требухи", "легких" и "пуговиц", которые "делаются из крови животных".
39. Он завидует бабичевскому "паху производителя", а сам "сваливается с прекрасного дерева, как перезревший, ленивый, шмякающий при падении плод".
40. "Не трогай наших подушек!" – по-архимедовски восклицает он. В "Двенадцати стульях" этот монолог о подушках разовьется в беззубое отступление о матрацах.
41. Рационализм, восходящий к героям Чернышевского, а также к отцу и сыну Болконским, и продолжающийся в пуританстве соцреализма.
42. "Жених, покинь невесту! Какой плод принесет вам ваша любовь? Вы произведете на свет своего врага".
43. В черновике Иван называет себя "гастролером, приехавшим в провинцию" устроить "спектакль-гала".
44. В черновике парада чувств Кавалеров являлся босым и завернутым в одеяло, в виде пародийного Христа; ср. туалет Воланда – "одну ночную длинную рубашку, грязную и заплатанную", а также полуодетость Бездомного.
- Кстати, описание, ведущееся в "Сказке" в 3-м лице, но явно с позиций Ивана Бабичева, сочетает фантастические черты с лирическими: так, возражения Андрея против реальности Офелии ("Кто это 'она'? Я ничего не вижу!.. Просто ветром толкнуло фонарь о балку... Это тень!..") построены аналогично репликам отца, успокаивающего ребенка в "Лесном царе" Гете.
45. Ср. соотношение между Кавалеровым и Иваном Бабичевым; впрочем, техника эта восходит к Достоевскому и более ранним источникам.
46. В конце романа у лампы занимается Иван – бывш. Бездомный.
47. В "Зависти" халтурщиками, напротив, являются Кавалеров и Гецкэ.
48. Он полемически перекликается с соцреалистическим перевоспита-

нием, приспособленным из традиции Bildungsroman'a.

49. Тема авторитета, в частности, отцовского, характерна для Булгакова. Он явно любил и почитал своего отца и тянулся к авторитетному покровительству вплоть до сталинского (Олеша был амбивалентен; ср. Примеч. 18).

50. Ср. примус Бегемота с подушкой Ивана, а жест, которым он разрушает пирамидку шоколадных плиток – с раскачиванием Ивана на веревке ограждения.

51. Вспомним, как Шариков хотел "разъяснить" сову; кстати, с совой расправляется теперь Бегемот.

52. Причем не на словах или на "десять дней", как в "Зависти", а всерьез и надолго.

53. Эти сцены можно читать и как эзоповскую замену соответствующего звена в судьбе мастера.

54. Ср. безумие Гамлета и Чацкого, "Мы", а также симулянтов из "Золотого теленка", укрывающихся в сумасшедшем доме от советской власти.

55. Вдобавок к очевидным примерам, упомянем намерение Левия Матвея убить Иешуа, объединение Левия с Пилатом на почве мести Иуде, и желание Маргариты, прочитавшей статью Латунского, немедленно отравить его.

56. Далее говорится о разбивании фонаря как о "ненужном поступке" и о "преступном голосе" Маргариты. Ср. тост, однажды поднятый Пастернаком за Булгакова как "незаконного" писателя, и мандельштамовскую концепцию "недозволенной литературы".

57. Одна из деталей этого эпизода – успокоение Маргаритой потревоженного во сне мальчика ("Я тебе снюсь") – тоже интересно перекликается с "Лесным царем" Гете (ср. Примеч. 44).

58. Ср. историю со сном о битве при Фарсале из детства Ивана Бабичева.

59. Талант Кавалерова тоже виден из его повествования, но по сюжету он – халтурщик.

60. Валя уходит от Ивана к людям дела – вослед целой династии русских героинь (начиная с Татьяны, вышедшей за генерала) и в пример последующей галерее советских женщин (см. "День второй", "Золотой теленок" и мн. др.).

61. Любовь мастера и Маргариты "выскочила... как убийца в переулке... как финский нож"; Кавалерову ключицы Вали в дальнейшем покажутся "кинжалами".