



Е. А. ИВАНЬШИНА

**Голубая чашка Марии-Антуанетты:
об образе традиции в структуре
пьесы М. А. Булгакова «Багровый остров»***

Булгаковский текст¹ дает все основания для того, чтобы рассматривать его как факт самосознания культуры². Учитывая, что культура является формой коллективной памяти, можно сказать, что структура булгаковского текста и представляет собой — в своей инвариантной основе — репрезентацию пространства памяти.

Как известно, проблему самосознания культуры (и, если угодно, самоспасения) актуализирует ситуация ее слома, гибели, которая меняет семиотическую роль литературы, включая механизм передачи культурной традиции и помещая ее внутрь сюжета³. В булгаковском тексте традиция составляет область потаенного. Соотношение видимого и потаенного — не соотношение текста-рамки и интекста, а соотношение текста (включающего оба синтагматических компонента) и подтекста, расположенного — как нижний уровень структуры — на парадигматической оси с текстом. В булгаковской конструкции «текст в тексте» всегда присутствует третий, непрописанный сюжет, проявляющийся в результате перевода исходного текста. Имеется в виду идеальный текст, который проступает сквозь разрывы, бессвязности и то, что случайно сохранилось после уничтожения (порчи)⁴; он подобен той старой

* Впервые: Вестник Удмуртского государственного университета. Серия: История и филология. 2009. Вып. 2. С. 22–34.

¹ Имеется в виду художественное наследие как единое целое, обладающее устойчивыми структурными свойствами.

² На определенном этапе развития для культуры наступает момент самосознания — она создает свою собственную модель (см.: Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2001. С. 502). О разграничении текста культуры и модели культуры см.: Там же. С. 465–468).

³ Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 5–155.

⁴ Об аналогичной ситуации в связи с «Мертвыми душами» и «Египетской маркой» см.: Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. С. 73, 96.

книжке, которую находит в подвале и восстанавливает в «Адаме и Еве» Маркизов, и является действующим аналогом машины времени, переносящей читателя в прошлое (ср. с сюжетом пьесы «Иван Васильевич»).

Старая книжка с утраченным именем, в которой, по словам Маркизова, «про наших пишут» (про Адама и Еву), — предметный аналог священной традиции. Как известно, во всех традициях содержатся намеки на ту или иную вещь, которая в известное время была потеряна или сокрыта. Это может быть напиток бессмертия, сосуд или книга — все три вещи находятся в прямом соотношении с Граалем, символизирующим центр мира⁵. «Утеря Грааля или какого-либо из его символических эквивалентов — это, в сущности, утрата традиции вкупе со всем, что она в себе включает, хотя, по правде сказать, традиция чаще всего не утрачивается, а только затмевается; утратить ее могут лишь некоторые второстепенные центры, лишившиеся непосредственной связи с высшим центром. Что же касается этого высшего центра, то он вечно хранит сокровищницу традиции во всей ее полноте <...>»⁶.

Одним из образов вечного центра является ковчег: «он обеспечивает сохранность традиции, находящейся, так сказать, в «свернутом состоянии», совпадающем с переходной эпохой, с промежутком между двумя циклами, с космической катастрофой, разрушающей прежний миропорядок ради установления нового»⁷. Это «свернутое» состояние аналогично тому, «в котором пребывает в начале цикла “Мировое яйцо”, содержащее в себе зачатки всех тех возможностей, которые должны проявиться в будущем; схожим образом ковчег содержит в себе элементы, необходимые для восстановления миропорядка, т.е. зачатки будущего»⁸. Сюжет с мировым яйцом и развертыванием заложенных в нем возможностей разыгран в повести «Роковые яйца». Образ ковчега является у Булгакова системным⁹. В своем «буквальном» воплощении ковчег возникает в пьесе «Багровый остров». Здесь выстроена телескопическая культурная перспектива, включающая традицию (Жюль Верн), спародированную в халтурной пьесе Дымогацкого и подвергающуюся дальнейшей порче в процессе репетиции. В названии пьесы использована конандойлевская заготовка: «Этюд в багровых тонах» (ср. с конандойлевским отчеством Дымогацкого — Артурович) — начальная новелла холмсовского цикла, где читатель вместе с Уотсоном разгадывает *профессиональный секрет* частного сыщика. Свои профессиональные

⁵ Генон Р. Символика креста. М., 2008. С. 267.

⁶ Там же. С. 268–269.

⁷ Там же. С. 292.

⁸ Там же. С. 316.

⁹ Яблоков Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М., 1997. С. 150–161.

секреты есть и у директора театра Геннадия Панфиловича: они касаются материала, из которого сделано сценическое «тело» спектакля (вспомним его распоряжения относительно декораций и состава участников). За секретами, которые раскрывает Геннадий, скрываются секреты за-текстового автора, — те, что имеют отношение к культурной традиции (Жюль Верн — только видимая часть этого айсберга) и к которым могут вывести цепочки «рассыпанных» по тексту подобий (ср. с «уликовой» парадигмой, о которой пишет К. Гинзбург, ссылаясь, в числе прочего, и на Конан Дойла¹⁰).

«Багровый остров» — типичный для Булгакова «двойной» текст. С одной стороны, перед нами пьеса об исторической катастрофе, с другой стороны — текст «метауровня», посвященный творческому процессу, испытавшему на себе действие той же катастрофы. Вулкан — креативный «фокус», соединяющий эти два уровня. Материалом *действующего* вулкана, на извержении которого строится фабула пьесы Дымогацкого, становится *бездействующая* гора Арарат:

Г е н н а д и й. <...> Метелкин! Гор у нас много?

М е т е л к и н. Гор хоть завались. Полный сарай.

Г е н н а д и й. Ну так вот что: вели бутафору, чтоб он гору, которая похуже, в вулкан превратил.

М е т е л к и н (*уходя кричит*). Володя, крикни бутафору, чтобы в Арарате повертел дыру вверху и в нее огню! А ковчег скиньте! (с. 300)¹¹.

Сбрасывание ковчега с заветной горы синонимично гибели старой культуры. Ковчег — гроб. Но богом ковчега является Дионис, который циклически возрождается из смерти¹². В числе прочих значений, гора — местопребывание богов и хранилище богатств. Нередко в образе горы воплощается основатель традиции¹³. Как место инициации гора сопоставима с царством мертвых и связана с культом предков. Одним из таких предков является Жюль Верн, который как бы оживает в лице Дымогацкого и которому отводится роль посредника, представляющего великую литературную традицию. В разряд упокоившихся предков переходит и туземный вождь.

Если местом зарождения культурной памяти как обретения прошлого является смерть¹⁴, память соотносима с актом оживления и вписана в сю-

¹⁰ Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы: Морфология и история. М., 2004. С. 189–241.

¹¹ Здесь и далее цитаты приводятся по: Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. Л., 1990, — с указанием страниц в скобках.

¹² Иванов В. И. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000. С. 134–136.

¹³ Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 314.

¹⁴ Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. С. 34.

жет инициации. Память об умерших — первичная форма культурного воспоминания¹⁵. Общение с покойниками у Булгакова — системный фабульный мотив, в котором и осуществляется событие культурной памяти. Фабульной кульминацией этого мотива становится бал Воланда, а сюжетной — сам закатный роман, выполняющий охранную функцию (имеется в виду программирующая сила в отношении судьбы автора). Мертвые в художественном мире Булгакова не только «действительно существуют»¹⁶, но оказываются живее живых¹⁷.

Как *хранилище* культурная память соотносима со шкафом, чемоданом, сундуком, магазином¹⁸. Фамилию *Сундучков* носит актер, играющий роль Сизи-Бузи в пьесе Дымогацкого; фамилия эта указывает на тот самый ценностный код, который связан с запертой сокровищницей (ср. с ковчегом). Трон Сизи-Бузи наследует проходимец Кири-Куки, которого играет изображенный автор; у самого Кири есть подобие *сундучка* — чемодан с деньгами, которые он хочет утаить, но вынужден обнародовать¹⁹. Подобное происходит с валютой, которую выпытывает конференсье в театре, где оказался Босой. Сам Кири в критический момент тоже прячется в чемодан, тем самым уподобляясь сокровищу (с. 321).

Гора в пьесе выступает как «готовый» мифологический предмет, интересный в своей заместительной функции. Следуя той же заместительной логике и учитывая, что Арарату в истории потоков синонимичен Парнас, выходим к другой — поэтической функции горы. Еще один ее мифологический синоним — Этна: в этом случае — как кузница Гефеста²⁰ — вулкан напрямую связан с мастерством (Вулкан и Гефест — «тезки»). После извержения Кири называет вулкан *чёртовым примусом*²¹, тем самым как бы уподобляя погибшего Сизи еде. Примус же — не только кухонный атрибут, но и — в переводе

¹⁵ Там же. С. 64.

¹⁶ Яблоков Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. С. 165.

¹⁷ См. в этой связи повесть «Собачье сердце», где при скрещивании живой собаки с мертвым человеком побеждают гены покойника.

¹⁸ Вспомним чемоданы юного доктора, Аметистова, Кири-Куки, шкаф в «Записках юного врача», шкаф в «Зойкиной квартире», саму Зойкину квартиру как аналог зеркального шкафа, комнату Шпака в «Иване Васильевиче», торгсин и модный магазин на сцене театра Варьете в «Мастере и Маргарите». О шкафах и сундуках как пространстве сокровенного см.: Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. С. 78–89.

¹⁹ Подобное утаивание предпринимает и скрывающийся за маской Кири-Дымогацкого затекстовый автор пьесы. Его сокровище виртуально — оно составляет область культурной памяти.

²⁰ Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 313.

²¹ «Сколько раз я твердил старику: “Убери ты вигвам с этого чёртова примуса”. Нет, не послушался. “Боги не допустят”. Вот тебе и не допустили» (с. 313).

с латинского — *первый* (т.е. образцовый, мастерский). Вулкан — источник огня как одной из стихий, соотносимых с творчеством²².

Цвет извергаемого вулканом огня (багровый) доминирует в смысловом поле пьесы. В него «окрашены» не только большая часть островного населения (красные туземцы) и носящий багряные туземные перья Кири-Куки, но и Геннадий (рыжий, очень опытный). С огнем подтекстно связано и имя *Кири-Куки* (*кирикуку* — крик пушкинского золотого петушка, а огонь, как известно, называют красным петухом), и фамилия *Дымогацкий* (вспомним выражение «Нет дыма без огня»; дым — след огня, то, что от него осталось).

Сюжет «Багрового острова» представляет собой карнавальное становящееся двутелое тело, одной стороной которого является материал, из которого строится мир спектакля (пьеса, актеры, реквизит), другой стороной — сам спектакль как продукт театральной кухни. Но «продукт» здесь подан в неокончателном варианте: перед нами генеральная репетиция, которая по идее должна быть последней подгонкой спектакля, но эта репетиция, на самом деле первая, — подгонка спектакля под вкус «генерала», то есть чиновника из реперткома. Тело спектакля как бы разобрано на части, которые подгоняются под «рецепт». Конструкция собирается, разбирается и собирается снова. Спектакль рождается, умирает и воскресает на наших глазах. В карнавальном атмосфере особенно любопытные процессы происходят на стыке сценического и внесценического планов. В результате их взаимодействия не только разрушается рампа, как это происходит, когда в текст роли вторгается текст самого актера или когда Савву Лукича приглашают прокатиться на яхте (вводят в пространство спектакля). Текст-рамка и интекст взаимодействуют постоянно, так что граница между ними размывается, в результате чего, помимо комической путаницы, рождается дополнительное — сквозное — смысловое измерение. Соотношение театрального и островного сюжетов (текста-рамки и интекста), их взаимная переводимость и подобие²³ создают в процессе репетиции ситуацию языкового смешения. Между текстом и интекстом осуществляется символический обмен, подобный обмену между Сизи и англичанами. Покажем, к чему он приводит.

Савва Лукич приезжает инспектировать театр, подобно тому как англичане в пьесе Дымогацкого приезжают с ревизией на остров. В театральном прологе есть эпизод, где Геннадий Панфилович поручает своему помощнику Метелкину сервировать чай для Саввы Лукича:

«Г е н н а д и й. Ну, значит, сервируешь чай. Скажи буфетчику, чтобы составил два бутерброда побогаче, с кетовой икрой, что ли» (с. 300).

²² Башляр Г. Психоанализ огня. М., 1993.

²³ Это подобие только отчасти задано в списке действующих лиц. Нас в данном случае интересуют те подобия, которые не проявлены или недопроявлены.

Учитывая «экономичный» контекст постановки, декорации для которой берутся из снятых с репертуара пьес, такое расточительство директора должно быть чем-то компенсировано²⁴.

В начале второй картины третьего акта Кири-Куки подкрадывается к горничной Бетси и закрывает ей глаза ладонями, из-за чего она роняет и разбивает чашку. Вошедшая леди, узнав о происшедшем со слов Кири, сокрушается: «Как? Мою чашку? Любимую чашку?.. Голубую чашку Марии-Антуанетты?.. О!..» (с. 327). После этого леди говорит, что *чаша ее терпения переполнилась*, и Бетси изгоняется из дома без выходного пособия (с. 328). Очевидно, что гнев леди вызван не разбитой чашкой, а ревностью: она застала Кири гоняющимся за своей горничной. Леди и Бетси соперницы не только в островной, но и в театральной (актерской) фабуле, где они претендуют на главную женскую роль (см. эпизод с раздачей ролей в театральном прологе). Кири — не только сценический герой-любовник и самозванный правитель дикого острова, но и автор репетируемой пьесы. Есть своя история и у чашки: если для леди порча чашки является поводом для того чтобы избавиться от Бетси, то для затекстового автора чашка — тоже повод, но для чего? Так как основной интерес «Багрового острова» заключен в системе межтекстовых перекодировок, есть резон посмотреть, куда ведут «чайно-буфетные» перекодировки и что может за ними скрываться.

На генеральной репетиции отсутствует главный актер труппы Варрава Аполлонович Морромехов, который, по словам Метелкина, после ужина в «Праге» с почитателями таланта находится в отделении милиции. Это отсутствие первого лица труппы как бы случайно повышает значимость изображенного автора Дымогацкого, которому и выпадает шанс сыграть главную роль спектакля — роль проходимца Кири-Куки. Но зачем-то нужен и отсутствующий Варрава со своей нетрезвой репутацией. С его именем связаны две культурные ассоциации: Варраван (разбойник, помилованный Пилатом по настоянию Каифы вместо Иешуа) и доктор Моро (герой повести Г. Уэллса, доктор-жрец, превращающий животных в людей в своей лаборатории-кухне). Разбойничья линия соответствует проступку артиста, место действия повести Уэллса (остров) аналогично месту действия в пьесе Дымогацкого. Кроме того, представляют интерес «кухонная» составляющая имени 'Варрава' и «меховая» составляющая фамилии 'Морромехов'. Имя 'Варрава' соотносимо с фамилией 'Дымогацкий' и с самоваром для Саввы Лукича. Вар — и солнечный зной, жара (1) и кипяток, кипящая вода (2)²⁵. Варить = кипятить.

²⁴ См. комментарий Геннадия по поводу «сервировки»: «Вот оно! Не пита, не едена, а уж расходы начинаются! Смотрите, господа авторы. Какой-то доход от вашей пьесы будет, еще неизвестно, да и вообще будет ли он <...>» (с. 300).

²⁵ Даль В. И. Толковый словарь: в 4 т. М., 1935. Т. 1. С. 167.

Ср. с «составом» фамилии ‘Дымогацкий’: дым — летучее вещество, отделяющееся при горении (1), а также очаг, курево (2), а также дом, изба, двор (3)²⁶. Мех в данном случае интересен как емкость для вина.

Пьяному Варраве, выбывшему из игры благодаря огненной воде (у этой воды есть «иностраный» привкус, так как пьянка происходила в «Праге»), соответствует в интексте пьяный от огненной воды туземный вождь Сизи-Бузи, отсутствующий на сцене уже после первого действия (о чем играющий Сизи актер сокрушается в эпилоге) по причине своей гибели, наступившей из-за извержения вулкана, последовавшего сразу за угощением Сизи иностранной огненной водой. Ср. сетования Геннадия по поводу Варравы («Сколько раз я упрашивал... Пей ты, говорю, Варрава, сдержанно!..»; с. 303) и сетования Кири по поводу Сизи («Сколько раз я твердил старику: “Убери ты вигвам с этого чёртова примуса”»; с. 313). За подобными сетованиями следуют подобные ходы: на место Варравы назначают Дымогацкого, на место Сизи Кири назначает себя. Но Кири — тоже маска Дымогацкого, который в результате разноуровневых замен оказывается во всех отношениях главным лицом пьесы.

Сизый истолковано у Даля как «темный, черный с просинью и с белесоватым, голубоватым отливом; серосиний, дикого цвета, с синевою, с голубой игрою»²⁷. Определение *сизый* обычно относится к голубю, в частности, *сизяк* — «дикарь, сизый голубь»²⁸. Таким образом, имя *Сизи* имеет цветовую (серо-голубой) и птичью (голубь) коннотации и соотносится с дикарским статусом персонажа.

Сизый нос — говорят о пьянице (вспомним Джузеппе из «Золотого ключика»). Слово *буза* имеет два значения: «каменная или горная соль, в твердых комьях (1); сусло, молодое пиво или брага (рифмуется с «Прагой», где пировал Варрава); пшеничный, яблочный или грушевый квас или сидр» (2)²⁹. Вторая часть имени вождя маркирует соотнесенность Сизи с огненной водой, которая, во-первых, становится косвенной причиной его смерти и, во-вторых, связывает эту смерть с извержением вулкана. Перед извержением (оно происходит в промежутке между первым и вторым актами), в финале первого действия, в ремарке сказано: «Бочка рома вспыхивает синим огнем в сумерках» (с. 312). Бочка, вулкан и Сизи образуют смысловой ряд, объединенный мотивом горения/взрыва. Мария-Антуанетта тоже погибла в результате революционного переворота (взрыв), что позволяет соотнести ее с Сизи-Бузи.

²⁶ Даль В. И. Толковый словарь: в 4 т. Т. 4. С. 521.

²⁷ Там же. С. 187.

²⁸ Там же. С. 188.

²⁹ Там же. Т. 1. С. 139.

Огненная вода встраивается в чайно-самоварную мотивную цепочку. Но если ром — напиток пьяный, то в чае заложена идея трезвости (проясняет мысли). Вяч. Ив. Иванов определил чаепитие как симптом русского медитативного идеализма³⁰. У символистов самовар и чай уводят в рай, сон, вечность, иное, в ушедшее детство и прошлое, охраняют от бездны страшного мира и формируют некое представление об идеальной родине³¹. Всерьез или шутливо, но символисты связывают чай со смыслом спасения, евхаристии, воскресения. Пародийным откликом на символическую перенасыщенность реальных понятий потусторонними смыслами является характерный анекдот символистской эпохи, не раз пересказанный А. Белым. Когда в обществе, живущем мистическими настроениями, хозяйка дома спрашивает гостя: «Чаю?» — тот автоматически откликается: «Чаю воскресения мертвых». Чаепитие возводится в ранг мистического общения посвященных. Питью чая (внешнее бытие) соответствует умение слышать главное (внутреннее бытие). Е. Фарино отмечает, что у Пастернака чай входит в сильно разветвленную парадигму всяких наркотических, галлюциногенных и возбуждающих средств типа макового сока, кофе, пива, водки, спирта, даже минеральных шипучих вод (!), но и бетеля, табака, одуряющих запахов и т. д. Основная их функция — перестройка я, выведение его в иной — стихогенный — транс и в иную реальность (= переводчик)³². Чай — эквивалент сока мака (= божья гуща) и вина (евхаристического напитка).

В контексте булгаковской пьесы чай эквивалентен огненной воде, которую иностранцы вместе с сардинками обменивают на жемчуг. Сардинкам в театральной фабуле соответствует икра для Саввы Лукича, которая становится приложением к огненной воде и на которую возлагается роль аргумента в определении судьбы пьесы. Учитывая стесненные финансовые обстоятельства вверенного Геннадию театра, не следует забывать о заложенном в угощении корыстном интересе. В театральной фабуле Савве соответствуют колонизаторы, на кону у которых урожай жемчуга. Будучи театральным вождем (ср. с Сизи), Геннадий договаривается с пришедшим в театр чужаком насчет пьесы. Следуя параллельной логике, получаем эквивалентность жемчуга пьесе (репертуару): и то, и другое имеет сезонный характер.

³⁰ Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989. С. 87.

³¹ Ср. с «Голубой чашкой» А. Гайдара (1936), где развернут сюжет исторической и личной памяти, причем воспоминание спровоцировано разбитой чашкой того же цвета, что и чашка Марии-Антуанетты.

³² Фарино Е. Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты (Пушкин — Достоевский — Пастернак) // Традиции и новаторство в русской классической литературе. СПб., 1992. С. 146.

Итак, любимый народом артист, туземный вождь и любимая чашка леди Гленарван образуют смысловой ряд, который объединяет семантика потери/порчи. Цвет чашки (голубая) соотнесен с именем погибшего вождя (сизый) и с цветом пламени, которым вспыхивает бочка рома. Самовар «на рамке» соответствует вулкану в интексте. Как замечает Фарино, самовар является своеобразным символом русской культуры для остальной Европы. Предполагая, что в самоваре реализуется какая-то более глубокая мифология, Фарино определяет самовар как знак трансформаций³³. Аналогичную функцию трансформирующего механизма выполняет на острове вулкан.

Огнедышащий вулкан, огненная вода, горячий Кири-Куки, играющий его Дымогацкий (ср. с дымом), самовар для Саввы Лукича, в котором кипятится чай, — вот тот ряд подобий, который можно завершить чашкой. Но этот «чайный» ряд на самом деле длиннее. В прологе, представляя Ликуй Исаича, директор говорит: «Вот, познакомьтесь. Наш капельмейстер. Уж он сделает музыку, будьте спокойны. Отец его жил в одном доме с Чайковским» (с. 302). Савва появляется в конце третьего акта, и Геннадий спрашивает, откуда ему угодно смотреть репетицию: Из партера? Из ложи? Или, может быть, здесь на сцене, за стаканчиком чайку?» (с. 334).

Далее, в эпилоге, после запрещения пьесы Саввой, директор-лорд просит его высказаться, и одновременно предлагает чай, который Паспарту тут же подает. Чай — отвлекающий маневр, разряжающий напряженную обстановку приговора и заготовленный, чтобы умиротворить, смягчить собеседника.

«Л о р д. Савва Лукич, может быть, вы выскажете ваши соображения?.. Чайку, кстати, не прикажете ли стаканчик?» (с. 342).

Савва принимает эту игру:

«С а в в а. Чайку выпью... мерси... а пьеска не пойдет... Хе... хе...

Л о р д. <...> Савва Лукич! Я надеюсь, это решение ваше неокончательно?» (с. 342).

Игра продолжается, но партнер по переговорам остается непреклонным (как настоящий колонизатор): «С а в в а. Нет, окончательно... Я люблю чайку попить за работой... В центрсоюзе, наверно, брали?» (с. 342).

Но Лорд уже в смятении, и ответная реплика провисает: «В сентр... цаюзе... да... Савва Лукич». В этот момент чайную церемонию нарушает Кири (точнее, Дымогацкий, означенный как Кири) своим страстным жалобным монологом о бедности. Далее ситуация языкового смещения, начавшаяся в эпилоге (директор продолжает именоваться Лордом, Дымогацкий — Кири, а Метелкин — Паспарту), продолжается и взрыв эмоций Дымогацкого запускает механизм смыслообразования:

³³ Неслучайно он заявлен и в начальной ремарке «Зойкиной квартиры» — пьесе, в которой трансформация (в т. ч. квартирная) становится главной интригой.

«С а в в а. Я что-то не пойму... это *откуда же?*.. (здесь и далее курсив мой. — Е. И.)

К и р и. Это? Это отсюда. Из меня... Из глубины сердца... вот... Багровый остров! О, мой багровый остров...

Л о р д. Василий Артурыч, *чайку!*.. *Монолог.* Это, Савва Лукич, монолог! С а в в а. Так... так... *что-то не помню*» (с. 343).

Чаек снова вклинивается в диалог, и, поскольку речь идет о театре, а чаек вмонтирован в речевой ряд в такой грамматической форме, возникает монтажный смысл, в котором брезжит силуэт *чайки*: т.к. ударение в тексте не стоит, чай легко принять за чайку. Этот смысл рождается на пересечении *чайка* и птичьих мотивов:

«Л о р д. Что вы делаете, несчастный?! *Чайку!*..

К и р и. Ах, мне нечего терять... Плюйте в побежденного, топчите полумертвую падаль *орла!*» (с. 344).

Далее Кири сбивается на монолог Чацкого «А судьи кто?» и заканчивает «покореньем Крыма» (судья — Савва Лукич — как раз собирается отбыть в Крым) (с. 344). Чаюнье перешло в отчаянье. Вместо условной чайной церемонии (к слову, изначально Кири исполняет при дворе Сизи роль церемониймейстера) последовал взрыв, освободивший слово, причем слово опять же литературное — монолог Чацкого. М. Бахтин в своей книге о Рабле связывает освобождение слова с ситуацией пира. «Рабле был совершенно убежден в том, что свободную и откровенную истину можно высказать только в атмосфере пира и только в тоне застольной беседы, ибо, помимо всяких соображений осторожности, только эта атмосфера и этот тон отвечали и самому существу истины, как ее понимал Рабле, — истине внутренне свободной, веселой и материалистичной <...> Пир обладал могуществом освобождать слово от оков благоговения и страха божия»³⁴. Здесь, в булгаковской сцене, пира как такового нет, как нет и веселья, — чай действует не опьяняюще, а отрезвляюще, спускает с небес вдохновения на грешную землю. Но то ли в этом чае остается привкус огненной воды из пьесы Дымогацкого, то ли хмель отчаянья ударяет в голову и сносит барьер условности, — слово вылетело.

Зеркальный сюжетный ход возникает там же, в начале эпилога, когда Сизи высказывает Дымогацкому свое мнение о пьесе: «Я к вам, гражданин автор... Сундучков, позвольте представиться. Очень хорошая пьеска... Замечательная... Шекспиром веет от нее даже на расстоянии... у меня нюх, батюшка, я двадцать пять лет на сцене. С покойным Антоном Павловичем Чеховым, бывало, в Крыму... Кстати, вы на него похожи при дневном освещении анфас <...>» (с. 342). Это второе по счету упоминание о Крыме:

³⁴ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 314, 318.

в первый раз о нем говорится в связи с отъездом туда Саввы Лукича; третий раз Крым упоминается в контексте монолога Чацкого («времен колчаковских и покоренья Крыма»). В этой хлестаковской реплике Сундучкова (ср.: «С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало...») чайная история завешается чеховским аккордом: чаек оборачивается МХАТовским символом. Сундучков благословляет пьесу начинающего драматурга, будучи — как Сизи (а в ремарке он именно так и заявлен) — *сошедшим в гроб*³⁵ и как бы от лица покойного Чехова. Преемственности власти на сцене (Кири сменяет Сизи на туземном троне) здесь соответствует преемственность другого рода — литературная: Сизи выступает как опытный театрал, благословляющий начинающего драматурга. При этом Сизи играет как бы одновременно две роли: он и мертвый царь, и Сундучков. Так как фамилия *Сундучков* происходит от сундучка (ср. с чемоданом, в котором Кири прячет валюту), актер с такой фамилией, знакомый с покойным Чеховым и сам выступающий как покойник (в соответствии с ролью, которую исполняет), благословляя Кири, словно передает ему заветный сундук с литературным наследством. Именно этот разговор Сизи и Кири обрамляет «чайная» рамка. Чай оказывается связанным с безвременной смертью царя и неокончательным (как выяснится далее) запрещением пьесы. Чаем, как было сказано выше, Геннадий пытается сломить твердость Саввы и уговорить его смягчить приговор, так что чай здесь — в определенном смысле — наделяется функцией воскрешения. Завещание «воскресшего» Сизи-Сундучкова Кири-Дымогацкому актуализирует еще один возможный поэтический подтекст данной сцены — стихотворение Г. Державина «Евгению. Жизнь Званская», в котором автор моделирует ситуацию преодоления собственной смерти посредством творчества. В строфах 39–40 размышления о смерти получают такой пейзажный эквивалент:

Иль смотрим, как бежит под черной тучей тень
По копнам, по снопам, коврам желто-зеленым,
И сходит солнышко на нижнюю степень
К холмам и рощам сине-темным.

Иль, утомясь, идем скирдов, дубов под сень;
На бреге Волхова разводим огонь дымистый;
Глядим, как на воду ложится красный день,
И пьем под небом чай душистый³⁶.

В этом державинском стихотворении чаепитие как бы замещает смерть и соответствует поминанью (ср. с воскрешением мертвых у сим-

³⁵ Ср. с пушкинским: «Старик Державин нас заметил и в гроб сходя благословил...»

³⁶ Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 2002. С. 387.

волистов)³⁷. В нем (чаепитии) содержится воспоминание о «кубке жизни» (ср. с 27 строфой того же стихотворения, где, в связи с ритуалом полуденной (!) трапезы, упоминаются другие, более крепкие напитки):

Когда же мы донских и крымских кубки вин,
И липца, воронка и чернопенна пива
Запустим несколько в румяный лоб хмелин, —
Беседа за сладьми шутлива.

Но молча вдруг встаем: бьет, искрами горя,
Древ русских сладкий сок до подвенечных бревен:
За здравье с громом пьем любезного царя,
Цариц, царевичей, царевен³⁸.

Этот державинский тост за здоровье царя согласуется с сетованиями бывшего царя Сизи о своей преждевременной сценической кончине. И тут самое время вспомнить, что разбитая Бетси по вине Кири чашка тоже имеет царскую родословную (принадлежала некогда Марии-Антуанетте). Логика подтекста приводит к выводу, что за смертью царей и битьем царской посуды стоит металитературный смысл.

«Багровый остров» трактуют как автопародию, отсылающую к «Белой гвардии»³⁹. В «Белой гвардии» есть эпизод, где Лариосик бросается к буфету, обрушивает с него сервиз и разбивает его. Сервиз — память о покойной матери Турбиных. Атрибутом Лариосика является птица (в квартире Турбиных он появляется с клеткой, в которой — канарейка), а сам он представляется поэтом. В «Адаме и Еве» Адам жонглирует стаканом Дарагана и разбивает его, пообещав к концу пятилетки вернуть пять стаканов. Авиатор Дараган — еще один орнитоморфный персонаж; в ремарке о нем сказано: «<...> Он в черном. Во всю грудь у него вышита серебряная летная птица»⁴⁰. Перед нами эмблема МХАТовского занавеса. В первом акте пьесы Дараган действительно в каком-то смысле играет роль занавеса. В ремарке о нем сказано: «В передней звонок телефона. Дараган выбегает в переднюю и задергивает комнату занавесом»⁴¹. Кроме того, одежда Дарагана отсылает к роману А. Белого «Серебряный голубь». Ассоциация с Белым обыграна по контрасту в одежде Дарагана. С Белым его роднит и имя (Андрей). Профессия Дарагана, возможно, связана с аргонавтическим мифом (см. также стихотворение Блока «Авиатор» и рассказ Белого «Аргонавты»).

³⁷ С идеей смерти и поминок соотнесен порядковый номер строфы (сороковая).

³⁸ Державин Г. Р. Сочинения. С. 386.

³⁹ Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986. С. 151.

⁴⁰ Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. СПб., 1994. С. 70.

⁴¹ Там же. С. 72.

В «Зойкиной квартире» чашек никто не бьет, но один из персонажей здесь имеет некоторое отношение к фарфортресту. Этого отсутствующего персонажа именуют Мифической личностью, и ему принадлежит первая (!) комната в квартире:

«А л л и л у я. Первая комната тоже пустует.

З о я. Простите, он в командировке.

А л л и л у я. Да что вы мне рассказываете, Зоя Денисовна! Его в Москве вовсе нету. Скажем объективно: подбросил вам бумажку из Фарфортреста и смылся на весь год. Мифическая личность...» (с. 164).

В одном из вариантов пьесы Манюшка, вспоминая фамилию отсутствующего, называет его Мольером (с. 386).

Родиной фарфора, как известно, является Китай. То же можно сказать и о чае. Самое загадочное лицо в «Зойкиной квартире» — китаец Херувим. На его груди — татуировки, изображающие драконов и змей (с. 169). Подобно Дарагану, китаец выступает в функции занавеса (с. 201). Дараган — летчик-истребитель. Китаец тоже играет роль истребителя (убивает Гуся), а также может быть соотнесен с вулканом (вулкан и дракон подобны): впустив в дом бандита, Зойка живет как на вулкане, но не понимает этого; смертоносное извержение происходит в финале пьесы. Восточная тема — это и тема петуха, от которого происходит имя Кири-Куки. Убивая Гуся, Херувим присваивает его деньги. Учитывая, что щедро сорящий деньгами Гусь может быть соотнесен с вождем (ср. с Сизи-Бузи, который сначала забивает гвозди гигантской жемчужиной, а затем и вовсе разбазаривает туземное богатство, обменяв его на огненную воду и тухлые сардинки)⁴², получим две пары подобий: Гусь — Сизи и Херувим — Кири. Иностранец Херувим тоже имеет отношение к специфической воде (ср. с иностранцевой огненной водой в «Багровом острове») — раствору наркотика, которым он «лечит» Обольянинова. Кроме того, огонь и вода как стихии дракона своеобразно преломляются в образе прачечной, откуда приводит Херувима Манюшка. Однако булгаковский Херувим неслучайно изображен двуликим (бандит с ангельской внешностью, которого к тому же принимают за женщину). В римской мифологии двуликим изображается Янус — бог входов и выходов, дверей и всякого начала; атрибутом Януса являются ключи⁴³, а одной из эмблем — корабль; символика Януса соотносится с символикой Грааля⁴⁴. Волшебный раствор Херувима связан в пьесе с мотивом памяти, который озвучен Обольяниновым («напоминают

⁴² «Раздающий кольца», «щедрый на гривны» — таковы обычные прозвища вождей и конунгов, которыми их награждали поэты-скальды в благодарность за дары (см.: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 232).

⁴³ Мифы народов мира. Т. 2. М., 1997. С. 683.

⁴⁴ Генов Р. Символика креста. М., 2008. С. 316.

мне они»). Херувим зеркально отражает Зойку, а его шанхайский план зеркален по отношению к ее парижской мечте. Квартира Пельц подобна яйцу в «Роковых яйцах»: в результате из этого яйца вылупляется змей, сводящий к нулю все усилия хозяев, предпринятые во имя возвращения утраченного рая. Но Херувим в силу своего имени и должен охранять райское древо жизни от нарушивших табу людей. Таким образом, имя китайца возвращает нас к сюжету об утраченном человеком бессмертии и священном месте, с которым оно связано: Херувим — страж, поставленный охранять пути к райскому древу жизни (вариантом древа жизни может быть ковчег завета)⁴⁵.

Такой след дает в булгаковском тексте разбитая чашка. Фабульно ценная памятью о Марии-Антуанетте, она становится знаком культурной традиции, тоже уничтоженной революционным взрывом. В ряду карнавалльно обыгранных в пьесе *утраченных ценностей* разбитая голубая чашка подобна отборному жемчугу, разменянному по дурацкому курсу, погибшему туземному вождю, никем не прочитанной и изуродованной при рождении пьесе Дымогацкого, снятым с репертуара спектаклям, но и чемодану с валютой, сохраненному хитрым Кири-Куки. Подобно разбитому стакану на свадебном пире, разбитая чашка означает память о разрушенном храме, то есть о культуре (ср. с присказкой Геннадия «театр — это храм»).

Итак, булгаковский сюжет обладает большим оптическим потенциалом, его трансформационные возможности — это возможности культурной памяти. Обратимость поэтической материи осуществляется посредством структур внутренней памяти⁴⁶ — тех нервных узлов, соприкосновение с которыми запускает механизмы ее регенерирования. Булгаковский текст наделен магической функцией: он возвращает *своего* читателя в прошлое, в первоначальный *рай письма*. Цель такого возвращения — прервать негативный творческий процесс (написание колхозных романов и багровых пьес), чтобы вернуть подлинную литературу, которая в основе своей традиционна и едина, так как вышла из Книги. Для читателя текст структурирован как выход из информативного тупика к новому сообщению, воскрешающему забытые имена.



⁴⁵ Мифы народов мира. Т. 2. С. 589.

⁴⁶ «Внутреннее общение между различными этапами культуры возможно лишь потому, что, будучи памятью в целом, она пронизана частными структурами внутренней памяти. Если внешняя память культуры — это память о предшествующем опыте человечества, то внутренняя память — память культуры о предшествующих ее состояниях» (Лотман Ю. М. Семиосфера. С. 616).