

ЧЕХОВСКАЯ “ЧАЙКА” В ЗЕРКАЛЕ БУЛГАКОВСКИХ ПАРОДИЙ

© 2005 Е.А. Иваньшина

Воронежский государственный педагогический университет

Высокая степень интертекстуальности произведений М. Булгакова стала доказанным научным фактом. Единым принципом, в соответствии с которым выстроен булгаковский мир, некоторые учёные справедливо считают игру с культурным наследием, частным проявлением которой является пародия. Известно также, что в литературе Булгаков отводил себе роль ученика, продолжателя классических традиций, называя в числе главных и любимых учителей Гоголя, Пушкина и Чехова.

В пьесе “Адам и Ева”, предприняв своеобразную ревизию литературного хозяйства, Булгаков противопоставил две литературы: новую, востребованную *организаторами человечества*, он разместил в верхнем этаже, т. е. в явном сюжете, а старую спрятал в “подвале” текста, рассчитывая, что там её найдёт, подобно кладу, *свой* читатель. Новые книги представлены в пьесе колхозным романом Пончика-Непобеды “Красные зеленя”, а старые — *неизвестной книгой, найденной Маркизовым* (так она означена в эпиграфе), в которой рассказана история Адама и Евы. Соотношение двух сюжетов “Адама и Евы” (“верхнего”, явного и “нижнего”, тайного) определяется эксплицированным в фабульном плане соотношением этих двух противостоящих друг другу литературных источников, один из которых (роман Пончика) назван и невредим, тогда как другой (книга, найденная Маркизовым) нуждается в узнавании и реставрации.

Сюжет “Адама и Евы” строится на игровом оперировании чужими текстами, культурными знаками, находящими себе здесь новое и странное применение. С одной стороны, автор “Адама и Евы” пародирует современные ему сюжетные схемы, принятые к исполнению новой литературой, с другой стороны, актуализирует в читательском восприятии *другой* литературный фон, составленный из литературы *старой*, классической. Этот фон явлен в разбитых, подлежащих реконструкции формах и проявляется “на

поверхности текста” так, как в невротическом симптоме (сновидении) проявляется его скрытая причина. Задача читателя — проявить скрытые письмена, входящие в литературное собрание автора и являющиеся материалом, из фрагментов которого составлен подпольный сюжет пьесы. Это проявление осуществляется с помощью *техники узнавания*. Персонажи “Адама и Евы” — ряженые, разыгрывающие целый комплекс ассоциаций в рамках литературной *системы элементов*, а сама пьеса — самоопределение автора-ревизора относительно старых и новых форм. Читателю предстоит определить, из какого литературного материала сделаны одежды персонажей “Адама и Евы”.

Спор о старых и новых формах, в свою очередь, отсылает нас к знаменитому соперничеству традиционалиста Тригорина и новатора Треплева в чеховской “Чайке”. В “Адаме и Еве” на язык современных Булгакову литературных штампов переведён сюжет *литературной революции*, катастрофы, проложившей между старыми и новыми книгами. Спор о старых и новых формах, который ведётся героями чеховской “Чайки”, в пьесе пародийно трансформирован. *Старой формой* является книжка, в которой рассказывается об Адаме и Еве, *новой* — колхозный роман Пончика-Непобеды, дословно совпавший с аналогичным романом Марьина-Рощина. Таким образом, новых романов много и все они на одно лицо, тогда как старая книга имеется в единственном экземпляре и полностью недоступна, что делает её сакральной реликвией.

О “Чайке” мы заговорили не случайно. “Чайка” — один из интертекстов “Адама и Евы”. В третьем действии пьесы Пончик-Непобеда совершает нечто вроде культового действия. В ремарке о нём сказано следующее: “Входит <...> сбрасывает с плеча охотничье ружьё, швыряет в угол убитую птицу”. Пончик здесь повторяет убитого чайку Треплева. Но по своему литературному положению (Пончик — единственный

среди героев пьесы “признанный” литератор) он ближе к другому персонажу “Чайки” — Триггину. Оба пишут “с натуры”, обоих одолевают муки творчества: Триггин, как паук, непрерывно “ткёт” из жизненного материала “паутину” беллетристических сюжетов, Пончик переделывает свои “Красные зелена” и мучает ими слушателей. Как в “Чайке” то и дело вспоминают постановку треплевской пьесы, так в “Адаме и Еве” неоднократно возвращаются к пончиковскому роману. В обеих пьесах структурирована ситуация “текст в тексте” (“театр в театре”). Именно Пончик представляет в “Адаме и Еве” новые формы, очевидно проигрывающие старым. И у Чехова, и у Булгакова сталкиваются литературные соперники, к тому же являющиеся и соперниками в любви. В “Чайке”, несмотря на творческую правоту, отстаивающий новые формы Треплев терпит поражение; в “Адаме и Еве” Аполлон Акимович призывает к себе — в качестве жреца, приносящего “священную жертву” — непотопляемого и продажного Пончика-Непобеду, а не более талантливого и бескорыстно преданного литературе Маркизова.

Отличие от “Чайки” в “Адаме и Еве” литературное соперничество вписано в контекст классово-политической борьбы, что является “отягчающим обстоятельством” для старой литературы. Обе пьесы связаны также апокалиптической темой: в “Чайке” конец времён разыгран в треплевской пьесе, в “Адаме и Еве” перед нами удвоенный апокалипсис (в первый раз мир гибнет от смертоносного газа, во второй раз “пришествие” эскорта всемирного правительства означает гибель свободы для тех, кто остался в живых).

С представлениями о конце света связан собачий вой, по поводу которого беспокоится странный профессор-аристократ, вторгшийся в коммунальную квартиру, где живут Адам с Евой и их соседи. Этот мотив актуализирует в качестве интертекстов гётевского “Фауста”, гоголевского “Вия”, “Так говорил Заратустра” Ф. Ницше (где собачий вой связан с прозрением *вечного возвращения*) и опять-таки чеховскую “Чайку”. В начале “Чайки”, в разыгрываемой Ниной треплевской пьесе, Б. Ямпольский видит пародию на декадентский театр и на определённый тип западного философствования от Гегеля и Шопенгауэра до Ницше. Собака у Булгакова — жертва, “страсти” которой имеют отношение к литературе. Смерть Жака связана в “Адаме и Еве” с утратой слова (профессор Ефросимов жалуется, что *забыл* снять Жака и что *начал забывать* простые слова). Эта утрата воплощена в *неполноте* найденной Маркизовым *неизвестной книги*, которая становится символом разрушенной культуры. Вечное возвращение разыграно в “Адаме и Еве”

как возвращение к старым книгам и их авторам, как память культуры. В чеховской “Чайке” с проблемой памяти и возвращения связано представление треплевской пьесы; “возвращение описывается как попытка вспомнить, воспоминания же привязаны к театру в саду” [См.: Б. Ямпольский, “Демон и лабиринт”, с. 148].

Авиатор Дараган является символической фигурой, *одежда* которого аллюзивно связана с *чайкой* (мы намеренно пишем здесь слово “чайка” без кавычек). В ремарке, указывающей на первое появление этого персонажа на сцене, он описан так: “<...> Он в чёрном. Во всю грудь у него вышита серебряная лётная птица.” Такое тесное соседство *чёрного* и *белой птицы* заставляет вспомнить первую реплику, открывающую “Чайку” и принадлежащую Медведенко: “Отчего вы всегда ходите в чёрном?” “Лётная птица” — значимая тавтология. Дараган — авиатор в явном плане. Его профессия метонимически связана с “птичьей” сферой. В подтекстном сюжете он птица (см. одну из его реплик: “Но оперение моё, оперение моё! Цело ли оно?”). Кроме того, одежда Дарагана воспроизводит вышивку мхатовского занавеса. В первом акте пьесы Дараган действительно в каком-то смысле играет роль занавеса. В ремарке о нём сказано: “В передней звонок телефона. Дараган выбегает в переднюю и задергивает комнату занавесом.”

В литературном карнавале одной из идентификаций Дарагана является автор романа, в названии которого тоже задействована *серебряная птица*. Этот роман — “Серебряный голубь”, его автор — Андрей Белый. Чёрная форма Дарагана — игровая инверсия фамилии-псевдонима “Белый”. Дараган сотрудничает с новой властью и в финале является Ефросимову как вестник генерального секретаря, как вестник конца традиционной, старой культуры; последняя его реплика отсылает к финалу “Ревизора”. Он — *не та птица*, которая связана с авторской сферой.

Другой птичий персонаж “Адама и Евы” — Захар Маркизов, у которого в финале пьесы появляется загадочная *плетёнка с петухом*. У обоих — и у петуха, и у Маркизова — имеется дефект ноги (у Маркизова она поражена гангреной, а у петуха сломана). Именно Маркизов связан у Булгакова с литературным кладом: сначала он посеял “Графа Монте Кристо”, а затем находит в подвале испорченную книжку, в которой *про наших пишут*, и пытается её восстановить.

В “Адаме и Еве” птицы образуют метафорический ряд: в него входят птица, убитая Пончиком (ср. с чайкой), серебряная лётная птица, вышитая на груди чёрного Дарагана, петух со сломанной ногой и стальные птицы (самолёты, которыми управляют авиаторы). Титульной птицей

новой эпохи становится птица стальная. Наступает Стальной век пролетарской поэзии. Золотой петушок и Серебряный голубь остаются в прошлом. Но именно с петухом (“*петухом со сломанной ногой, петухом необыкновенного ума*”) остаётся в финале пьесы её главный герой. Возвращение к петуху – возвращение на круги своя. Текст булгаковской пьесы – тоже своего рода обратное действие, которое совершается с целью вернуть естественный порядок вещей, возобновить правильный ход литературы. Такой обратный акт – акт высшего ранга, метадействие.

Итак, вслед за Чеховым, более чем через три десятилетия после “Чайки”, М. А. Булгаков вновь ставит на обсуждение проблему нового искусства. Кроме того, в “Адаме и Еве”, как и в “Чайке”, мы сталкиваемся с осмыслением искусства символистского, которое для Булгакова, в отличие от Чехова, уже не является новым (новое в булгаковском понимании – это колхозная литература Пончиков-Непобед). По-видимому, у Булгакова были определённые претензии к “аргонавтам”, связывавшим надежды с *музыкой революции, солнцем и мировой душой* (см. программные, эмблематические лозунги младосимволистов). Солнце в “Адаме и Еве” превращается в удушающий солнечный газ организаторов человечества, а на фигуры Серебряного века ложится тень от Железной птицы, ознаменовавшей начало новой эпохи, наступление которой предвосхищали “аргонавты”.

“Багровый остров” – ещё одна пьеса, где сталкиваются старые и новые формы. Здесь в связи с нашей темой интересен такой персонаж, как Кири-Куки, *проходимец при дворе туземного короля Сизи-Бузи*. Его роль “по совместительству” играет автор пьесы “Багровый остров” Дымогацкий, написавший свой опус “по мотивам” Жюль Верна. “Багровый остров” – мастерски сделанный метатекст, раскрывающий многие профессиональные секреты затекстового автора, то есть самого М. Булгакова, на примере его изображённого двойника. Для нас значим тот факт, что роль Кири совмещена с ролью Дымогацкого, вписана в неё как текст в текст. В фокусе данного персонажа различимы и две птичьи ассоциации: это снова пушкинский петушок и чеховская чайка. На актуальность птичьего кода в “багровом острове” указывает тот факт, что “птичий” персонаж в пьесе подчёркнуто удвоен: это и туземец Кири-Куки, и *семисотрублёвый попугай лорда Гленарвана*.

К петушку здесь отсылает имя персонажа: *кирикуку* – так “озвучен” в сказке крик вещей птицы. Подобно флюгеру, Кири становится вестником политических перемен, угадывает, куда

каждый раз *дует ветер*, и беззастенчиво приспосабливается к ситуации, легко прибываясь к клубу из враждующих лагерей: то к белым арапам, то к красным туземцам, то к семейству лорда Гленарвана. В начале второго акта он заявляет, что *вывихнул ногу* (ср. с петухом со сломанной ногой в “Адаме и Еве”). Кири-Куки обряжен в перья, что фабульно мотивировано его туземным происхождением, а для непосвящённого реперткомовского чиновника требует дополнительных пояснений и потому обращает на себя подчёркнутое внимание: “*Какие у вас волосы странные, молодой человек...*”

Кири-Дымогацкий тоже имеет отношение к соперничеству старых и новых форм. Старый репертуар сходит со сцены, и его место занимают новые постановки, выкрашенные в багровые тона. Что делать драматургу, чтобы выжить в условиях борьбы с реперткомом? Приходится *перекрашивать перья*, приспосабливаться прямо по ходу действия, придумывая “проходные” номера, в результате чего театр превращается в цирк. Лейтмотивное восклицание Кири звучит так: “*Ужас, ужас, ужас*”. Этот рефрен отсылает к финальной части монолога Нины Заречной: “*...Но это будет лишь, когда мало-помалу, через длинный, длинный ряд тысячелетий, и луна, и светлый Сириус, и земля обратятся в пыль... А до тех пор ужас, ужас, ужас...*”

Дымогацкий/Жюль Верн в “Багровом острове” родственен Треплеву: он выставляет свою пьесу на суд грозного цензора из реперткома, тот её запрещает, и *гражданин Жюль Верн* раздражается жалобным монологом *из глубины сердца*. В разгар монолога Савва Лукич обрывает его вопросом: “*Я что-то не пойму... это откуда же?..*” И директор театра бросает реплику: “*Василий Артурыч, чайку!.. Монолог. Это, Савва Лукич, монолог!*” На самом деле директор предлагает бедному автору чаю, но это понятно на фоне более широкого контекста: самовар ставят в начале пьесы, и предназначен он для Саввы Лукича, который любит *чайку попить за работой*. Но так как ударение в тексте не стоит, чай легко принять за чайку. Кроме того, в пьесе есть ещё *пирог*, которые можно принять за *пирог*, но тут ударение как раз стоит.

Как Кири-Куки выступает вестником политических перемен на острове, так Дымогацкий, который исполняет роль Кири, – вестник перемен в искусстве, где классический репертуар снимается со сцены, старый реквизит приспосабливается к новым постановкам, а талант вынужден подчиняться требованиям тех, кто заказывает музыку, то есть *уметь вертеться* (как Кири-Куки), чтобы выжить.