

Е.А. Иваньшина

Воронежский государственный педагогический университет

**Об испорченном тексте в структуре пьесы
М. Булгакова «Багровый остров»:
к проблеме перевода***

Аннотация: В статье пьеса М. Булгакова «Багровый остров» рассматривается как метатекст, или как модель самосознания культуры, в которую включен механизм передачи традиции. Автор статьи показывает, как реализуется в «Багровом острове» пародийный принцип снижения (порчи) исходного материала и как – в процессе обратного перевода – может быть реконструирован этот материал, относящийся к области традиции и представляющий для автора абсолютную ценность. Руководствуясь заданной в списке действующих лиц системой внутренних и внешних перекодировок, автор статьи показывает, как осуществляется в БО принцип языкового смешения и, оперируя заданными отношениями подобия, упорядочивает языки, участвующие в построении текста, и проявляет классические подтексты пьесы.

Bulgakov's play "The Crimson Island" is considered in article like a metatext or like a model of the cultural self-consciousness, which includes such a mechanism as the transfer of tradition. The author of this article shows how the parody principle of the lowering (spoiling and corruption) source material is realized in "The Crimson Island". Also E. Ivanshina demonstrates how this material may be reconstructed (in the process of back translation), because this material, applying to the sphere of tradition, present an absolute value for the author. Be guided by the system of inside outside recodes, which was given in the list of dramatis personae, E. Ivanshina shows how the confusion of languages principle is realized in "The Crimson Island", and using the relations of likeness, the author orders the languages, which participate in the text construction, and also displays classical subtexts of the play.

Ключевые слова: метатекст, монтаж, память, пародия, подобие, подтекст, реконструкция, текст в тексте, традиция, цензура.

Metatext, cutting, memory, parody, likeness, implication, reconstruction, text in text, tradition, censorship.

УДК: 821.161.1 (091).

Контактная информация: Воронеж, ул. Ленина, 86, корпус 3. ВГПУ, филологический факультет. Тел. 8 (4732) 390824. E-mail: sergiencou@yandex.ru.

Пьеса М. Булгакова «Багровый остров» [далее – БО] относится к метатекстам: это и текст в тексте, и текст о тексте¹; главным фабульным событием здесь становится рождение театрального спектакля в процессе генеральной репетиции. Реципиентом в фабуле является *чужой* адресат – чиновник Савва Лукич, пред-

* Работа выполнена при финансовой поддержке Федерального агентства по образованию (Рособразования) в рамках исследовательского проекта 2.1.3 / 4705 «Универсалии русской литературы (XVIII – начало XX вв.)».

¹ О разности толкований понятия «метатекст» см.: [Тороп, 1981, с. 39].

ставляющий цензурное ведомство: ради этого театрального «генерала», собственно, и затевается генеральный смотр – первый, черновой прогон только что написанной пьесы, который может оказаться последним ее представлением. Цензуре в БО противостоит автоцензура: затекстовый автор подобен опытному театральному директору Геннадию Панфиловичу, который, являясь посредником между литературным сценарием Дымогацкого и запретительной инстанцией, старается показать последней ровно столько, сколько нужно, и не то, что написано на бумаге. Поэтому пьеса Дымогацкого в процессе репетиции подвергается беспощадной правке. Собственно, читатель никогда и не узнает, что это за пьеса: Геннадий признается, что ее и посмотреть-то некогда. Перед нами не постановка пьесы Дымогацкого, а именно репетиция – повторение, которое портит оригинал. В подзаголовке обнажен конструктивный для БО принцип пародии [Смелянский, 1986, с. 149], реализацией которого и является репетиция – событие, вынесенное на рамку [Подшивалова, 2002, с. 263]. Подобным образом устроен и одноименный булгаковский текст: к нему применимо высказывание Геннадия об опусе Дымогацкого: «снаружи аллегория, а внутри такой меньшевизм, что хоть топор повесть» [Булгаков, 1990, с. 300]. В БО Булгаков использует узнаваемые клише массовой литературы 1920-х годов, в частности, им задействован потенциал жанра псевдодоперводного романа, для которого характерна пародийная направленность на штампы массовой западной литературы. В булгаковских сюжетах высокая классическая традиция и массовая культура образуют специфический и органичный художественный сплав. Процесс образования такого сплава и показан в БО. Но основная внутренняя интрига пьесы заключается в противостоянии искусства цензуре: одной стороной такого противостояния становится вынужденное приспособление к требованиям нового репертуара, зато другой стороной – воскрешение памяти о том старом материале, который подвергся порче. Главным событием, которое вынесено за рамку и в которое вовлекается *свой* читатель, становится обретение памяти как возвращения того текста, который испорчен временем (не длительностью его, а качеством). Имеется в виду идеальный текст, который проступает сквозь разрывы, бессвязности и то, что случайно сохранилось после уничтожения¹. Если основой опуса Дымогацкого становятся романы Верна, то какой материал использован в качестве основы в большой (булгаковской) пьесе, что репетируют в ней?

Другой стороной любой пародии является воспоминание о пародируемом тексте. В ходе репетиции пьесы Дымогацкого всплывают имена Чехова и Чайковского, но за этой видимой частью айсберга скрывается невидимый культурный массив, представленный рядом фрагментов известных текстов, ассимилированных булгаковской пьесой. Как известно, «любой обломок семиотической структуры или отдельный текст сохраняет механизмы реконструкции всей системы. Именно разрушение этой целостности вызывает ускоренный процесс воспоминания – реконструкции семиотического целого по его части» [Лотман, 1992, с. 7].

«Память не склад информации, а механизм ее регенерирования. В частности, хранящиеся в культуре символы, с одной стороны, несут в себе информацию о контекстах, с другой, для того, чтобы эта информация “проснулась”, символ должен быть помещен в какой-либо современный контекст, что неизбежно трансформирует его значение. Таким образом, реконструируемая информация всегда реализуется в контексте игры между языками прошлого и настоящего» [Лотман, 2001, с. 618]. Эта языковая игра обнажена в списке действующих лиц и является структурной закономерностью текста, его внутренним механизмом, который

¹ О похожей ситуации в связи с «Мертвыми душами» и «Египетской маркой» см.: [Сегал, 2006, с. 73, 96].

можно определить как перевод. В основе перевода лежат отношения подобия¹. Установка на перевод задана и присутствием в произведении персонажа-переводчика (в БО в роли переводчиков выступают Кири, Дымогацкий, Геннадий и Метелкин)². Перевод в данном случае является реализацией того же пародийного принципа, что и репетиция. Перед нами двойная пародия – «двухступенчатый» перевод, постепенно снижающий творческий уровень исходного материала. Телескопический сюжет пьесы составлен из трех подобных компонентов: 1) традиции (условно представленной Жюль Верном), переведенной в 2) пьесу Дымогацкого и подлежащей дальнейшей порче в процессе 3) репетиции этой пьесы в театре Геннадия Панфиловича.

В БО действие разворачивается в двух пространствах: в театре, где репетируют, и на острове, где совершается антимонархический переворот. Однако самое интересное происходит на стыке двух фабул, при переключениях языковых регистров, которые заданы в списке действующих лиц системой межтекстовых перекодировок, или монтажных рядов. Читатель получает здесь сообщение и о содержании пьесы, и о языке предстоящего представления [Лотман, 2000, с. 326]. Соотношение театрального и островного сюжетов (текста-рамки и интекста), их взаимная переводимость и подобие³ создают в процессе репетиции ситуацию языкового смешения. В результате перекодировок театр превращается в остров, а остров – в театр, граница между искусством и жизнью стирается, актеры путают себя с ролью. Но дело не только в этом.

Смысл такого включения, при котором малый компонент подобен большому – в обозначении семиотической ситуации текста, которому предзадана целая система не только внутренних перекодировок. Некоторая часть текста, связывающая его с другим текстом, требует в первую очередь узнавания [Тороп, 1981, с. 39]. В нашем случае другой текст – текст культуры как таковой. Являясь областью имплицитного (подтекстом), культурная традиция в БО подобна той пьесе, которую репетируют и которую некогда посмотреть⁴. Реконструкция традиции и является смыслом нового сообщения, которое данный «двойной» текст поставляет «на выходе». Заданные в списке действующих лиц ряды соположенных элементов не заканчиваются в данном тексте. В процессе чтения их предстоит достраивать читателю, который, подобно Метелкину, приспособляющему старые декорации к новому репертуару, должен овладеть искусством обратного перевода: в новой форме читателю нужно опознать старый, исходный материал. Оперируя цепочками явных подобий, читатель проявляет подобия скрытые, восстанавливая ту разнородную литературную основу, которая была «испорчена» в ходе репетиции (перевода).

Проблему самосознания культуры актуализирует ситуация ее слома, гибели, которая меняет семиотическую роль литературы, включая механизм передачи культурной традиции и помещая ее внутрь сюжета [Сегал, 2006, с. 5–155]. Культурный опыт как особый вид зрения противостоит у Булгакова опыту историче-

¹ М. Фуко определяет подобие как борьбу одной формы против другой или борьбу внутри одной и той же формы [Фуко, 1977, с. 65].

² В другом «Багровом острове» – одноименном фельетоне, имеется подзаголовок: «Роман тов. Жюля Верна с французского на эзоповский перевел Михаил Булгаков» [Булгаков, 1990, с. 482].

³ Савва Лукич приезжает инспектировать театр, подобно тому как англичане в пьесе Дымогацкого приезжают с ревизией на остров.

⁴ Принцип существенной недостачи означен фактом отсутствия на репетиции главного актера труппы – Варравы Морромехова, который должен исполнять главную же роль – проходимца Кири-Куки [Булгаков, 1990, с. 303].

скому¹. Это противостояние разыграно в «двухэтажном» булгаковском тексте как противостояние его «верхнего» (эксплицитного) плана и «нижнего» (имплицитного)². «Благодаря культурной памяти мир повседневности дополняется, или расширяется, измерением отвергнутого и потенциального, так что память возмещает урон, претерпеваемый бытием от повседневности» [Ассман, 2004, с. 60]. Этот возмещенный урон создает новое сюжетное измерение, сопоставимое с подвалом, где обычно и укрывают сокровища (подвал – метафора памяти или бессознательного). Подвал есть в островной фабуле: это подземелье, в котором сидят Кай-Кум и Фара-Тете вместе с провокатором Кири-Куки. Сюжетно этому подземелью должно соответствовать скрытое измерение текста.

В БО культура представлена как театр и как остров³ – обе модели сопоставимы с пространством семиосферы и в этом качестве подобны котлу, в котором взаимодействуют разные языки. Аналогом котла, в свою очередь, является вулкан – остроумное и многофункциональное «сооружение», которое, являясь пространственной и фабульной «осью» сценической постановки, делает остров похожим на кухню (Кири-Куки называет вулкан *чертовым примусом* [Булгаков, 1990, с. 313]). Под кухней же обычно подразумеваются профессиональные секреты (им посвящена театральная фабула БО).

Структура пьесы включает три проекции (три острова): рамку, то есть булгаковский БО, одноименную пьесу Дымогацкого и остров как таковой – место, где добывают жемчуг и где происходит смена власти (этот остров переименовывают из Туземного в Багровый). Как литературный топос *остров* вмещает разнородный материал (в том числе жюль-верновский), составляющий тот сокровенный ресурс, который пущен в расход и превращен в выгодное предприятие⁴. Система подобий (текст в тексте) провоцирует читателя на реконструкцию этого материала, из которого складывается третий сюжет пьесы – сюжет культурной памяти, который наличием сокровищ подобен тому острову, на котором счастливые туземцы добывают жемчуг. Топос *остров* «притягивает» острова, которые «прописаны» у Шекспира («Буря»), Дюма («Граф Монте-Кристо»), Верна («Таинственный остров» и «Дети капитана Гранта»), Стивенсона («Остров сокровищ»), Уэллса («Остров доктора Моро»). Все острова связаны с тайной: это или темное прошлое могущественного правителя и его секретная деятельность, или тайна местонахождения, или клад. В загадочное место, подобное острову, автор превращает свой текст, тем самым настраивая читателя на поиск литературных сокровищ. Методология такого поиска требует наставника в лице Шерлока Холмса и его автора, чье имя вмонтировано в смысловую структуру имени Василия *Артуровича* Дымогацкого. В названии пьесы тоже использована конан-дойлевская заготовка: «Этюд в багровых тонах» – начальная новелла холмсовского цикла, где читатель вместе с Уотсоном разгадывает профессиональный секрет частного сыщика. Еще один ключевой сюжет, в котором есть и генеральный смотр (ср. с *генеральной репетицией*), и остров (Святая Елена), и тайна могилы, – «Ночной смотр» Жуковского. Проекцией на этот текст может быть объяснено имя автора багровой пьесы – Василий.

¹ Являясь одной из форм коллективной памяти, культура, будучи сама подчинена законам времени, одновременно располагает механизмами, противостоящими времени и его движению [Лотман, 1986, с. 195].

² Ср. с аналогичными по структуре сюжетами «Адама и Евы» и «Мастера и Маргариты».

³ Ср.: «Культура мыслится лишь как участок, замкнутая область на фоне некультуры» [Лотман, 2001, с. 485].

⁴ Выгодой в булгаковской пьесе озабочены и английские колонизаторы острова, и Кири-Куки (он же Дымогацкий) и Геннадий Панфилович (он же лорд Гленарван).

Театр – это тоже остров (см. указание Геннадия никого не выпускать из театра), который переукрашивают в *багровые тона* и пытаются превратить в тюрьму (взять под строгий цензурный надзор). Театральный хронотоп, в свою очередь, «притягивает» и другие театральные сюжеты. Дело не ограничивается названием снятых с репертуара пьес, которые упоминаются в БО. Место действия – театр – и наличие пролога отсылает к Посвящению и Театральному прологу «Фауста», где разговор тоже идет о вдохновении, о сборах (деньгах) и сборном составе пьесы, где подготовка спектакля сравнивается с приготовлением рагу, а театр – с котлом. «Бездарных проходимцев ремесло, Как вижу я, у вас в большом почете», – говорит поэт в Прологе [Гете, 1999, с. 6]. В БО *проходимцем* объявлен Кири-Куки и – по аналогии – таковым становится исполняющий роль Кири драматург Дымогацкий. Директор театра в Прологе отсылает поэта к бутафору, у которого нет недостатка в стихиях. В БО монтажер Метелкин попадает в сценическое пространство словно падая с неба и тем самым напоминая о втором – небесном – прологе «Фауста». С «Фаустом» БО сближает мотив договора, который предстоит подписать директору с автором пьесы (ср. с репликой Директора в Театральном прологе: «Чтоб сразу показать лицом товар, Новинку надо ввести в репертуар» [Гете, 1999, с. 4]). Два театральные пролога объединяет мотив публики, жаждущей зрелищ: в «Фаусте» директор горит о зрителях, которые *рады шею за билет свернуть* [Гете, 1999, с. 5], а в БО Геннадий отбивается от контрамарочников. Между небесами (вдохновение) и адом (боязнь провала и соблазн успеха) в БО пребывает сам Дымогацкий.

В целом булгаковская пьеса представляет собой ревизию литературного наследия, чей образ возникает перед читателем по мере углубления в «подвал» текста. Отсюда актуализация в БО ситуации «Ревизора». В сценическом действии ревизором является Савва Лукич, которого пытаются задобрить, тогда как подлинным ревизором, знающим скрытые механизмы пьесы, выступают автор и адекватный ему читатель¹. Ситуация «Ревизора» заявлена репликой скликающего труппу Геннадия («Я пригласил вас, товарищи, с тем, чтобы сообщить вам...») [Булгаков, 1990, с. 301]) и разыграна на театральном материале. «Ревизор» – пьеса с длинным – театральным же – эпилогом, в котором автор объясняется со зрителем: имеются в виду «Театральный разъезд...» и «Развязка Ревизора».

В «Театральном разъезде...» сталкиваются разноречивые зрительские отзывы о «Ревизоре». У Гоголя мотивацией автора комедии, остающегося в сенях на время разъезда, является желание услышать толки о своей пьесе. Суд над пьесой, которую никто еще не видел, является завязкой булгаковского БО. В «Театральном разъезде...» Второй зритель говорит: «Смысл внутренний всегда постигается после. И чем живее, чем ярче те образы, в которые он облекся и на которые раздробился, тем более останавливается всеобщее внимание на образах. Только сложивши их вместе, получишь итог и смысл создания. Но разбирать и складывать такие буквы быстро, читать по верхам и вдруг – не всякий сможет; а до тех пор долго будут видеть одни буквы...» [Гоголь, 1994, с. 434]. Однако булгаковский Савва судит о пьесе как раз по верхам. Прообраз Саввы появляется уже в «Театральном разъезде...» – это чиновник важной наружности, который говорит: «Я бы все запретил...» [Гоголь, 1994, с. 437].

Еще один театральный текст, чья мотивная структура близка структуре БО, – «Необыкновенные страдания директора театра» Э.Т.А. Гофмана. У Гофмана речь тоже идет о театральной кухне: о костюмере, который делал костюмы для новых пьес, разрезая старые выкройки; о маленькой с виду роли, в мгновениях которой сходятся идущие во все стороны нити [Гофман, 1991, с. 386, 411]; о затратах на декорации и костюмы, не соответствующие доходам и т.д. И, наконец, здесь же

¹ Разделение публики на посвященную и непосвященную имеет место и в театральном прологе «Фауста».

говорится о молодых сочинителях, их провальных пьесах и о судьях, которые не смогли по достоинству оценить новый талант. Опусам молодых дарований противопоставляется сказка старого, незаслуженно забытого драматурга Гоцци о трех апельсинах. В диалоге, который ведут два режиссера, здесь упомянут и Кай – тиран и царек дикого острова [Гофман, 1991, с. 385].

Главный сюжет БО разворачивается как событие культурного взрыва – катастрофы¹, после которой начинается новый «строительный подряд» как договор между двумя сторонами – культурой и сменившейся властью. Подвергшийся насилию язык реагирует на взрыв включением внутренних резервов, запуская процесс перевода, результатом которого становится образование новых смыслов на месте «словом», из-за чего смысловый потенциал текста возрастает изнутри (хотя внешне кажется, что текст обесценивается). В дальнейшем – вторичном – использовании старого реквизита кроется особый смысл, раскрывающий принцип обращения с материалом не только в пьесе Дымогацкого, но и в БО в целом.

Неслучайно будущий спектакль начинается с договоренности о вулкане. Материалом *действующего* вулкана, на извержении которого строится фабула пьесы Дымогацкого, становится *бездействующая* гора Арарат.

Сбрасывание ковчега с заветной горы [Булгаков, 1990, с. 300] символизирует гибель старой культуры. Совершая *обратный перевод*, мы и займемся возвращением ковчега на его законное место.

Гора в данном случае выступает как *готовый* мифологический предмет, интересный в своей заместительной функции. Следуя той же заместительной логике и учитывая, что Арарату в истории потопов синонимичен Парнас, выходим к другой – поэтической функции горы. Еще один ее мифологический синоним – Этна: в этом случае – как кузница Гефеста [Мифы народов мира, 1997, т. 1, с. 313] – вулкан напрямую связан с мастерством (Вулкан и Гефест – «тезки»). Кири называет вулкан *чертовым примусом*. Примус же – не только кухонный атрибут, но и – в переводе с латинского – *первый* (то есть образцовый, мастерский). Извержение другого вулкана – Везувия – запечатлено в картине К. Брюллова «Последний день Помпеи», ставшей, в свою очередь, источником гоголевского «Ревизора». Вулкан – источник огня как одной из стихий, соотносимых с творчеством². Дымогацкий в силу своей фамилии соприроден огню: дым – след того огня, который вдохновлял подлинных гениев.

В числе прочих значений, гора – местопребывание богов и хранилище богатств. Нередко в образе горы воплощается основатель традиции [Там же, с. 314]. 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 силу места, на котором он сидит, Сизи мог бы быть пророком или поэтом. Будучи в пьесе *арапским царем*, по логике пародийной инверсии Сизи отсылает к *царскому арапу* – знаменитому пушкинскому предку.

В «Детях капитана Гранта» Маунганаму – спящий вулкан, на вершине которого захоронен туземный вождь, вследствие чего на гору наложено табу, делающее ее надежным укрытием для спасающейся от туземцев экспедиции. Чтобы спасти пьесу, нужно найти спрятанные в ней сокровища, на которые наложено авторское табу. Мотив утаивания сокровищ фабульно связан с Кири, за маской которого «скрывается» Дымогацкий, а за ним, в свою очередь, – затекстовый автор, утаивающий ценности другого рода (литературные). Искать эти сокровища следует там, где они расположены в фабуле БО, то есть рядом с Сизи и Кири.

¹ Последствия этой катастрофы – снятие спектаклей и списание реквизита, который начинает использоваться не по назначению.

² О связи огня и фантазии см.: [Башля, 1993].

Если предшественником Дымогацкого назван Жюль Верн, то предшественником Кири-Куки является Сизи-Бузи. Актер, играющий роль Сизи-Бузи, носит фамилию *Сундучков*: она указывает на тот самый ценностный код, который связан с сокровищницей. У Кири есть подобие *сундучка* – чемодан с деньгами, которые он хочет утаить, но вынужден обнаружить. В эпилоге пьесы смонтирован диалог, где одновременно Сизи сетует на преждевременную смерть царя, а Кири-Дымогацкий – на гибель своей пьесы. В этой монтажной проекции царь и поэт соединяются в один сборный образ (непонятно, чья смерть – царя или поэта – обсуждается), в результате чего «наплывом» актуализируется лермонтовское стихотворение «Смерть Поэта»¹.

Достраивание авторского ряда (Жюль Верн – Дымогацкий – Сизи-Бузи – Кири-Куки) приводит к Пушкину как основателю традиции. Кири – заветный петух из пушкинской сказки, где он является двусмысленным даром звездочета царю. *Кирикуку* – именно так «озвучен» в сказке крик вещей птицы. Кири обряжен в перья, что фабульно мотивировано его туземным происхождением, а для непосвященного чиновника требует дополнительных пояснений и потому обращает на себя подчеркнутое внимание: «Какие у вас волосы странные, молодой человек...» [Булгаков, 1990, с. 333]. Связь петуха с солярным культом позволяет соотнести петушка с Пушкиным как *солнцем русской поэзии*². Учитывая, что петух имеет отношение к символике воскресения из мертвых, [Мифы народов мира, 1997, т. 2, с. 10], можно с большой долей вероятности предположить, что в булгаковском семиозисе тот же петух символизирует возрождение литературной традиции.

С петухом связан у Булгакова сюжет посвящения, вхождения в узкий круг избранных, а также сюжет памяти. Эта связь актуализирована в рассказе «Полотенце с петухом». В начале второго акта Кири заявляет, что вывихнул ногу. Эта «наследственная» травма, с одной стороны, отсылает нас к заглавному булгаковскому рассказу (ср. со сломанной ноги рыжеволосой пациентки начинающего врача), а с другой стороны, перейдет к хромоте начинающему писателю Захару Маркизову в «Адаме и Еве», в смысловом поле которого возникает его двойник – петух со сломанной ногой.

Кири не только петух, он и змей: неслучайно Фара-Тете называет его гнусной гадиной [Булгаков, 1990, с. 307]; хромота тоже указывает на принадлежность к змеиной породе [Успенский, 1982, с. 90]. Змей и петух³ причастны сюжету гибели и спасения и связаны у Булгакова с творчеством как горением и реализацией идеи бессмертия. Кроме того, они являются составляющими образа дракона [Яблоков, 1997, с. 11–49]. Вулкан, в свою очередь, подобен дракону. Дракон как гибридный образ – соединение противоположных символов: воды и огня, змеи и птицы [Мифы народов мира, 1997, т. 1, с. 394]. Дым – тощий след священного огня. Третьим подобным образом в этом ряду является огненная вода.

В эпизоде переодевания Кири-Куки возникает аллюзия на пушкинское стихотворение «19 октября», посвященное лицейской годовщине. О Кири в ремарке сказано: «Снимает головной убор, надевает *багряные* туземные перья» (курсив мой. – *Е.И.*) [Булгаков, 1990, с. 315]. Таким образом проявляется осенний кон-

¹ СИЗИ. <...> Но, батюшка, нельзя же так с царями... Ну что такое?.. В первом акте... исчезает бесследно...КИРИ (смотрит тупо). Убит... СИЗИ. Я понимаю. Я понимаю. Так царю и надо. <...> Убей!.. Но во втором акте... ЛИККИ. Что у тебя за манера, Анемподист, издеваться над людьми? Ты видишь, человек убит. СИЗИ. Как, то есть? ЛИККИ. Ну, хлопнул Савва пьесу [Булгаков, 1990, с. 342–343].

Сундучков благословляет пьесу начинающего драматурга, будучи – как Сизи (а в ремарке он именно так и заявлен) – *сошедшим в гроб* и вспоминая *покойного* Чехова.

² В романе К. Вагинова «Труды и дни Свистонова» персонаж, внешне похожий на Пушкина, носит два имени: *Кукареку* и *Куку* [Козюра, 2007, с. 157–158, 165].

³ О соотнесенности змея и петуха см.: [Успенский, 1982, с. 162–163].

текст (когда леса одеты в *багрец* и золото, *когда роняет лес багряный свой убор*), связанный с годовщиной лицейского союза и с памятью об ушедших друзьях. Стихотворение «19 октября», о котором идет речь, написано в 1825 году, в котором расположено другое историческое событие, притягивающее мотивы смены царя и распавшегося круга¹ и объясняющее появление в пьесе Дымогацкого мотива антимонархического заговора, подземелья, виселицы, каменоломен и призыва *милости к падшим* (предателям монархической идеи положительным туземцам Кай-Куму и Фара-Тете), обращенного к Сизи.

Литература

- Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004.
- Башляр Г. Психоанализ огня. М., 1993.
- Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов. Л., 1990.
- Гете И.-В. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. Фауст. Пер. с нем. Б. Пастернака. СПб., 1999.
- Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4: Комедии. М., 1994.
- Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1991.
- Козюра Е.О. Автор и герои «Козлиной песни» К.К. Вагинова // Филологические записки. Воронеж, 2007. Вып. 26.
- Лотман Ю.М. О семиосфере // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. Таллинн, 1992. Т. 1.
- Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве. СПб., 2000.
- Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2001.
- Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М., 1997.
- Подшивалова Е.А. Человек, явленный в слове. Ижевск, 2002.
- Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М., 2006.
- Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986.
- Тороп П.Х. Проблема интекста // Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV. Тарту, 1981. Вып. 567.
- Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982.
- Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977.
- Яблоков Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М., 1997.

¹ Мотив распавшегося круга заявлен и в Театральном прологе «Фауста».