

УДК 821.161.1-2+3

*Е.А. Иваньшина***ОТ ЛУЧЕЙ СМЕРТИ К ЛУЧАМ ЖИЗНИ: ОБ АППАРАТЕ ЕФРОСИМОВА В ПЬЕСЕ
М.А. БУЛГАКОВА «АДАМ И ЕВА»**

Статья посвящена рассмотрению пьесы М.А. Булгакова «Адам и Ева» в контексте популярной в 1920–1930 годы в научной фантастике темы лучей смерти. В качестве ближайшего литературного контекста «Адама и Евы» автор статьи актуализирует романы «Иктанэр и Моизэтта» Жана де ла Ира, «Гиперболоид инженера Гарина» А. Толстого, «Лучи смерти» Н. Карпова и рассказ Д. Лондона «Враг всего мира». Во всех названных произведениях присутствует тема сверхоружия, с помощью которого персонажи, одержимые наполеоновскими идеями, хотят достичь мирового господства. Проблема почти во всех случаях заключается в том, чьим интересам служит научное открытие и как оно отчуждается от учёного-изобретателя. В булгаковской пьесе тема «чудо-лучей» представлена аппаратом профессора Ефросимова, который принципиально отличается от ряда подобных аппаратов тем, что способствует не смерти, а, наоборот, сохранению жизни в ситуации глобальной катастрофы, связанной политическими силами, чьей ареной является история. Булгаковская пьеса рассматривается на фоне радио-, фото- и кинопоэтики, актуализирующих различные аппараты как метатропы, с помощью которых культура описывает сама себя. В таком контексте аппарат Ефросимова противостоит своим предшественникам, как культура (литература, кино, театр) противостоит истории. То же можно сказать об аккумулирующих память культуры и её творческий потенциал луче и оптических камерах в повести «Роковые яйца». Пьеса «Адам и Ева» возвращает читателя не только к ранней повести самого Булгакова, но и ко многим другим литературным сюжетам, воскрешая культурную память читателя вопреки тем разрушительным процессам, которые происходят в актуальной писателю истории. Научная новизна статьи заключается в актуализации литературных подтекстов пьесы «Адам и Ева», принципиально меняющих явный смысл пьесы.

Ключевые слова: лучи смерти, аппарат, мировое господство, культурная память, пародия, фантазия.

Пьесе М. Булгакова «Адам и Ева» [далее – АЕ], написанной в 1931 году для ленинградского Красного театра, предпосланы два эпиграфа: первый – милитаристский (выписка из инструкции «Боевые газы»), второй – мирный (цитата из Библии, которая в подписи под эпиграфом названа «неизвестной книгой, найденной Маркизовым») [4. С. 326]. Эпиграфы являются метатекстом, ориентирующим читателя на «двухслойность» текста, где, *во-первых*, «новый» сюжет переплетён со «старым». Эти сюжеты зеркальны и разнонаправлены: «новый», *исторический*, изображает гибель культуры, «старый», *литературный*, воскрешает забытую книгу и возвращает героям их «культурную прописку». *Во-вторых*, «верхний» эпиграф соотносится с «нижним» как историческая реальность с реальностью литературной.

Два эпиграфа (первый из как бы известного источника, второй – из как бы неизвестного) соотносятся с двумя интекстами: «известным» романом Пончика-Непобеды и «неизвестной» книжкой, найденной в подвале Маркизовым. Третий текст, автором которого является Маркизов, – автопародийный аналог пьесы и одновременно «рецепт», описывающий процесс ее «приготовления». Маркизов и его текст – своего рода *инструкция* (ср. с инструкцией первого эпиграфа), ориентирующая читателя АЕ в тех источниках, которые открываются ему в ходе чтения. Подобно Маркизову поступает автор, создавая пьесу, в которой, словно в котле, перемешаны образы старых (второй эпиграф) и новых (первый эпиграф) текстов, а также реальности и литературы, поставленных в ситуацию соперничества. Подобно Маркизову должен вести себя и читатель АЕ, которому даётся задание найти все старые книги, спрятанные в подвале текста (то есть узнать известные литературные подтексты).

В сюжете АЕ противостоят друг другу история и культура: история разрушает культуру (итогом такого разрушения становится порча книжки, которую находит в подвале Маркизов), но и культура «подрывает» историю, противопоставляя ей свою память как альтернативное прочтение реальности (такое прочтение как раз и содержится в испорченной книжке).

Испорченной книжке, найденной в подвале Маркизовым, подобна испорченная память профессора Ефросимова. Они – и книжка, и память – соотносятся как тексты, нуждающиеся в реставрации. Испорченному тексту уподоблен и сам текст пьесы: он похож на размытое послание (письмо в бутылке), адресованное затекстовым автором АЕ её затекстовому читателю; как Маркизов узнаёт в найденной книжке *наших* (Адама и Еву), так и читатель должен опознать в персонажах пьесы известные ли-

тературные фигуры. Главным событием АЕ становится обретение памяти как повторения прошлого опыта. В контексте пьесы этот опыт актуализируется как литературный.

На первый план в пьесе выведены не две темы, как отмечает Е.А. Яблоков [18], а три – химия (Ефросимов), авиация (Дараган) и *литература* (Пончик-Непобеда, Генрих Маркизов). В реальности того времени, которое изображает Булгаков, химия и авиация связывались именами Троцкого и Ипатьева [18]. Но «Адам и Ева» – такая же странная пьеса, как и её центральный персонаж (Ефросимов): хотя она и написана в духе халтурной продукции 20-х годов, в ней *всё не то, чем кажется*: верхний «этаж» текста здесь соотнесён с нижним, как неизвестная книжка про Адама и Еву – с известным колхозным романом писателя Пончика-Непобеды и с самими реальными Адамом и Евой; эти реальные, только что расписавшиеся в ЗАГСе Адам и Ева с определённого момента вытесняются *другими* Адамом и Евой, о которых написано в неизвестной книжке, найденной в подвале Маркизовым. В сюжете пьесы конкурируют не химия и авиация, а реальность и литература (в частности, Пончик-Непобеда говорит Маркизову, что на свете существуют только две силы – доллары и литература). Это происходит уже после химической катастрофы, когда реальность практически уничтожена. Что касается литературы, то ей в АЕ отводится место в подвале, куда настойчиво зовёт спасаться своих новых знакомых профессор Ефросимов. Подвал – метафора памяти, которая в «Адаме и Еве» актуализируется как литературная¹.

«Память не склад информации, а механизм её 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 помещён в какой-либо современный контекст, что неизбежно трансформирует его значение. Таким образом, реконструируемая информация всегда реализуется в контексте игры между языками прошлого и настоящего» [11. С. 618]. Смешение языков – конструктивный принцип АЕ. Индикатором многоязычия текста является список действующих лиц («афиша»), в котором смешаны имена (библейские, польские, русские и испанские) и профессии (авиаторы, литератор, химик, физиолог, инженер). Представляет интерес выстроенная в списке рифма *авиатор/литератор* (авиатор – Андрей Дараган, литератор – Павел Пончик-Непобеда), а также помета «выгнанный из профсоюза», означающая род деятельности Захара Маркизова. Некий *профсоюз* указан в списке действующих лиц не случайно: его требуется разгадать. Этот профессиональный секрет подобен аппарату профессора Ефросимова (известного как химик). Задача читателя – овладеть этим секретом, проще говоря, прочесть тайнопись.

В ремарке, содержащей описание Ефросимова, об аппарате сказано следующее: «<...> Через плечо на ремне у Ефросимова маленький аппарат, не очень похожий на фотографический» [4. С. 329]. Таинственный аппарат – атрибут таинственного профессора.

Адам. Это фотографический аппарат у вас?

Ефросимов. Нет. Ах! Ну да. Конечно, фотографический. И знаете, раз уж судьба привела меня к вам, позвольте мне вас снять.

Ева. Я, право...

Адам. Я не знаю...

Ефросимов. Садитесь, садитесь... Да, но, виноват... (Адаму.) У вашей жены хороший характер?

Адам. По-моему, чудный.

Ефросимов. Прекрасно! Снять, снять! Пусть живет. [4. С. 331]

И далее, после фотографирования, Адам снова задумывается: «Какой странный аппарат. Это заграничный? В первый раз вижу такой...» [4. С. 332]

За фотографический принимает аппарат Туллер 2-й.

Туллер 1-й. Туллер! Это не фотографический аппарат!

Туллер 2-й. Ну что ты мне рассказываешь! Это заграничный фотографический аппарат!

Туллер 1-й. Туллер!..

Туллер 2-й. Фотографический!

Туллер 1-й. А я говорю – не фотографический!

¹ В частности, адрес, который называет Ефросимов [4. С. 337], оказывается, как отмечают комментаторы АЕ, почти точным адресом Евгения Замятина, тогда как в названии улицы означен Жуковский [4. С. 660].

Туллер 2-й. Фо-то-графический! <...>

Туллер 1-й. Ну-с, профессор, какой это аппарат? Фотографический?

Ефросимов. Видите ли, это не фотографический аппарат... [4. С. 342]

Ева. Как?!

И в самом деле, как всё это понимать? Что такое всё-таки этот не совсем фотографический аппарат и на что он похож, если посмотреть ближайший (новый) литературный контекст?

Роман **Жана де ля Ира «Иктанэр и Моизэтта»** был издан на языке оригинала в 1909 году и переведён на русский в 1911 году. Одним из героев романа является инженер-анархист Шарль Сэверак. На фотографический аппарат похож его прибор, который он называет электроотражателем и который без вспышек, без ударов и без следов поражает смертью на двадцать миль расстояния через пропасти и сквозь горы:

«Четырёхугольный ящик, размером со средней величины фотографический аппарат, висел у него на перевязи, перекинутой через плечо, и болтался за спиной. <...>

<...> И через слуховое отверстие монах увидел, как Сэверак отступил несколько шагов, открыл ящик, висевший у него на перевязи через плечо, вытащил из него аппарат, похожий на средней величины кодак, и направил его на дверь. И в ту же минуту Фульгенс с невыразимым ужасом увидел, как тяжёлая металлическая дверь вверху, по горизонтальной линии, начала быстро расплавляться; дойдя до угла, эта горизонтальная линия свернула под прямым углом и пошла вниз. Дверь была прорезана насквозь. <...> Сэверак немедленно нажал какую-то кнопку на своем аппарате, и эта необыкновенная перерезка сразу остановилась. <...> Весь дрожа, монах отпер дверь и остановившимися глазами уставился на аппарат, который Сэверак быстро положил в футляр.

– Пожалуйста, – пробормотал монах, – обождите минутку, чтобы я мог придти в себя. Но какой чудесный у вас аппарат, господин Сэверак! Какой... <...>

– Это – аппарат моего изобретения. Я его зову «электроотражателем», – просто ответил Сэверак. – Взгляните <...> на это маленькое квадратное зеркальце, открывающееся здесь, в верхней части аппарата; предмет, в который я целюсь, отражается в нем даже за сто километров, только бы верно был взят прицел. Мне стоит тогда лишь нажать эту кнопку, и намеченный предмет сражен. Если это живое существо, то оно убито; если металл, то он пронизан насквозь и расплавлен, какова бы ни была его толщина; если это камень – он взорван; если дерево – оно прожжено.» [7]

В романе ведётся борьба за мировое господство: с одной стороны, на него претендует монах-иезуит Фульбер, создавший в мыслях план такого общества, которое гораздо лучше и могущественнее ордена иезуитов сможет овладеть миром и руководить им. «Подельником» и единомышленником Фульбера является учёный Оксус, который создал по его заказу человека-рыбу – Иктанэра, которому в определённом возрасте было внушено, что его святая миссия, для которой он рожден, – бороться с человечеством. Иктанэр – орудие безумных планов Фульбера и Оксуса на мировое господство – взрывает корабли, перемещаясь под водой с большой скоростью при помощи подводного судна, оснащённого по последнему слову техники Оксусом и Сэверак. Сэверак тоже не чужды идеи мирового господства. Этот русский анархист и инженер имеет свою тайную организацию, которой в его отсутствие управляет его дочь Вера Ротман. Иктанэр всемогущ, только если он снабжён новейшими изобретениями. Поэтому Сэверак тоже претендует на свою долю власти, и Фульбер предлагает ему войти в триумvirат правителей. Но Сэверак и Иктанэр – соперники (оба влюблены в дочь Фульбера Моизэтту), и именно на Иктанэре Сэверак хочет опробовать другое своё сверхоружие (электроотражатель).

Компактный прибор, действие которого основано на умении направлять куда угодно электрический заряд и поражать любую цель, встречается и в рассказе Д. Лондана «Враг всего мира» (1907, переведён в 1928 г. С. Заяицким). Герой рассказа – человеконенавистник Эмиль Глюк. «Ему ничего не стоило направить разряд в магазин винтовки, в револьверный барабан или в склад снарядов. Он мог не только взрывать, он мог и поджигать на расстоянии. <...> Он не оставлял за собою никаких следов. Он заметал их за собою по строго выработанным научным правилам. Обычно он снимал где-нибудь комнату и устанавливал свой прибор, который был прост и компактен и занимал очень мало места. Сделав свое страшное дело, он немедленно убирал аппарат. Он намеревался очень долго, в течение всей своей жизни, заниматься своей ужасной деятельностью» [10].

Роман «**Лучи смерти**» **Н. Карпова** (издавался в 1924 и 1925 годах) – одно из первых русских произведений на модную тему лучей смерти. Роман написан в духе халтурной продукции двадцатых

годов. Изобретатель супероружия профессор Монгомери основывает работу своего аппарата на действии тепловых лучей, невидимых для глаза и действующих на расстоянии около мили. С их помощью почти без звука и запаха уничтожается всё живое. По мнению Монгомери, лучи смерти гарантируют прекращение войн. Ученого не пугает идея испытать аппарат на людях, у него нет гуманных чувств. Он согласен быть той рукой, которой капиталисты расправятся с бунтующими рабочими в Блэквиле. Однако демонстрация действия аппарата обходится ему слишком дорого: в городе, который Монгомери уничтожает дистанционно за несколько секунд, в это время находится его собственная дочь, счастье которой он хочет обеспечить деньгами, полученными за аппарат от воротил американского капитала. После всего случившегося профессор уничтожает свой аппарат и чертежи, оказывается в клинике для душевнобольных и жалеет, что не отдал оружие пролетариату [9].

В романе А. Толстого «**Гиперболоид инженера Гарина**» (написан в 1927 г., переработан в 1937 г.) тоже представлены химия и авиация, выступающие в милитаристском тандеме, представляющем буржуазный мир. Действие романа происходит в Петрограде (в АЕ – в Ленинграде). В романе обсуждаются предложения о химической войне с большевиками, и в счете упоминаются 6850 тонн горчичного газа, которые предполагается сбросить с аэропланов для истребления населения. Один из персонажей – химический король Роллинг (ср. с Туллерами), а самая красивая в Европе женщина Зоя Монроз увлекается химией и носит вместо банальных бриллиантов ожерелье из хрустальных шариков, наполненных светящимся газом. Роллингу, верящему только в силу удушающих газов, противостоит инженер Гарин со своим аппаратом. Роллинг верит только в аэропланы и химию. «Аэропланы и химия – вот единственные могучие орудия войны. А какие-то там приборы из Петрограда – вздор и вздор!» [14. С. 34]. Рассказывая Зое о тетриле, он говорит: «на пути от каменного угля до пирамидона, или до флакончика духов, или до обычного фотографического препарата лежат такие дьявольские вещи, как тротил и пикриновая кислота, такие великолепные штуки, как бром-бензилцианид, хлорпикрин, дифенил-хлор-арсин и так далее и так далее, то есть *боевые газы* [выделено нами. – Е.И.], от которых чихают, плачут, срывают с себя защитные маски, задыхаются, рвут кровью, покрываются нарывами, сгнивают заживо...» [14. С. 36]. «Дифенилхлорарсин в смеси с фосгеном... дешёвая штука, мы вооружаем теперь полицию этими гранатками», – говорит Роллинг, когда Тыклинский рассказывает ему о дуэли с Гариным, во время которой Гарин подверг его газовому обстрелу. Пока Роллинг предаётся размышлениям о великом будущем химии, Зоя предупреждает его об оружии чудовищной силы, с помощью которого можно будет взрывать всё, что может взрываться и гореть [14. С. 37].

У Булгакова Адам и Евросимов говорят о будущей войне и неизбежно ведущих к ней идеях:

Адам. Ге... ге... ге. Однако! Будет страшный взрыв, но это последний, очищающий взрыв, потому что на стороне СССР – великая идея.

Ефросимов. Очень возможно, что это великая идея, но дело в том, что в мире есть люди с другой идеей, и идея их заключается в том, чтобы вас с вашей идеей уничтожить. <...> Я боюсь идей! Всякая из них хороша сама по себе, но лишь до того момента, пока старичок-профессор не вооружит ее технически. Вы – идею, а ученый в дополнение к ней – ...мышьяк!.. [4. С. 334]

Гарин как раз и есть тот самый старичок, который технически вооружает некую идею. Идея создания гиперболоида принадлежит не Гарину, а Манцеву, который называет Гарина пожирателем чужих идей. Однако сам Гарин, как и булгаковский Ефросимов, высказывается против идей: «У меня нет никакой идеи, – сознательно, религиозно ненавижу всякую идею.» То, чем одержим Гарин, называется словом *фантазия*. О его аппарате говорится, что с его помощью можно осуществить «самую горячую фантазию» [14. С. 57]. Такой фантазией является абсолютная власть над миром. Чтобы властвовать, ему нужно золото, а его можно качать в неограниченном количестве, добурившись до оливинового пояса, то есть к глубоким слоям земли и находящимся там в жидком состоянии оливиновым породам – ртути и золоту. «Оливиновый пояс – это власть над миром», – говорит Роллинг Зое. В случае доступа к нему золото можно добывать в любом количестве». Идея оливинового пояса тоже принадлежит Манцеву, как и открытие радиоактивного металла М, находящегося в ядре земли, и описание структуры самого ядра. Таков археологический сюжет «Гиперболоида...»

Гарин сделал крупное открытие в области передачи на расстоянии инфракрасных лучей [14. С. 76]. Он создал аппарат, с помощью которого можно пробурить земную кору. Один поворот рукоятки аппарата делает его врагом человечества. Для осуществления своих планов Гарин использует чужие идеи и чужие деньги: капиталы, на которые он осуществляет свою фантазию, принадлежат хи-

мическому королю Роллингу, который тоже не чужд наполеоновской идеи (спит в кровати самого императора Наполеона). Помимо денег и наполеоновской идеи Роллинга с Гариным связывает Зоя Монроз (она же мадам Ламоль). Гарин называет себя *организатором дурацких миллиардов* Роллинга («Я тот самый великий организатор, которого вы в самом ближайшем времени начнёте искать днём с фонарём» [14. С. 165])² и обвиняет его в недостатке *фантазии*. Он и Шельге жалуется, что окружён тупым зверьём, *людьми без фантазии*. Роллинг снабжает Гарина не только деньгами, но и боевым газом под названием «Чёрный крест» [14. С. 210], с помощью которого Гарин атакует авиацию и флот американцев. Подчинив себе Роллинга, Гарин с помощью аппарата получает доступ к оливиновым сокровищам. В кругозоре сыщика-коммуниста Шельги это сотрудничество выглядит так: «... сверхчеловек, да и только. Недаром он и Роллинг нашли на земле друг друга: лютые враги, а одному без другого не дыхнуть. Химический король порождает из своего чрева этого воспалённого преступными идеями человечка, – тот, в свою очередь, оплодотворяет чудовищной фантазией Роллингову пустыню. Кол им обоим в плотку!» [14. С. 169].

А вот что говорит о сверхчеловеке Ефросимов: «Есть только одно ужасное слово, и это слово «сверх». Могу себе представить человека, героя даже, идиота в комнате. Но сверхидиот? Как он выглядит? Как пьёт чай? Какие поступки совершает? Сверхгерой? Не понимаю! Бледнеет фантазия! Весь вопрос в том, чем будет пахнуть. Как ни бился старичок, всегда чем-нибудь пахло, то горчицей, то миндалем, то гнилой капустой, и, наконец, запахло нежной геранью. Это был зловещий запах, друзья, но это не «сверх»! «Сверх» же будет, когда в лаборатории ничем не запахнет, не загремит и быстро подействует. Тогда старик поставит на пробирке чёрный крестик, чтобы не спутать, и скажет: «Я сделал, что умел. Остальное – ваше дело. Идеи, столкнитесь!» [4. С. 334]

Шельга – антагонист Гарина и Роллинга. Его Гарин упрекает в морализме и приверженности идее советской власти: «Хотите мир перевернуть... расчищаете от тысячелетнего мусора экономические законы, взрываете империалистические крепости. Ладно. Я тоже хочу мир перевернуть, но по-своему. И переверну одной силой моего гения. <...> Слушайте, да что же такое человек, в конце концов? Ничтожнейший микроорганизм, вцепившийся в несказуемом ужасе смерти в глиняный шарик земли и летящий с нею в ледяной тьме? Или это – мозг, божественный аппарат для выработки особой таинственной материи – мысли, – материи, один микрон которой вмещает в себя всю вселенную... Ну?» [14. С. 173]. И далее инженер излагает Шельге свою структуру человечества после того, как получит всю полноту власти.

Итак, во всех произведениях из очерченного контекста речь идёт о супероружии, с помощью которого можно уничтожить любого врага и подчинить себе мир. Аппарат Ефросимова в АЕ и такой, и не такой, как в окружающем контексте.

Успокаивая Адама и Еву, Ефросимов намекает, что обуздал старичков: «Но за ними [старичками. – Е.И.] с противогазом не угонишься! Требуется что-то радикальное. Смотрите (*накладывает одну кисть руки на другую*), это клетка человеческого тела... Теперь (*сдвигает пальцы*) что произошло? Та же прежняя клетка, но щели между частицами ее исчезли, а через эти щели, Адам Николаевич, и проникал старичок! Непонятно? <...> Если кто-нибудь найдет этот способ сдвинуть пальцы, то, Адам Николаевич, химическая война не состоится, а следовательно, не состоится и никакая война. Но только весь вопрос в том, кому отдать такое изобретение...» [4. С. 335]

При поверхностном сходстве с другими литературными аппаратами изобретение Ефросимова всё же отличается от них в корне. Оно не имеет отношения к разрушению, наоборот, спасает от смерти³. «Да поймите же наконец, что этот аппарат спасает от газа! Я сделал открытие! Я! Я!» [4. С. 343] – говорит Ефросимов после того, как катастрофа случилась и выжили только те, кто подвергся облучению его аппаратом. Так что же это за аппарат?

Если мы возьмём в качестве центральной идею главенства фантазии одного человека над миром и добавим к этому сравнение следа, оставленного бьющим из аппарата Гарина лучом в металле, со следом *скоростного пера* («Гиперболоид...»), то получим совсем другой аппарат для осуществления мирового господства. Следует иметь в виду, что фотопозитика, как и радиопозитика, в начале XX века соотносилась с фигурой тайновидца в искусстве [16. С. 52]. В способности преодолевать любые пре-

² В «Адаме и Еве» организатором человечества назван Адам.

³ «Смерти нет...» Эти слова в «Гиперболоиде...» записаны в дневнике Манцева, учёного, вооружившего Гарина идеями, проникшего в тайны земли и сорвавшегося с поднимающегося ввысь самолёта при попытке взобраться в него.

грады и покровы функция тайновидца в искусстве соотносима с функцией рентгеновских лучей.

Появление Ефросимова совпадает с трансляцией «Фауста» (ср. с появлением Воланда в «Мастере и Маргарите» в костюме оперного Мефистофеля; аналогичным образом появление Иоанна Грозного в «Иване Васильевиче» связано с трансляцией «Псковитянки»). Появление Ефросимова и трансляция «Фауста» эквивалентны, происходящее в пьесе представляет собой ретрансляцию (и не только «Фауста»). Радиопередача, радиосвязь имеет отношение к идее сохранения звука как герметизации живого голоса в плотно закрытой бутылке. Радио в данном случае может рассматриваться как метатроп, так как язык радиоволн сближался с поэтическим языком. Поэзия обнаруживает в этой – «машинной» – версии культуры собственное инобытие и старается идентифицировать себя с ним [16. С. 66-67]. «В систему поэтических ассоциаций начала XX века радио-телеграф входил и как образ сигнала о спасении (SOS) с терпящего бедствие корабля <...> и посредством этого выступал технически усовершенствованным заменителем традиционного «письма в бутылке» терпящих морское бедствие» [16. С. 47].

В АЕ, помимо ефросимовского оптического аппарата, есть ещё аппараты летательные. Соперником Ефросимова здесь является авиатор Андрей Дараган. В ремарке, указывающей на первое появление Дарагана на сцене, он описан так: «<...> Он в чёрном. Во всю грудь у него вышита серебряная лётная птица» [4. С. 335]. 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?» [4. С. 350]): в одном случае – голубь, в другом – Феникс. Что же касается птицы, то она у Булгакова родственна пишущему (их общим атрибутом является *перо*). Лётная птица, вышитая на лётной форме Дарагана, – знак аргонавтического мифа, воплощением которого считал себя Андрей Белый. Авиатор Дараган имеет нечто общее с героем рассказа Андрея Белого «Аргонавты» [2. С. 234-238]. Профессия Дарагана – авиатор – отсылает к одноименному стихотворению А. Блока. «Напоенная фантазиями о полете, атмосфера вокруг ранней авиации многим представлялась родственной поэтической. Ощущение, что ремесла авиатора и поэта схожи (ведь и те и другие, казалось, стремятся к одному и тому же – к полету!), витало в воздухе. Известен случай, когда приехавшего в 1908 г. во Францию с демонстрационными полетами Орвила Райта приняли за поэта. Футурист Василий Каменский был уверен в том, что поэт новой эпохи должен быть авиатором. После своего первого полета на аэроплане он рассказывал, что испытал «божественное ощущение», пережил «райские галлюцинации», столь необходимые поэту для творчества. Первый поэт Италии Габриэле Д'Аннунцио также мечтал стать «авиатором-суперменом». Он, как и Каменский, отозвался о своем первом полете, как о чем-то божественном, а в интервью французской прессе прямо высказался о полете на самолете, как о божественном искусстве, таком же, как и его искусство быть поэтом. В начале 20-х гг. Марина Цветаева отметит это общее стремление поэтов и первых летчиков достичь и, быть может, удержать Бога, но опишет его как напрасное» [8].

Авиатор – новое метафорическое осмысление образа поэта. В связи с этим актуализируется ещё один подтекст АЕ – «Поэма воздуха» Марины Цветевой (1927 год), где *курсом воздухоплавания* названа *смерть*. С Дараганом связана наполеоновская тема, эксплицированная в финале пьесы через отсылку к стихотворению М. Лермонтова «Воздушный корабль». В ремарке сказано: «Слышен трубный сигнал, и в лесу ложится густая тень от громадного воздушного корабля» [4. С. 389]. Дараган, как и Наполеон, – апокалиптическая фигура, на что указывает род его деятельности (истребитель); знаками апокалипсиса являются и повторяющиеся в финале пьесы трубные сигналы. Исторический, литературный и мифологический контекст, связанный со смертью в воздухе (гибелью летчика и падением с неба), проясняет Б. Гаспаров, интерпретируя «Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама. Б. Гаспаров отмечает, что на рубеже 19 века этот образный комплекс воплотился в фигуре Наполеона (комета 1811 года). В свою очередь, наполеоновская эпоха дала толчок к формированию романтического образа поэта – изгнанника из мира людей, совмещающего в себе сакральные и инфернальные черты [5. С. 214-215].

В АЕ птицы, как и аппараты, 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»). Все эти птицы – знаки литературных эпох (золотой, серебряной, стальной). Титульной птицей новой эпохи становится птица стальная. Наступает *Стальной век пролетарской поэзии*. «Порода птицы, ставшей титульным героем, не так важна, как металл, в который её переплавляет время: Золотой век Пушкина, Серебряный век символистов, Стальной век пролетарской поэзии (см. книгу Н. Асеева «Стальной соловей»). Последо-

вательность названий выстраивается в линейную картину исторического мифа» [17. С. 428]. *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 в прошлое, то есть в память культуры (она же подвал).

В 1924 г. была написана повесть М. Булгакова «Роковые яйца», где тоже явлен миру чудесный красный луч, уловленный с помощью микроскопа гениальным правым глазом профессора. Страшные, апокалиптические события повести происходят в августе 1928 г. Действие пьесы «Адам и Ева» приурочено к маю 1930 г. Здесь персонажи тоже вспоминают август. Сюжет «Роковых яиц» разворачивается в соответствии с принципом пародийного дублирования. По мере развёртывания сюжета создается отраженная и искаженная зрительная (зрелищная) реальность, замещающая привычную. По сути это реальность не новая, а пародийная, в которой остротенно отражается утраченное прошлое. «Роковые яйца» иллюстрируют пародийный принцип на уровне фабулы.

Оптические камеры в повести – иноформа творческого дара художника, его таланта. Их изготовлением занимается первый дублёр Персикова – его ассистент Пётр Степанович Иванов. Воспроизводя в увеличенном формате уловленный профессором луч, Иванов поступает по-эпигонски, пародирует и присваивает визионерский опыт профессора. Сокрушаясь по поводу того, что не заметил раньше «такую простую вещь, как эта тоненькая стрела», Иванов преувеличенно имитирует и отчуждает гениальный глаз профессора в зеркальной камере, в которой – в увеличенном же виде – получается открытый профессором луч; кроме того, скорее всего Иванов и разболтал об открытии Персикова, тем самым став посредником между профессором и Рокком. Иванов называет уловленный Персиковым луч лучом жизни, он же соблазняет и завораживает профессора своей лестью и умело манипулирует им, предложив изготовить камеры и тем самым напросившись в соавторы. Но по сути Иванов и является соавтором чудовищного открытия, так как именно из-за того, что он отозвал профессора рассматривать подопытную лягушку, все и случилось. В действиях Иванова налицо преднамеренность и искусность. Иванов воспроизводит, удваивает, преувеличивает, – словом, занимается *обманом зрения*, как всякий художник. Кроме того, Иванов выполняет функции, подобные функциям киномеханика, а киномеханик – демонический оператор трансцендентной связи (ср. с телефонисткой или кондуктором) [13. С. 157]. То, что происходит между Персиковым и Ивановым, – не что иное как сделка, договор о том, как будет поделена между профессором и ассистентом грядущая слава.

Создавая новую породу кур (ср. с новым человеком), Рокк перенимает не талант, а чужой опыт в готовом виде, забирая у Персикова сначала камеры, а затем присланные из-за границы яйца. Он становится вторым пародийным дублёром Персикова. Каждый из дублеров по-своему отнимает у профессора его открытие. Результатом взаимодействия Рокка с двумя ранее автономными традиционными системами (змеи и куры) являются гигантские гады, которые есть не что иное как новый текст, созданный историей. Однако этот «текст» хранит память о вошедшем в него материале. По Ю. Тынянову, результатом столкновения двух языковых систем является пародия; элементы одной системы заменяются элементами другой [15. С. 300-301]. У Булгакова «обменными» элементами становятся яйца, перепутанные Рокком. Рокк не создаёт новый (куриный) текст, а преувеличенно воспроизводит (пародирует) старый (змеиный) текст Персикова.

Пародийной является и пьеса АЕ. Сюжет «Адама и Евы» строится как игра чужими текстами, культурными знаками, находящими себе здесь новое и странное применение. С одной стороны, автор «Адама и Евы» пародирует современные ему сюжетные схемы (схемы, принятые к исполнению *новой* литературой), с другой стороны, актуализирует в читательском восприятии другой литературный фон, составленный из литературы *старой* (классической). Этот фон представлен в разбитых, подлежащих реконструкции формах и проявляется на поверхности текста так, как в невротическом симптоме (сновидении) проявляется его скрытая причина. Задача читателя – проявить сокрытое, так чтобы фон вытеснил фигуры первого плана. Проявление (ср. с проявлением фотографий) осуществляется с помощью узнавания⁴.

Разнообразная «аппаратура» в художественном мире М.А. Булгакова, продолжая, на первый взгляд, ряд литературных аналогов (аппаратов глобального поражения эпохи мировых войн), пародийно закрывает тему лучей смерти. Булгаковская аппаратура (к ней относятся и камеры Персикова-Иванова, и аппарат Ефросимова, и машина времени Рейна-Тимофеева, и нематериальная аппаратура Воланда)

⁴ О некоторых словах и знаках, употребляемых в качестве «средств узнавания», с целью отличить членов инициатических организаций от профанов, а также о «дисциплине тайны» см.: [6. С. 431-433]. О ситуации узнавания как одной из ключевых обрядовых сцен и важнейшей семиотической процедуре см.: [1. С. 13].

представляет собой функциональные аналоги нематериального творческого инструментария автора (его взгляда, памяти, сновидческой фантазии). С помощью этого креативного инструментария можно путешествовать во времени, пересоздавая реальность. Оптические приспособления в АЕ атрибутируются персонажам, имеющим отношение к литературе. Маркизов впервые появляется в синем пенсне, которое позднее, в третьем акте, станет предметом обсуждения и будет выброшено Евой. Пончик носит роговые очки, Дараган ходит с биноклем. Именно литературный профсоюз (не в официальном советском смысле, как союз литераторов, а в смысле средневековом, как союз подлинных мастеров, обладающих неким секретом) скрыт автором АЕ в списке действующих лиц за другими профессиями.

Ефросимов со своим загадочным аппаратом представляет не только литературу, но и кино. Он как бы иностранец⁵ (в ремарке о нём сказано: «Одет в великолепнейший костюм, так что сразу видно, что он недавно был в заграничной командировке» [4. С. 329]), как бы немой (его отличает повышенная жестикация; см. в той же ремарке: «Окружающих Ефросимов удивляет странными интонациями и жестикацией» [4. С. 329]; у него проблемы с номинацией, он с трудом подбирает нужные слова. Многочисленные восклицания, из которых строятся реплики персонажей, сближают их речь с кинотитрами), как бы великий («<...> безукоризненное бельё Ефросимова показывает, что он холост и сам никогда не одевается, а какая-то старуха, уверенная, что Ефросимов полубог, а не человек, утюжит, гладит, напоминает, утром подаёт <...>» [4. С. 329]). Пьеса написана с использованием такого приёма киноязыка, как наплыв (кинематографический подтекст, знак воспоминания) [16. С. 328-334; 13. С. 76-77]. В «Роковых яйцах» к идее кинематографа отсылает и описание камер, и тот факт, что Рокк служил в ансамбле кинематографа «Волшебные грёзы», и сам принцип монтажа как подмены в кадре одного объекта (птицы) другим (змеёй) посредством яйца, и отражение происходящего в кинопроекции.

Выполняющий функцию продолжения жизни, аппарат является аналогом сновидческой фантазии художника, неслучайно в одном из черновых вариантов пьесы происшедшая катастрофа и все последовавшие за ней события оказываются грёзой профессора, не покидавшего комнаты Адама [3. С. 341-342]. Текст пьесы подобен сновидению, принцип «работы» которого – сокрытие мыслей сновидца (причины сновидения), придание им приемлемых цензурой форм (явное содержание сновидения).

Аппарат – аналог текста, с которым имеет дело читатель; вооружившись аппаратом-текстом, автор приходит к читателю, чтобы спасти его от смертоносной газовой атаки, которой обрушивается на людей новое время, провозгласившее своей целью строительство утопии.

Бьющий из аппарата луч несёт в себе спасение от смерти тем, на кого он направлен. Аппарат связан с памятью и возвращением. То, что делает Ефросимов при помощи аппарата, сконструировать который ему помог некий мастер («Но только пятнадцатого утром мастер принёс мне коробку, куда я вмонтировал раствор перманганата в стёклах и поляризованный луч» [4. С. 350]), писатель делает при помощи слова. И аппарат, и слово можно рассматривать как магическую машину памяти и возвращения. Аппарат Ефросимова – овеществлённый и отчуждённый двойник изобретателя, аналог его психического аппарата.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Байбурин А.А. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993.
2. Белый А. Собр. соч. Серебряный голубь. Рассказы. М.: Республика, 1995.
3. Булгаков М.А. Пьесы 1930-х годов. СПб.: Искусство – СПб, 1994.
4. Булгаков М.А. Собр. соч. в 5-ти томах. Т. 3. М.: Худ. лит., 1990.
5. Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993.
6. Генон Р. Символика креста. М.: Прогресс – Традиция, 2008.
7. Ля Ир Жан де. Иктанэр и Моизэтта. URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1030887/Lya_Ir_-_Iktaner_i_Moizeta.html.
8. Желтова Е.Л. Культурные мифы вокруг авиации в России в первой трети XX века // Труды “Русской антропологической школы”: Вып. 4 (часть 2). М.: РГТУ, 2007. С. 163-193. URL: <http://www.ec-dejavu.net/a-2/Aviation.html>.
9. Карпов Н. Лучи смерти. URL: http://az.lib.ru/k/karpow_n_a/text_1925_luchi_smerti.shtml.
10. Лондон Д. Враг всего мира. URL: http://az.lib.ru/l/london_d/text_0110.shtml.

⁵ Кинематограф в русской культуре вплоть до 20-х годов продолжает расцениваться как «иностранец» – это ощущение подкрепляется немой кино и усиленной жестикацией его актёров [12. С. 72].

11. Лотман Ю.В. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПб, 2001.
12. Лотман Ю.М., Цивьян Ю. Г. SVD: жанр мелодрамы и история // Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения. Рига: Зинанте, 1984. С. 46-78.
13. Тименчик Р.Д. К символике телефона в русской поэзии // Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. Т. 22. С. 155-163.
14. Толстой А.Н. Гиперболоид инженера Гарина. М.: Дет. лит., 1983.
15. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
16. Хазан В. Из наблюдений над семантической поэтикой радио и телеграфа в поэзии XX века // Wiener slawistischer Almanach. Bd. 53. Wien, 2004. С. 43-71.
17. Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). М.: Новое литературное обозрение, 1998.
18. Яблоков Е.А. «Вот он, большелобый тихий химик...» (Реальные и литературные источники «химической» темы в пьесе М. Булгакова «Адам и Ева») // Филологические записки. Воронеж, 2009. Вып. 28-29. С. 251-261.

Поступила в редакцию 18.01.17

E.A. Ivanshina

**FROM DEATH RAYS TO THE RAYS OF LIFE: ABOUT THE EFROSIMOV'S DEVICE
IN M.A. BULGAKOV'S PLAY "ADAM AND EVE"**

The article is devoted to the consideration of M. A. Bulgakov's play "Adam and eve" in the context of the theme of death rays which was popular in science fiction in 1920-1930 years.

As a nearest literary context of "Adam and Eve" the author actualizes novels "Ektanar and Mosesta" by Jean de La Ira, "The Hyperboloid of Engineer Garin" by A. Tolstoy, "Death Rays" by N. Karpov and the story of Jack London "The Enemy of The World". In all these writings there is a topic of superweapon with the help of which the characters possessing Napoleonic ideas want to get world domination. The problem in almost all cases is: whose interests a scientific discovery serves and how it is alienated from the scientist-inventor. In Bulgakov's play, the theme of "miracle rays" is provided by the device of Professor Efrosimov which is fundamentally different from a number of similar devices, because it promotes not death, but rather the preservation of life in a situation of global catastrophe unleashed by political forces whose arena is the story. Bulgakov's play is seen in the background of radio, photos and cinemopoetry actualizing various devices as metatropic by which a culture describes itself. In this context Efrosimov's device is opposed to its predecessors in the same manner as culture (literature, cinema, theater) is opposed to history. The same can be said about the ray and the optical cameras in the story "The Fatal Eggs" accumulating culture memory and its creative potential. The play "Adam and Eve" brings the reader back not only to early novels of Bulgakov, but also to many other literary plots, resurrecting cultural memory of the reader in spite of the devastating processes that occur in the history actual to the writer. Scientific novelty of the article is the actualization of literary subtexts of the play "Adam and eve" fundamentally changing the apparent meaning of the play.

Keywords: death rays, device, world domination, cultural memory, parody, fantasy.

Иваньшина Елена Александровна,
доктор филологических наук, доцент
Воронежский государственный педагогический университет
394043, Россия, г. Воронеж, ул. Ленина, 86
E-mail: sergiencou@yandex.ru

Ivanshina E.A.,
Doctor of Philology, Associate Professor
Voronezh State Pedagogical University
Lenina st., 86, Voronezh, Russia, 394043
E-mail: sergiencou@yandex.ru