

*Татьяна Александровна Алпатова\**

Россия

## ОТ ЗАПИСОК НА МАНЖЕТАХ К ЗАПИСКАМ ПОКОЙНИКА: ЭВОЛЮЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ В ПРОЗЕ М. А. БУЛГАКОВА

Предмет анализа в статье – одна из линий возможных сопоставлений *Записок на манжетах* и *Записок покойника (Театрального романа)*, связанная со спецификой построения повествовательных структур, которые, несмотря на очевидные различия данных текстов, все же представляются сопоставимыми и восходящими к единой творческой установке автора.

В самом общем виде эту творческую установку можно обозначить как выстраивание в тексте особой «ситуации письма». Однако, в отличие от романа *Мастер и Маргарита*, в котором итогом этой ситуации становится собственно построение цельного текста (что, безусловно, маркируется четко обозначенной финальной точкой повествования – последней фразой романа Мастера, являющейся также и завершением авторского повествования и потому неизбежно обретающей метатекстовый потенциал), и в *Записках на манжетах*, и в *Записках покойника* повествование строится таким образом, что итога в нем нет и быть не может.

---

\* Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы Московского государственного областного университета.

И дело в данном случае не только в незавершенности произведений как факте творческой биографии писателя<sup>1</sup>. Сам повествовательный дискурс изображается здесь в момент перехода и принципиальной незавершенности: в *Записках на манжетах* как еще не сложившийся (вспомним автопортрет героя-повествователя в момент выбора пути, покидающего Тифлис: «на мне последняя моя рубашка. На манжетах кривые буквы. А в сердце у меня иероглифы тяжкие»<sup>2</sup>), в *Записках покойника* – как уже распадающийся, ибо автор, уходящий в небытие, неизбежно утрачивает власть над собственным текстом.

Таким образом, в обоих случаях возможность нарративной динамики возникает благодаря специфическим формам самоописания творческого процесса, находящегося на грани исчезновения, творческого процесса, который разворачивается как созидательное авторское усилие вопреки энтропийной энергии абсурда; этот «стык» разрушительного и созидательного векторов в данном случае и позволяет сделать предметом эстетического наблюдения механизмы повествования, которые, казалось бы, в соответствии с некоей устоявшейся традицией читательского восприятия, должны оставаться в тени.

Не настаивая на безусловной генетической связи булгаковского текста с прямым литературным источником, необходимо все же отметить, что исходной точкой подобной повествовательной модели в европейской литературе Нового времени можно считать романы Лоренса Стерна (прежде всего *Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена*, вошедший в мировую литературу как «роман о невозможности написать роман», но также и *Сентиментальное путешествие*, в котором читатель / исследователь также сталкивается с парадоксом незавершенности – и как реального факта Стерновой биографии, и как структурной особенности самого текста, который вряд ли мог иметь однозначно маркированную концовку, даже если бы был «дописан»). Пожалуй, единственным случаем достаточно близкой реминисценции из произведений Стерна оказывается в *Театральном романе* «перечень» при характеристике людей, приходивших в «контору» Фили:

Да и как же ему было не узнать людей, когда перед ним за пятнадцать лет его службы прошли десятки тысяч людей. Среди них были инженеры,

---

<sup>1</sup> О планах продолжения *Записок покойника* существуют многочисленные свидетельства, см., в частности: В. И. Лосев, *Комментарий*, в кн.: М. А. Булгаков, «*Записки покойника*». *Автобиографическая проза*, Санкт-Петербург 2006, с. 651–656 и др.

<sup>2</sup> М. А. Булгаков, «*Записки покойника*». *Автобиографическая проза...*, с. 166. Далее цитируется это издание.

хирурги, актеры, женорганизаторы, растратчики, домашние хозяйки, машинисты, учителя, меццо-сопрано, застройщики, гитаристы, карманные воры, дантисты, пожарные, девицы без определенных занятий, фотографы, плановики, летчики, пушкинисты, председатели колхозов, тайные кокошки, беговые наездники, монтеры, продавщицы универсальных магазинов, студенты, парикмахеры, конструкторы, лирики, уголовные преступники, профессора, бывшие домовладельцы, пенсионерки, сельские учителя, виноделы, виолончелисты, фокусники, разведенные жены, заведующие кафе, игроки в покер, гомеопаты, аккомпаниаторы, графоманы, билетерши консерватории, лаборанты, проходимцы, бухгалтеры, шизофреники, дегустаторы, маникюрши, счетоводы, бывшие священнослужители, спекулянты, фототехники (с. 465–466).

Подобный прием стернианского повествования позволял «динамизировать» более глубокие уровни текста, когда при внешне описательном объекте тем не менее «обнажаются» механизмы его введения в текст, позволяя, таким образом, развертывать «рассказывание» как действительно становящееся и развивающееся явление. Об их значении для рационалистической поэтики классицизма писал Л. В. Пумпянский<sup>3</sup>; в данном же случае функциональная природа перечня становится иной: не логическая исчерпанность возможных предметов описания, но именно всеохватность и неисчерпаемость бытия оказывается функциональным смыслом приема. Все движется, меняется, и в результате ни в картине мира, ни во взгляде на него повествователя нет ничего однозначно устойчивого — а значит, единственно правильного и застывшего ни во внешнем мире, ни во внутреннем пространстве текста, в живой динамике самого письма.

В русской литературе такая модель активно развивалась в творчестве Н. М. Карамзина — и в *Письмах русского путешественника*, которые стали для него первым опытом выстраивания «динамического», становящегося повествования, в котором самописание текста зачастую и есть его главная цель, и в повестях (в особенности *Наталья, боярская дочь*, *Лиодор*, *Остров Борнгольм* и *Рыцарь нашего времени*), в которых нарративная игра автора со своими героями и читателем достигает поистине филигранной тонкости: то отдельные сцены, то концовки, а то и вовсе сюжет (как в *Острове Борнгольм*) или герой (как в *Рыцаре нашего времени*) исчезают, вновь появляются в авторских намеках и вновь исчезают, делая сам процесс художественного развертывания рассказа предметом эстетического интереса и внося в прозаическое повествование ту систе-

---

<sup>3</sup> См.: Л. В. Пумпянский, *Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина*, в кн.: он же, *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*, Москва 2000, с. 234–238.

му художественной упорядоченности, которой недоставало русской прозе докарамзинского периода, чтобы быть подлинным искусством.

В любом случае стернианско-карамзинская линия художественных поисков в сфере построения повествования могла быть унаследована Булгаковым через посредство усвоения этого опыта А. С. Пушкиным – и прежде всего в его наиболее «карамзинских» (т. е. экспериментальных) *Повестях покойного Ивана Петровича Белкина*<sup>4</sup>, а также образцах стихотворного повествования, в которых само оно становится едва ли не главным собственным «героем» – *Евгении Онегине*, *Графе Нулине* и *Домике в Коломне*<sup>5</sup>.

Самоописание текста как наиболее яркая и убедительная нарративная стратегия для выстраивания динамичного, развертывающегося на глазах у читателя повествования требовало присутствия в самом тексте элементов характерного для эпохи филологического дискурса. Таким образом актуализировался метатекстовый уровень повествования, и законы построения текста и его возможного восприятия моделировались для читателя довольно ярко и убедительно. Показательный пример такого обращения к внеположному для текста филологическому дискурсу эпохи – присутствующие в пушкинском *Евгении Онегине* отголоски спора о старом и новом слоге русского языка, многообразные замечания вроде знаменитого «Шишков, прости: / Не знаю, как перевести». Исторически исходной в исследуемой линии литературной традиции будут отраженные в произведениях Стерна элементы полемики со старой школой нормативной риторики. В прозе Карамзина (и прежде всего в *Письмах русского путешественника*) это опять-таки столкновение нормативного филологического дискурса (представленного в книге «готшедовой грамматикой», которую предлагают купить путешественнику, а он отказывается) – и новой, складывающейся в Германии теорией психологического подхода к языку как воплощению коллективной народной души и индивидуальных переживаний частной личности, представленной в книге именами И.-Г. Гердера и К.-Ф. Морица<sup>6</sup>. Благодаря проникновению в ху-

---

<sup>4</sup> Подробнее об этом см. в моей статье: «Повести Белкина» А. С. Пушкина и «Наталя, боярская дочь» Н. М. Карамзина: к вопросу об организации повествования, в кн.: *Университетский пушкинский сборник*, Москва 1999.

<sup>5</sup> См.: В. Н. Турбин, *Поэтика романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин»*, Москва 1996; Ю. Н. Чумаков, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. В мире стихотворного романа. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам, Москва 1999.

<sup>6</sup> См.: Т. А. Алпатова, *Карамзин-филолог на страницах «Писем русского путешественника». О механизме взаимодействия «своего» и «чужого»*, «Вопросы литературы» 2006, № 4.

дожественный текст этих элементов филологических изысканий эпохи они не просто делают известны читателю. Более значительным результатом становится сама возможность сделать слово, речь, текст (а также говорение, письмо, творчество и т. п. предметы филологического описания) предметом осмысления в тексте художественном.

В анализируемых произведениях Булгакова – как, возможно, и в творчестве писателя в целом, – можно выделить отражение филологического дискурса России первых десятилетий XX века. Именно на рубеже XIX–XX веков. проблема слова, языка и его роли в духовной жизни индивидуума и языкового коллектива, общества в целом становится определяющей для гуманитарной мысли эпохи. И если ее оформление как предмета научной рефлексии, как проблемы филологического сознания относилось ко времени становления «рефлексивного традиционализма» нормативных литературных эпох, то в начале XX-го происходил очень важный процесс перехода проблемы словесного выражения из сферы чистых умозрений в область самой литературы, в разнообразные сферы духовной жизни общества. Такая значимость проблем имени и языка свидетельствовала о кризисных процессах: язык перестал быть константой, чем-то безусловно данным, абсолютным в своем значении оформляющих мировоззрение человека «координат». Именно в этот период в сознании все большего числа людей – не только рефлектирующих философов, но и писателей, интуитивно воспроизводящих глубоко скрытые тенденции в духовной и психической жизни человека, – оформляется вопрос, ранее казавшийся бессмысленным и невозможным: «составляет ли слово нечто устойчивое в мире, или нет»<sup>7</sup>. Языковая «система координат» дрогнула и зашаталась – свидетельства об этом, присутствующие в художественном творчестве и филологических штудиях эпохи, неизбежно воспринимаются как предвестники гораздо более катастрофической ломки не только художественных форм искусства, но и самой жизни.

Для русской филологической мысли первых десятилетий XX века своеобразным водоразделом, воплощением двух противоположных полюсов в отношении языка и слова оказываются такие крайние течения филологической мысли эпохи, как имяславие и теория ОПОЯЗа.

О значительном и плодотворном влиянии имяславия на филологическую, философскую мысль и собственно литературу первых десятиле-

---

<sup>7</sup> П. А. Флоренский, *Магичность слова*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 3 (1), Москва 1999, с. 237.

тий прошлого столетия написано немало<sup>8</sup>. Среди крупнейших философов той поры, взгляды которых на энергийную, житнетворческую природу слова как «самосвидетельство космоса в нашем духе, его звучание»<sup>9</sup> сформировались под воздействием имяславия, – П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, А. Ф. Лосев<sup>10</sup>. Среди писателей, увлеченных идеей имяславия, обычно называют имена О. Э. Мандельштама, В. Хлебникова, А. Белого<sup>11</sup>. В этом контексте вопрос о том, насколько возможно ставить проблему присутствия своеобразной «философии имени» в творчестве М. А. Булгакова, уже не кажется слишком смелым; однако ее специфика, несомненно, будет определяться в первую очередь полемическим аспектом, реакцией писателя с его высоко духовным отношением к слову на происходившие в послереволюционной России языковые процессы, непосредственным свидетельством которых он был.

Крушение «старого мира» и его культуры, ужасающим результатом чего стало уничтожение всех систем государственного и общественного уклада России и трагическая, мучительная гибель множества людей, воплотилось также в крушении языка, эту культуру воплощавшего. Так называемый «язык революционной эпохи» (подобно «новоязу» Дж. Оруэлла) становился при этом наиболее беспристрастным и мощным

---

<sup>8</sup> Подробный анализ этого явления в истории русской философии и сводку литературы вопроса см.: Д. Иоффе, *Русская религиозная критика языка и проблема имяславия* (о. Павел Флоренский, о. Сергей Булгаков, А. Ф. Лосев), в кн.: *Критика и семиотика*, вып. 11, Москва 2007, с. 109–172.

<sup>9</sup> С. Н. Булгаков, *Философия имени*, Москва 1997, с. 21.

<sup>10</sup> См.: Иеромонах П. Гайдено, *Проблемные вопросы имяславия в работах о. Павла Флоренского и Алексея Федоровича Лосева*, <<http://kds.eparhia.ru/publishing/sobesednik/two/articletwo>>; А. И. Резниченко, *Философия имени: онтологический аспект* (о. С. Булгаков, А. Ф. Лосев). Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук, Москва 1997; А. Г. Стульцев, *Имяславие: философско-методологическая экспликация в учении А. Ф. Лосева*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук, Ростов-на-Дону 2006; Протоиерей Д. Лескин, *Метафизика слова и имени в русской религиозно-философской мысли*, Санкт-Петербург 2008 и др.

<sup>11</sup> См.: И. Паперно, *О природе поэтического слова. Богословские источники спора Мандельштама с символизмом*, «Литературное обозрение» 1991, № 1; И. Б. Роднянская, *Свободно блуждающее слово. К философии и поэтике семантического сдвига*, в кн.: *Литературоведение как литература*, Москва 2004; И. З. Сурат, *Превращения имени*, «Новый мир» 2004, № 9; Д. Иоффе, *Лику тишины. Новейшая история русского экспериментального стихопроизводства sub specie hesychiae: три схематически взятые поэтики умного делания*, «Russian Literature», Vol. LVIII–LVIII/LIV, Amsterdam 2005; В. О. Кравец, *О хлебниковской «философии имени»*, в кн.: *Name und Person*, München 2006; *Традиции и проблемы имяславия: сборник материалов научно-практической конференции*, под ред. В. П. Океанского, Иваново – Шуя 2009 и др.

свидетельством той духовной катастрофы, которая произошла с людьми, пережившими катастрофу социальную. Само языковое новаторство русской прозы первых послереволюционных лет, позднее – сказовая манера М. М. Зощенко, Б. Пильняка и особенно А. П. Платонова – несло в себе черты именно этого «рухнувшего», трагически распавшегося, болезненно-искаженного, агонизирующего языкового сознания. Слово переставало быть Именем; утрачивало не только житнетворящий, культуросозидающий потенциал, не только иерархическую закреплённость и стилевую окрашенность, но зачастую и смысл: обесмысленные слова начинали терять и свой фонетический облик, распадаясь и разлагаясь на неузнаваемые уродливые части. Сложность изучения этих процессов обуславливается тем, что непосредственно в момент их развертывания научная мысль оказалась крайне ограничена в возможностях даже их лингвистического описания, а тем более историко-культурного осмысления; все попытки вдуматься в смысл происходящего с русским языком неизбежно могли закончиться арестом, а то и гибелью ученого (такова трагическая судьба Е. Д. Поливанова<sup>12</sup>, история ареста и многолетней травли А. М. Селищева<sup>13</sup>).

Однако процесс разрушения языкового сознания начался раньше, свидетельством чего в сознании современников, несомненно, стал футуризм и в целом авангард как более общее художественное течение эпохи. Именно оно воспринимается критикой той поры как свидетельство демонической одержимости художника, впервые дерзнувшего явить миру «черную икону», «черную», искаженно-сатанинскую духовность, «труп красоты»:

Получается ужасающий парадокс: *гнусное искусство*, уродливая красота, бездарная талантливость. [...] совершенно ясно ощущается тление, запах разлагающейся плоти, распадающегося физического тела. [...] В кубизме все, даже живое, становится вещным, составным, мертвеет и разлагается<sup>14</sup>.

Эти оценки С. Н. Булгаковым творчества П. Пикассо проникнуты ощущением, распространение которого и на авангардистскую, в том числе футуристическую литературу позволяет лучше понять сущность

---

<sup>12</sup> См.: Е. Д. Поливанов, *О блатном языке учащихся и о «славянском языке» революции*, в кн.: он же, *За марксистское языкознание*, Москва 1931.

<sup>13</sup> А. М. Селищев, *Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926)*, Москва 1928. Подробнее об этом см.: М. О. Чудакова, *Язык распавшейся цивилизации*, в кн.: она же, *Новые работы. 2003–2006*, Москва 2007.

<sup>14</sup> С. Н. Булгаков, *Труп красоты*, в кн.: он же, *Сочинения: в двух томах*, т. 2: *Избранные статьи*, Москва 1993, с. 537, 541. Курсив автора.

филологического «водораздела», пролежавшего между наиболее крайними и наиболее последовательными учениями о слове, которые и являются в данном случае предметом анализа. Частая метафора «разложение», «распад», «умирание» возникает здесь не от публицистического задания текста и не вследствие полемического задора автора. Разделение слова и предмета, имени и сущности, знака и значения (в целом характерное для секуляризованной культуры нового времени<sup>15</sup>) к началу XX века заходит уже столь глубоко, что действительно начинает ощущаться как «распад» культурной плоти вследствие ухода от Духа. Не случайно определяющая для теории русского формализма работа В. Б. Шкловского получила название *Воскрешение слова* – приметы умирания были уже слишком очевидны. Однако опоязовская критика видит пути их преодоления на принципиально иных, нежели «философия имени», путях. Для Шкловского «воскрешение слова» совершается именно как механический процесс. Благодаря системе механических приемов, «сделанности», «остранению», разрушавшему автоматизм восприятия слова в языке; предельным выражением такого «воскрешения» становится для теоретиков этого направления теория футуризма и «заумный язык». Именно в работе *Воскрешение слова* ход мыслей Шкловского выражен наиболее четко и последовательно, и потому изложение формалистической теории искусства обретает возможность в себе самом нести и своеобразный «диагноз», определяющий ее главное слабое место: «теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, изломал и исковеркал его»<sup>16</sup>.

Стремясь к оживлению и воскрешению только земными средствами, невозможно достичь искомого результата, но лишь «изломать и исковеркать», «остранить», в сущности, не вдохнув жизнь, но окончательно изъав ее из словесного описания.

Столкновения Булгакова с критикой ОПОЯЗа были подробно описаны М. О. Чудаковой<sup>17</sup>. Предметом же последующих наблюдений будет собственно булгаковское отношение к слову, сформировавшееся на

---

<sup>15</sup> См.: Й. Хейзинга, *Отцветшая символика*, в кн.: он же, *Осень средневековья. Исследования форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV вв. во Франции и Нидерландах*, перевод Д. В. Сильвестрова; отв. ред. С. С. Аверинцев; ст. А. В. Михайлова; коммент. Д. Э. Харитоновича, Москва 1988.

<sup>16</sup> В. Б. Шкловский, *Воскрешение слова*, в кн.: он же, *Гамбургский счет. Статьи, воспоминания*, Москва 1990, с. 40.

<sup>17</sup> М. О. Чудакова, *М. Булгаков и опоязовская критика: (Заметки к проблеме построения истории отечественного литературоведения XX в.)*, в кн.: *Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения*, Рига 1988.

фоне господства охарактеризованных выше филологических принципов и, думается, не чуждое реакции на них. Разумеется, необходимо отдельное исследование вопроса, отзывался ли Булгаков каким-либо образом на эти явления эпохи; но, во всяком случае, в *Записках на манжетах* (в большей мере) и в *Записках покойника* слово как предмет непосредственного наблюдения, как своеобразный «герой» развертывающегося словесного повествования присутствует весьма наглядно. Прежде всего, это слово, слагающееся / распадающееся в виде на первый взгляд необъяснимо сопрягающихся между собой фонетических созвучий (возможно, связанных с попыткой актуализации внутренней формы слова, но скорее, все же в них присутствовала актуализация самого психического механизма апперцепции, восприятия впечатлений в языковых элементах, которые десемантизируются – абсурдом происходящего и болезненным бредом героя-повествователя – и вновь слагаются, обретая новые значения). Это разного рода созвучия в *Записках на манжетах*, например: «credito... finita»; «морошки... бумажки... Ах, Сашки, канашки мои!...»; «подотдел... подудел... Отнаробраз... Подотдел... от... под...»; «Нар-образ. Дико-браз. Барбюс. Барбос»; «Лито. Тео. Тео. Изо. Лизо. Тизо» и т. п. Слова, становящиеся своеобразными «действующими лицами» повествования в *Записках покойника*, – «понеже», «М-о-с-к-в-а», «Мейерхольд», «Мо-мент (Сенька Момент)», «назначено», совершенно непонятная никому «тетюшанская гомоза» и многие др. Таково слово «вдруг», характеристика которого развертывается в целостный микросюжет, вовлекающий в размышление повествователя и другие словесные знаки, утратившие изначальные смыслы:

О, это проклятое слово! Уходя навсегда, я уношу в себе неодолимый, малодушный страх перед этим словом. Я боюсь его так же, как слова «сюрприз», как слов «вас к телефону», «вам телеграмма» и «вас просят в кабинет». Я слишком хорошо знаю, что следует за этими словами (с. 493).

Более выраженным этот прием представляется в связи со включением в повествование словечка «Дювлам» (глава *Московская бездна. Дювлам*). Пример этот интересен и в связи с тем, что здесь появляется прямая отсылка к фигуре Маяковского («Двенадцатилетний юбилей Владимира Маяковского») как теоретика футуризма, взявшего на себя своеобразную идейную и теоретическую ответственность за разгул словотворчества в стране. Слово становится буквально плотью – но воплощение это абсурдно и дико:

На мосту две лампы дробят мрак. С моста опять бултыхнули во тьму. Потом фонарь. Серый забор. На нем афиша. Огромные яркие буквы. Слово. Батюшки! Что ж за слово-то? Дювлам. Что ж значит-то? Значит-то что ж?.. (с. 169–170)

Интересно, что далее Булгаков в духе психологического подхода к языку пытается представить себе, как может выглядеть человек, юбилей которого обозначен таким абсурдным несуществующим словом, и в результате возникает шаржированный образ Маяковского, не имеющий ничего общего с реальностью:

Мучительное желание представить себе юбиляра. Никогда его не видел, но знаю... знаю. Он лет сорока, очень маленького роста, лысенький, в очках, очень подвижной. Не курит. [...] Любит сливочное масло, смешные стихи и порядок в комнате. Любимый автор – Конан Дойл. Любимая опера – *Евгений Онегин*. Сам готовит себе на примусе котлеты<sup>18</sup> (с. 170).

Слова распадаются, слагаются вновь в каком-то страшном, шершавом, неузнаваемом облике, затем вновь распадаются, и происходит это уже не в тифозном бреде, а в реальности, бредово-абсурдный характер которой и оформляется этим словесным кошмаром. Пристрастие к причудливым словам-сокращениям как характерная черта эпохи, родственная словесной зауми футуризма, представляется в булгаковском тексте неприемлемым подходом к слову, ибо само оно, как и образ, с его помощью выстраиваемый, как и словесное повествование – нечто бесконечно большое и важное, восходящее к первослову – имени, и, таким образом, всегда манифестирующее некую сущность. Непосредственным воплощением такого отношения к слову в тексте представляется чрезвычайно характерный для стилистики Булгакова прием инверсии / ритмизации текста, благодаря которому маркируются важные сюжетные элементы, а также обозначаются особые вдохновенно-напряженные состояния героя-повествователя: «Божественным глазком светит лампада и поет хрустальным голосом...»; «На коленях у меня лежала книга, написанная человеком с огненными глазами...»; «Петербург... Где-то на севере был такой город...». Выделяя таким образом «свернутый» в слове эмоциональный потенциал, булгаковский герой-повествователь подходит к осознанию ответственности, которая ложится на художника-творца за

<sup>18</sup> Развитие полемики с Маяковским и Шкловским как его интерпретатором в *Записках покойника* можно, как представляется, увидеть также в восклицании Максудова «Я новый... Я пришел!» – ср. характеристику Маяковского, данную в статье Шкловского: *Вышла книга Маяковского «Облако в штанах»: «Новый уже пришел, а не обещан только»*. См.: В. Б. Шкловский, *Воскрешение слова...*, с. 44.

ту словесную реальность, которой, в сущности, и является создаваемый им текст.

На уровне изображения того, как создается этот «текст в тексте» героя-повествователя, вначале в *Записках на манжетах*, а затем и в *Записках покойника* выстраивается сходная модель, в основе которой оказывается противопоставление двух типов творчества, истинного, основанного на подлинном вдохновении и высоком восприятии духовного содержания слова, и ложного, фикции, имитации творческого процесса, за которым нет и не может быть достойного результата. В *Записках на манжетах* к этим типам творчества, соответственно, относятся речь повествователя о Пушкине (глава *Камер-юнкер Пушкин*) и пьеса «из туземного быта». Они абсолютно противопоставлены в тексте как воплощение свободы и необходимость рабски подчиняться обстоятельствам, увлечения и тоскливое чувство бессмыслицы собственного писания (что подчеркивается абсурдной ситуацией тройственного соавторства: помощник присяжного поверенного из туземцев – его жена – повествователь и формулой: «я скрежетал пером» – в виде своеобразного «ответа» на умиленное «Люблю творить!» туземного помощника присяжного поверенного). Однако своеобразным парадоксом здесь оказывается тот факт, что результатом и в том, и в другом случае оказывается явление в мире окружающей автора реальности того инобытийного начала, которое вызвал он своим творческим (или же антитворческим) усилием. Результат речи о Пушкине – не только увольнение («я – уже не завлито. Я – не завтео. Я – безродный пес на чердаке...»), но и явление ему некоей тени в цилиндре. Пусть в черной ночи, под небом-портянкой, несмотря на «черную мышь в сердце» – но все же звучат в ушах строки из стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...» («Lumen coeli Santa rosa. И как гром его угроза...») и происходит чудо:

Я с ума схожу, что ли?! Тень от фонаря побежала. Знаю: моя тень. Но она в цилиндре. На голове у меня кепка... (с. 163)

Результат же «пьесы из туземного быта» – не только полученные сто тысяч и возможность уехать, но и очень важное в пире писателя открытие:

Написанное нельзя уничтожить! Порвать, сжечь... От людей скрыть. Но от самого себя – никогда! Кончено! Неизгладимо. Эту изумительную штуку я сочинил. Кончено!.. (с. 165)

Слово, имя есть не только оно само по себе; произнесение имени, создание словесной реальности – это еще и вос-создание некоего скрытого, но проявляющегося в творческом акте инобытийного начала, выс-

шего и сущностного по отношению к профанной реальности автора как личности и его потенциальных читателей. Думается, в этом ключе и осмысливается творческий процесс, воспроизводится ситуация письма, которая занимает столь значительное место в *Театральном романе – Записках покойника*.

Работа Максудова над романом, а затем его «игра» с «волшебной камерой» – создание пьесы *Черный снег* – разворачиваются одновременно как созидание новой, собственно словесной реальности – и в то же время свидетельство о некоей внеположной окружающему миру реальности высшего порядка, которая существует сама по себе. Автор-повествователь же в этом случае оказывается словно бы медиатором между нею и, условно говоря, «реальным» миром читателя. Наррация в этом случае обретает сакральный смысл – не просто как созидание нового мира, но именно как осуществление перехода из мира явлений в мир сущностей и обратно. При этом оформляется несколько степеней материализации тех «видений», которые волнуют автора и должны с помощью его слова воплотиться в реальность. Начальная ступень здесь – «приступ неврастения», первовидение, которое и становится творческим импульсом к построению романного текста:

Я описал сонную вьюгу. Постарался изобразить, как поблескивает под лампой с абажуром бок рояля. Это не вышло у меня. Но я стал упорен (с. 386).

Явившаяся в этом видении реальность – одновременно и плод авторской воли воскресить былое, но в еще большей мере – нечто внеположное и самостоятельное, вследствие чего в описании творческого процесса преобладает «страдательное» начало – он описывает, прилагает старание, сознает собственную слабость и т. п.

Вторая ступень на этом пути – возникшее ощущение романа как реальности, с которой приходится считаться, которая уже воплощена и уже во плоти становится соположена существованию своего автора:

Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обособовались в моей келье. Ясно было, что с ними так не разойтись. Но что же делать с ними? (с. 386)

Этой третьей ступенью воплощения и становится «волшебная камера» сцены, «коробочка», происходящие в которой события окончательно самоопределились, и авторская воля («всю жизнь можно было бы играть в эту игру») на поверку оборачивается служением высшей реальности создаваемого текста, авторским долгом перед нею:

Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцветивается. Она мне нравится? Чрезвычайно. Стало быть, я и пишу: картинка первая. Я вижу вечер, горит лампа [...]. Играют *Фауста*. Вдруг *Фауст* смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вот он выходит из дверей с гитарой в руки. Слышу – напевает. Пишу – напевает (с. 420).

Представляется, что «волшебная камера» как окно в иную реальность – в данном случае, реальность искусства – может быть сопоставлена с центральным символическим образом из повести В. Ф. Одоевского *Косморамы*, где своеобразная «волшебная камера» – небольшой ящик с хитроумно устроенной системой зеркал, благодаря которым картинки обретали эффект трехмерного изображения – становится для героя окном в иную реальность; у Одоевского это реальность inferнальных сил, которые через космораму и через героя, прикоснувшегося к ее тайне, хлынули в мир и принялись оказывать на него свое страшное губительное воздействие<sup>19</sup>.

Процесс раскрытия путем творчества иной сферы бытия маркируется в *Записках покойника* еще одной художественной деталью, имеющей в данном случае целый ряд историко-литературных и мифологических коннотаций. Это кошка – своеобразная булгаковская инверсия кота Мурра: филистерское самодовольство и глухота к подлинному творчеству, присущие гофмановскому коту, заменяются в *Записках покойника* мотивом инстинктивной реакции кошки как животного-психопома и медиатора между различными сферами бытия на происходящее в момент творчества (в ситуации письма) раскрытие параллельной реальности. В момент написания романа кошка была жива, и «роман интересовал ее чрезвычайно, [...] она норовила пересест с газетного листа на лист исписанный» (с. 386); с окончанием работы над романом кошка умирает, но в момент начала работы над пьесой – «игры» Максудова с «волшебной камерой» – она вновь появляется, косвенно бытийствуя в формах сослагательного наклонения, но от этого не менее ярко и убедительно.

Ах, какая это была увлекательная игра, и не раз я жалел, что кошки уже нет на свете и некому показать, как на странице в маленькой комнатке шевелятся люди. Я уверен, что зверь вытянул бы лапу и стал бы скрести стра-

---

<sup>19</sup> Подробнее анализ этой повести см.: В. Э. Вацура, *София: заметки на полях «Косморамы» В. Ф. Одоевского*, «Новое литературное обозрение» 2000, № 42, с. 161–168. Кюно Ясухико, *В поисках тайны души человека: О повести В. Ф. Одоевского «Косморамы»*, «Acta Slavica Iaponica», т. 18, Sapporo 2001, с. 79–98.

ницу. Воображаю, какое любопытство горело бы в кошачьем глазу, как лапа царапала бы буквы! (с. 419)

«Шевелятся люди», вышедшие из снов и обретшие плоть в исписанных листах, скребет лапой умершая – но вернувшаяся из иной реальности – кошка: грани между различными сферами бытия (между мертвыми и живыми, реальностью и фантазией, прошлым и настоящим, явлением и сущностью, и в конечном итоге между словом и его таинственно-скрытым предметом) исчезают. Потому-то «написанное нельзя уничтожить» (зерно будущей булгаковской формулы «рукописи не горят»), потому-то «героев своих надо любить», ведь творческий процесс, повествование как основная словесная ткань художественного текста самой своей природой неизбежно ведет автора и читателя в те сферы бытия, где действуют скрытые таинственные силы, ведомые Булгакову как «мистическому писателю».