

Е.Н. ХРУЩЕВА

Уральский государственный педагогический университет

**МЕТАРОМАН В ТВОРЧЕСТВЕ М.А. БУЛГАКОВА:  
«ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН. (ЗАПИСКИ ПОКОЙНИКА)»**

*В статье рассматривается эволюция повествовательной структуры «Театрального романа»: первоначальная «старомодная» романтическая стилистика разрушается посредством самопародирования и внедрения в нее элементов современной советской речи, но в процессе этого разрушения из диалога множества стереотипных речевых конструкций рождается новое романное слово, а романтический «роман о художнике» трансформируется в модернистский «роман о романе».*

Творчество Булгакова всегда привлекало и «просто читателей», и читателей профессиональных — филологов. В последнем случае это определяется, по-видимому, не только художественными достоинствами его текстов, но и — если говорить о прозе — явной их «филологичностью». Любой филолог, особенно тот, кто занимается сверхактуальными нынче проблемами субъектной и речевой организации, чувствует в Булгакове брата по духу. Булгаков — мастер «непрозрачного» повествования. Даже во вполне реалистических, «традиционных» его текстах (наподобие «Записок юного врача» или «Белой гвардии») создается отнюдь не иллюзия саморазвития жизни, столь ценяемая писателями-реалистами, а образ жизни *рассказанной*, жизни, *явленной в слове*. То, как сказано, притягивает внимание читателей, может быть, в большей степени, чем то, о чем сказано. И кажется, что это словесное оформление едва ли не важнее, чем собственно реальность, ее событийная сторона.

Наиболее полно такое отношение к слову реализовано, конечно, в «Мастере и Маргарите», в «московских» («сатирических») главах этого романа, где повествование в высшей степени «озабочено» своей структурой, рефлексивирует в связи с процессом своего создания. Но эта особенность, хоть и в меньшей степени, свойственна всей булгаковской прозе. Все его тексты в той или иной мере воссоздают собственный образ, иными словами, реализуют не просто функцию миромоделирования, присущую любому художественному произведению, но и функцию «моделирования моделирования» (которая, впрочем, по мнению иных ученых постмодернистской эпохи<sup>1</sup>, также имплицитно при-

---

<sup>1</sup> По мнению Д.М. Сегала (*Сегал Д.М. Литература как вторичная моделирующая система // Slavica Hierosalimitana. 1979. № 4. P. 1-35*), всякий художественный текст обладает функциями, во-первых, «моделирования действительности» (доминирование которой порождает миметический модус литературы), во-вторых, «программирования

суша любому тексту). То есть вся булгаковская проза есть — в самом общем смысле — метапроза. Во всяком случае, метапроза в большей степени, чем это бывает характерно для, условно говоря, до-постмодернистских текстов.

Впрочем, это вполне спорное и максималистское утверждение. Бесспорно же метароманом считается, разумеется, «Мастер и Маргарита» — во всех смыслах этого термина, начиная с самого очевидного: это роман о романе. Его довольно часто исследуют в этом ключе, ставя в один ряд чаще всего с «Даром» В. Набокова<sup>2</sup>, а также с «Доктором Живаго» Б. Пастернака, «Поэмой без героя» А. Ахматовой, «Уединенным» и «Опавшими листьями» В. Розанова, «Египетской маркой» О. Мандельштама и другими подобными текстами<sup>3</sup>. Но у Булгакова есть еще одно произведение, метапрозаическая сущность которого хотя и не столь бросается в глаза, но все же не может быть проигнорирована, поскольку составляет основу для понимания художественной концепции. Это «Театральный роман (Записки покойника)»<sup>4</sup>.

«Театральный роман» в ряду большой прозы Булгакова выглядит своего рода «маргинальным» текстом: безусловное читательское признание сочетается с достаточно несчастливой судьбой в критике и литературоведении. Неоконченность романа и явная соотнесенность его системы персонажей с прототипами зачастую мешают воспринимать произведение как «эстетически полноценный» объект исследования<sup>5</sup>.

действительности» (проповеднический модус) и, в-третьих, «моделирования моделирования» (эта доминанта становится эстетической основой метапрозы). Впрочем, М.Н. Липовецкий, комментируя эту теорию, замечает: «Можно спорить о том, являются ли эти функции самостоятельными или представляют собой разные стороны миромоделирующей функции литературы» (*Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997. С. 47).

<sup>2</sup> См.: *Нива Ж.* Два «зеркальных» романа 1930-х годов. «Дар» В. Набокова и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова // *La letteratura Russa del Novecento.* Napoli, 1990; *Трубецкова Е.Г.* «Текст в тексте» в русском романе 1930-х годов XX века. Дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 1999.

<sup>3</sup> *Сегал Д.* Литература как охранная грамота // *Slavica Hierosolimitana.* 1981. № 5-6. P. 151-244.

<sup>4</sup> Хотя авторский вариант названия построен в обратном порядке, тем не менее название «Театральный роман» прижилось и предпочтительно читателями — потому что оно актуализирует игровую сущность текста (игровая семантика заложена не только в слове «театральный», но и в слове «роман», поскольку в нем прочитываются одновременно оба значения: «жанр» и «любовная история»), а также потому, что оно намекает на метароманность, на то, что не только формой, но и содержанием станет именно роман, роман как литературный жанр, — и это впечатление подтверждается в процессе чтения.

<sup>5</sup> Так что эту «полноценность» приходится специально доказывать. См.: *Якимец И.В.* Категория авторской модальности в функциональном аспекте (на материале «Театрального романа» Михаила Булгакова). Дисс. ... канд. филол. наук. Ниж. Новгород, 1999. С. 207.

В качестве собственно-литературоведческих проблем (а не социологических, не исторических) ученых интересуют в основном литературные связи романа — прежде всего связь с романтической традицией<sup>6</sup>, а также с гротескно-фантастической линией литературы<sup>7</sup> — и природа повествовательного субъекта<sup>8</sup>, изучение которой нередко приводит к выводам о лирической сущности романа<sup>9</sup>.

Метатекстовая же структура этого романа и его «филологичность» (рефлексия по поводу словесной организации как процесса и результата, рефлексия, реализованная на уровне повествования, композиции и хронотопа) не становилась предметом внимания. Между тем именно такая концепция как раз позволяет дать целостное, «системное» восприятие «Театрального романа» в единстве поэтики и проблематики: увидеть и поле диахронных и синхронных ассоциативных связей, и характер и речевую природу героя-повествователя, и, условно говоря, «завершенность» этого произведения. Иными словами, объяснить феномен «Театрального романа»: незаконченное произведение субъективно воспринимается большинством читателей как целостное и пользуется читательской любовью чуть ли не в большей мере, чем многие законченные<sup>10</sup>.

Ниже предлагается попытка прочтения булгаковского текста как метаромана, выявления его метапрозаической сущности преимущественно на уровне повествования.

<sup>6</sup> См.: Кертис Дж. Романтическое видение // Литературное обозрение. 1991. № 5; Белобровцева И.З. О роли фантастики в «Театральном романе» Михаила Булгакова // Композиция и стиль художественного произведения. Алма-Ата, 1978; Немцев В.И. Михаил Булгаков: становление романиста. Самара, 1991. С. 87; Смелянский А. Булгаков, МХАТ и «Театральный роман» // Театр. 1985. № 8. С. 92.

<sup>7</sup> Чудакова М. Гоголь и Булгаков // Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 360-389; Чеботарева В.А. О гоголевских традициях в прозе Михаила Булгакова // Русская литература. 1984. № 1. С. 168-178.

<sup>8</sup> Якимец И.В. Указ. соч.; Винокур Т.Г. Первое лицо в драме и прозе Булгакова // Очерки по стилистике художественной речи. М., 1979. С. 50-65; Галимова Е.Ш. Поэтика повествования в русской прозе XX века. Архангельск, 2002.

<sup>9</sup> Gudkova V.V. Апология субъективности: о лирическом герое произведений Михаила Булгакова // Rev. des etudes slaves. P., 1993. T. 65, fase 2. С. 349-359; Горбунова Ж. Синтез эпического, лирического и драматического начал в «Записках покойника» М. Булгакова // Сб. студ. науч. работ. Литературоведение. Ижевск, 1998. С. 151-159.

<sup>10</sup> См., например: «Ничего на свете нет лучше “Театрального романа”, хотите бейте вы меня, а хотите — режьте...» — слова главного героя, между прочим, писателя, из романа А. и Б. Стругацких «Хромая судьба», написанного как своего рода «дань уважения» Булгакову и построенного на постоянных ассоциациях с «Мастером и Маргаритой» и «Театральным романом».

«Театральный роман» написан не столько «театрально», как нередко о нем пишут<sup>11</sup>, сколько «литературно», демонстративно литературно. Сразу же бросается в глаза мистификаторская условность приема «публикатора» в качества обрамления романа, а в самом тексте — нарочитая, выглядящая в XX веке тоже условностью, ориентация на парадигму романтического романа (разновидность — «роман о художнике»<sup>12</sup>). Это своего рода демонстрация судьбы романтического героя-художника, судьбы романтического видения и романтического романа в «антиромантическую» (в булгаковском, а отнюдь не советском понимании) эпоху.

Прием обрамления «от издателя», кроме традиционной смысловой мистификации («я говорю, что я не автор и что всего этого не было, но подразумеваю, что я автор и что это было»), воспроизводит еще и «стилистическую мистификацию».

Так, в плане стиля публикатор (с. 401-402)<sup>13</sup> демонстративно ограничивает себя от Максудова: «*Стиль* Сергея Леонтьевича я не трогал, хотя он явно *неряшлив*». При этом сам он, как и в дальнейшем автор записок, употребляет экспрессивно-оценочную лексику («толстейшая бандероль»; «страдал болезнью, носящей *весьма неприятное* название»; «плод... фантазии, *увы*, большой!»), склонен к восклицаниям-оценкам, в том числе — воспринимаемым как литературно-романтический штамп («*Тщетно!*»), делает акцент на *странном* в жизни («достались они мне при *весьма странных* и печальных обстоятельствах»; «*странная*, но предсмертная воля!»). Несомненно, автор предисловия постоянно осознает свой текст как литературное произведение: кроме употребления литературных штампов, что воспринимается как преднамеренный эффект игры, он еще создает эксплицитный образ читателя («Предупреждаю читателя...»; «сообщаю читателю...») и этого читателя тут же обманывает сугубо *литературным* образом: так, он сообщает, что убрал эпитафию, но слишком уж много оправданий приводит для этой правки («эпитафия, показавшийся мне претенциозным, ненужным и неприятным») и тут же возвращает его в текст — в собственное предисловие.

<sup>11</sup>См.: Петровский М. Мифологическое городописание Михаила Булгакова // Театр. 1991. № 5. С. 27-35; Бабичева Ю.В. Театральная проза Михаила Булгакова // Поэтика жанров русской и советской литературы. Вологда, 1988. С. 103-114; Нинов А. Булгаков и мировая художественная культура // Искусство. Л., 1991. № 5. С. 12-18.

<sup>12</sup> Кертис Дж. Романтическое видение // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 24.

<sup>13</sup> Номера страниц указаны по изданию: Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. М., 1992.

Но наряду с выпяченным образом автора-литератора присутствует и другой — автора как человека своей эпохи, когда язык обильно засорялся канцелярскими оборотами. Сочетание романтического «тщетно!» и официально-делового «наводил справки» создает иронический образ речи. И немало на одной только странице «Предисловия» подобных сочетаний — канцеляризм с неуместными рядом с ними словами: «...Я получил *заблаговременно посланную самоубийцей...* бандероль»; «Сергей Леонтьевич заявлял, *что, уходя из жизни*, он дарит мне свои записки с *тем, чтобы я, единственный его друг*, выправил их...»; «Я, *хорошо знающий театральную жизнь Москвы, принимаю на себя ручательство в том, что ни таких театров, ни таких людей, какие выведены в произведении покойного*, нигде нет и не было».

И речевой образ публикатора раздваивается: это литератор, мечущийся между романтическими штампами и штампами советского языка, тяготеющий к «мистике» («странному») — и ее разоблачению (записки — «плод фантазии»), к правде и лжи одновременно. Это автор ярко своеобразного, оригинального текста — построенного в основном на разностильных штампах. Это писатель, оценивающий «неряшество» чужого стиля, но тем не менее сам пишущий неряшливо, преднамеренно неряшливо («Странная, но предсмертная воля!» — противопоставление по разным основаниям; сочетание романтической и канцелярской лексики — тоже, конечно, нарушение чистоты стиля), создающий художественный эффект двоящейся, амбивалентной речи. Наконец, это автор, отделивший себя от Максудова биографически и стилистически — однако создавший образ речи, во многом, как увидим, подобный повествованию «Записок покойника».

Что касается демонстративно воспроизведенной парадигмы романтического романа, то, казалось бы, это бесспорно. В самом деле, в качестве героя мы видим человека «странного» («Я человек странный и людей немного боюсь» (403)), «оторванного от жизни». Максудов постоянно вызывает изумление окружающих («Вот дитя природы!») незнанием вещей «очевидных»: он с удивлением осознает, что существует цензура и что его роман могут «не пропустить», наивен в общении с деньгами («Мне очень польстило, что у меня векселя») и вообще в делах. И так — с самых первых строк: «Имя Ильчина я *видел впервые, не знал*, что существует Учебная сцена. О Независимом Театре *слышал...* но *никогда в нем не был*» (403). Максудов, впрочем, пытается скрывать свое отличие от людей, невписанность в советский мир («я окончил в университете два факультета и скрывал это»). Но стремление быть не собой, вести себя «как полагается» приводит его лишь к еще большему отчуждению от мира людей, еще больше подчеркивает его непохожесть, исключительность, максимализм.

Реальные, материальные проявления жизни Максудов *воспринимает и описывает* как сон. Не вполне реальны для него: смена времени дня, времени года («*Я не помню, чем кончился май. Стерся в памяти и июнь...*» (440)), работа («...университетская лаборатория, в коей я помню вытяжной шкаф и колбы на штативах» (431)), общество писателей, то есть вроде бы людей, подобных ему («*Тут уж было сумбурановато... дальше стало шумно, путано. Помнится, танцевали... И как-то почувствовалось, что пора, собственно, и отправиться домой*» (426)), — и постоянные безличные глаголы в этой сцене («звенело сильней», «в углу хлопнуло», «мучительно хотелось», «перестало хотеться») подчеркивают впечатление неучастия героя в происходящем, сна, полубреда), театр («*Я, помнится, шел по мягкому ковру солдатского сукна вокруг чего-то...*» - 441).

Истинной же реальностью для него оказываются сны и то, что выходит из его снов — творчество. Творчество здесь становится не только особым состоянием души, но и особым пространством: он явно живет в мире, построенном на противопоставлении творческого хронотопа реальному. Более того, ему требуется, чтобы эта оппозиция жестко структурировала мир. Если же творчество слишком сливается с реальностью, как у писателей-современников («Книжка называлась «Парижские кусочки». Все они оказались знакомыми от первого кусочка до последнего» (432)), — он бежит из такого мира, предпочитая «оставаться в пустоте». Расслаивается и время: мы видим не поступательный его ход (он не актуален для героя-повествователя, живущего как во сне), но явную оппозицию «прошлое/настоящее», выстраивающую мир вокруг героя, причем оппозицию эстетически оцененную: насколько он не принадлежит настоящему, настолько же он вписан в прошлое. Симпатичных ему людей он тоже старается связать с миром прошлого — опозтезировать, романтизировать, перенести в мир своей творческой фантазии: «Какие траурные глаза у него, — я начинал по своей болезненной привычке фантазировать. — Он убил некогда друга на дуэли в Пятигорске, — думал я, — и теперь этот друг приходит к нему по ночам, кивает при луне у окна головою. Мне Миша очень понравился» (439). Пятигорск, дуэль, да еще в сочетании с крайне романтическим комплексом «луна и призрак», — понятия, ассоциативно переносящие Максудова (и Мишу, и читателя) по крайней мере на век назад, в мир дворянства, чести и поэзии — по ассоциации с Лермонтовым и романтизмом оссиановского толка. Именно благодаря возможности окружить его ореолом «прошлого» и «поэзии» Миша «очень понравился» Максудову.

Прошлое связано с дорогими «людьми, которых уже нет на свете», с воспоминаниями и творчеством, оно оформлено в поэтически и

культурно осмысленных вещах. Так, в театре обычные вещи приобретают в восприятии героя-повествователя некий старинно-поэтический колорит: Максудов принес не рукопись, а «*манускрипт*», мебель «заметила» — «*драгоценная*», «под потолком пылала люстра, на стенах *пылала кенкеты*» (499). В последней фразе слово «пылали», указывающее скорее на освещение огнем, чем электричеством, и редкое, устаревшее название светильника в сочетании с синтаксическим параллелизмом и повтором — то есть с ритмизацией — воссоздают опозитивированный образ прошлого. Тогда как настоящее явно враждебно духовному началу в человеке: в «омерзительной комнате» Максудова — «диван, а обшивка распорота и торчит пружина, на лампочке над столом абажур сделан из газеты, и кошка ходит, а из кухни доносится ругань Аннушки» (403). Чернильница, книги, газеты, которые могли бы выглядеть достойными знаками интеллектуальной жизни, здесь свидетельствуют о нищете: газеты в комнате Максудова — часть мебелировки, книг для него крайне мало, чернильница пренебрежительно названа «дешевенькой». Даже свет здесь имеет противоестественное значение: «Лампочка ничего не освещала, была противной и назойливой» (406). Ни один предмет не сохраняет своего первоначального облика, все выполняют функцию, противоположную нормальной, все нарушено, все лишено красоты.

Все вышесказанное убеждает нас в том, что Максудов — **романтический герой** (в качестве персонажа, если мыслить в литературоведческих категориях), и даже с оттенком анахронизма. А как субъект сознания и речи — он воспринимает окружающий мир и выстраивает мир художественный в сугубо романтических координатах, по принципу **двоемирия**.

Пристрастие героя-повествователя к прошлой, романтической эпохе проявляется не только в строении и эстетической оценке хронотопа, но и — в стилистике. Это пристрастие к прошлой *литературной* эпохе, что приводит его к устаревшим (и потому для него опозитивированным) речевым формам. Склонность Максудова к старинному слогу в наибольшей степени проявляется в связи с театром (поскольку здесь театру свойственна колоссальная степень замкнутости в прошлом, недаром даже официальный договор оформлен множеством «буде» и «поелику» (448)): не только в описании обстановки, где фигурируют уже упомянутые кенкеты, манускрипты, дагерротипы, но и в описании собственного поведения. Он наиболее естественно выглядит, когда следует каким-то странным, по меньшей мере малоактуальным моделям поведения (точно так же, как естественно он чувствует себя в своей внешности, словно взятой из дореволюционной эпохи): «Не зная, как поступать в таких случаях, я отвесил поклон Ильчину» (436).

В театре актуализируются не только устаревшие модели поведения, восприятия, но и — выражения («выбрав *пристойный* момент» (458); «*меж тем пир* наш шел *горой*» (511); «больше всего мне *полюбили* то место, которое *носило название* «контора»» (470); «*боже сохрани*» (479); «я *сделал* еще одно *знакомство*» (442)), грамматические конструкции («лицо спутника, пенсне, седая борода *показались мне знакомы*» (459); и вообще в романе распространена эта форма: краткое прилагательное вместо полного); «*спросивши* о рассказчике про *великого князя...* и обжору *генерал-губернатора...*» (505)) и даже произношение («*кусумнился* в теории Ивана Васильевича» (541)).

Склонность Максудова к поведению, стилистике, мироотношению, взятым из прошлого века, проявляется и в стремлении воплотить в тексте «старомодные» представления о любом творчестве (и прозаическом, и драматургическом) как о поэзии, а о творце как о поэте. Это выражается в поэтизации и ритмизации речевой формы фрагментов, связанных с его творчеством и его восприятием собственного творчества: «...по ночам, иногда до утренней зари, писал у себя в мансарде роман. Он зародился однажды ночью, когда я проснулся после грустного сна. Мне снился родной город, снег, зима, гражданская война... Во сне прошла передо мною беззвучная вьюга, а затем появился старенький рояль и возле него люди, которых нет уже на свете. Во сне меня поразило мое одиночество, мне стало жаль себя. И проснулся я в слезах» (405).

Обязательны здесь и мансарда, и утренняя заря (а не просто — утро): хотя Максудов и пишет роман, а не стихи, но происхождение этого романа (он не придуман сознательно, а *зародился* сам, пришел из иной реальности, что позволяет говорить о внеразумном «*вдохновении*» — в прямом, архаическом смысле этого слова), время его написания (ночь — время, противоположное обыденному, разумному порядку, время контакта с внереальными силами) — все это соотносит образ Максудова, прежде всего в его собственных глазах, с образом поэта, романтического поэта. Первоначальное впечатление о романе (405-406) создается с помощью поэтических речевых средств: инверсий («*снился город, снег, зима... война*»; «*прошла вьюга*»; «*появился рояль*»; «*нет уже*»; «*поразило одиночество*»; «*проснулся я*»), повторов, буквальных и смысловых («*проснулся*»; «*мне снился*»; «*во сне*»; «*во сне*»; «*проснулся*»; далее: «*я ждал часа свидания*», «*я ждал часа ночи*»; «*конец зиме, конец холоду, конец вьюгам*»). Также, говоря о творчестве, повествователь употребляет устаревшие грамматические формы и слова («*передо мною*»; «*но я стал упорен*»; «*подобно*»; «*мною овладел соблазн*»), отчетливые литературные ассоциации («*Подобно тому как нетерпеливый юноша ждет часа свидания, я ждал*

*часа свидания, часа ночи*) (406); «Вечером я с нетерпением ждал свидания с золотым конем» (438)<sup>14</sup>).

Но если бы Максудов писал только поэтическим языком, тяготея при этом к прошлой эпохе и во внешности, и в поведении, и в речи, и в мироощущении — получилась бы даже не стилизация, а повторение парадигмы романтического романа. Попросту его было бы неинтересно читать. Почему же текст, поданный как творение автора со столь «старомодным» самосознанием, оказался столь современным, столь успешным?

На самом деле утверждение, что Максудов — романтический герой и повествователь, воссоздающий, пусть модифицированную, романтическую структуру мира и соответствующую стилистику, — конечно, упрощение. «Современные» черты если и не мировоззрения его, то стиля — заметны не менее, чем те, что отсылают к прошедшей эпохе.

Прежде всего — это постоянная экспрессивность. Экспрессивность характерна для Булгакова в целом, но в «Театральном романе» она приобретает особые черты, по-видимому, связанные с перволичным повествованием. Здесь экспрессивно-оценочные выражения по большей части связаны с психическим состоянием, отражая романтическое, обостренное восприятие мира героем-повествователем. Он то и дело впадает в экстремальные состояния духа: «Афиша все перевернула у меня в голове» (454), «Я взволновался чрезвычайно» (479), «ужас и отчаяние охватили меня» (489), «...страшное удушье ощутил вдруг в первый раз в жизни» (503). Можно заметить, что крайние психические состояния повествователь зачастую выражает на редкость банальными фразами (и это характерно именно для «Театрального романа»): «сердце мое сделало перебой» (415), «...холод прошел у меня по спине», «Я похолодел со страху», «...подумал я, холодея» (это «холодея», «похолодел» — постоянно: 407, 412, 453, 473, 488, 489, 510), «Я опять окажусь в пучине бедствий» (413), «екнуло сердце» (416), «меня до глубины души интересовали люди, собравшиеся тогда в комнате дирекции» (505), «вскрикивал я и даже зубами скрежетал» (517). Впрочем, он и сам осознаёт стереотипность своих действий и их описания: «Мне оставалось только выпучить глаза, что я и сделал...» (512). Тем не менее, подобные выражения он использует и для описания других людей, предметов: «Краска проступила на щеках издателя» (419), «Тенор крикнул отчаянно» (412), «мне он обрадовался как родному» (423), «изменился в лице» (449, 454, 467).

---

<sup>14</sup> Ср. у Пушкина: «Мы ждем с томленьем упованья / Минуты вольности святой, / Как ждет любовник молодой / Минуты верного свиданья».

Можно сказать, здесь не просто романтическая — а *вульгарно-романтическая* лексика (как ни парадоксально подобное сочетание, но высокая концентрация стереотипных выражений создает именно такой эффект). Лексика не просто экспрессивная, а — *литературно-экспрессивная*. Литературность ее выпячена — но между тем это, по-видимому, *не стилизация* (для Максудова), поскольку герой-повествователь не воссоздает чуждый ему язык, а просто выражается естественным для себя способом. То есть он *всерьез* так мыслит! Иначе о важных для него предметах (творчество, сон, смерть) он не говорил бы подобным образом.

Употребление такого рода выражений имеет двойной смысл: с одной стороны, мы понимаем, что Максудов как автор чрезвычайно наивен, неискушен, он имеет не слишком большой опыт словесного творчества и потому не подбирает свежие, *свои* слова, а использует те, что первыми попадут под перо, поскольку же он начитанный, устремленный в прошлое человек, то и первыми приходят на ум, конечно, именно специфические штампы литературы XIX столетия. Кроме того, это невнимание к словесной форме связано с жанром «записок», дневника (хотя создаваемый с самого начала образ эксплицитного читателя дает понять, что «дневниковость» — скорее художественный эффект). Это знак искренности, непосредственности, правдивости человека, для которого содержание явно важнее выражения.

Но, с другой стороны, эта же самая лексика создает крайне иронический эффект. И ирония, возможно, помимо воли самого Максудова (но по воле автора романа — более высокой повествовательной инстанции), направлена на героя-повествователя. Образ истинного, романтического творца снижается: хотя он, несомненно, по-настоящему выделяется из окружающего общества и действительно живет в романтически осмысленном мире, но, возможно, это просто органически усвоенная литература, сформировавшая душу? И выстроенный им романтический образ мира подвергается профанации.

Наряду с утрированно-романтическими выражениями повествователь склонен к речевым формам, взятым из совершенно противоположного источника. Порою он говорит и пишет как самый что ни на есть советский человек, и это удивительно при его полной неписанности в реальный мир. Во всяком случае, его речь (один из ее пластов) демонстрирует нам не «исключительного героя», а напротив, «типичного представителя» своей эпохи (что также травестирует его романтический образ).

Максудов отнюдь не чужд влиянию окружающей речевой среды, он употребляет характерные выражения других людей, указывая источник: «Приятный блондин хлопотал, уставляя столик *кой-какою за-*

кускою... огурцы называл «огурчики», икру «икоркой понимаю...» (494); «Свет не без добрых людей, скажу я, подражая Ликоспастову» (495).

В его тексте появляются и неатрибутированные разговорные выражения. Сугубо книжные конструкции («собственно говоря», «показался нестерпимым», «как ни... но...») в его речи могут соседствовать с демонстративно-устными: «И, собственно говоря, открылся передо мною мир, в который я стремился, и вот такая оказия, что он мне показался сразу же нестерпимым. Как представлю себе Париж, так какая-то судорога проходит во мне и не могу *влезть в дверь*. А все этот чертов Василий Петрович! И сидел бы в Тетюшах! И как ни талантлив Измаил Александрович, но уж очень противно в Париже» (431). Разговорные выражения, как правило, особенно эмоциональны: «...отколол такую штуку» (467); «...лошадь, раскормленная как носорог...» (497); «омерзительная комната»; «швырнул» (491) «противные объедки», «среди всего этого безобразия...» (516)

Влияние речевой среды особенно сильно проявляется даже не столько в использовании разговорной лексики, сколько в заимствовании выражений специфически-советских, по происхождению книжных, но засоряющих устную речь. Это — канцеляризмы, искажающие русский язык порой до неузнаваемости. Местами они закономерно появляются в тексте в соответствии с «деловой» ситуацией, как «чужое слово»: «...напечатать его (рассказ. — Е.Х.) отказались на том и совершенно резонном основании, что никакого отношения к речному пароходству он не имеет» (532). «Одним словом, я условился, что буду писать четыре очерка в месяц. Получая соответствующее законам вознаграждение за это. Таким образом, некоторая материальная база намечалась» (532). «Объяснив, что я такой-то, что я направлен сюда Фокою для того, чтобы диктовать пьесу, я получил от Поликсены приглашение садиться и подождать, что я и сделал» (458).

Но неуместное, чрезмерное внедрение канцеляризмов в собственную речь свидетельствует об отсутствии вкуса, чувства стиля и гармонии, о чересчур усердном и неумелом стремлении быть как все, вписаться в эпоху, приблизиться к официальным сферам за счет официального языка. Это воплощение искаженного, раздробленного сознания. Таким образом, например, работали с канцеляризмами Зоценко, Маяковский, Эрдман, Ильф и Петров, сатирически высвечивая сознание своих героев. Максудов, как истинный творец, жаждущий идеала, просто не должен употреблять подобные конструкции! Однако Булгаков наделяет речь своего героя — явно положительного, возвышенного — обильными канцеляризмами. Видимо, эта та самая, оговоренная публикатором, неряшливость стиля, но в любом случае она воплощает

состояние души: «Итак, я шел ... размышляя о том, что гроза ударит опять, а также о том, каким образом Ксаверий Ильчин узнал о моем существовании, как он разыскал меня и какое дело может у него быть ко мне» (403), — на фоне «итак» и «а также» синтаксическое пододбие предложений — своего рода «пункты». «При всяком удобном случае я старался уйти со службы под предлогом болезни» (406). «Я почерпнул много полезного для себя на данном вечере» (407). «Я поехал в трамвае на Самотечную-Садовую, где проживал в одном из домов, номер которого я сохранию, конечно, в строжайшей тайне, некий человек, имевший право по роду своих занятий на ношение оружия» (411), — обязательность точных деталей (вид транспорта, улица, номер дома — хотя и утаенный) создает в речи образ документа, протокола, что еще более сильно — и явно преднамеренно — проявляется в предсмертной записке Максудова (может, потому, что он одинок и не может посторонним людям, которые найдут записку, открыть душу, однако должен сообщить факты): «Сим сообщаю, что браунинг № (забыл номер), скажем, такой-то, я украл у Парфена Ивановича (написал фамилию, № дома, улицу, все, как полагается)» (411). И так постоянно: «Я, неизвестно зачем, положил рядом с собою книжку журнала: с целью читать, надо полагать» (429). «Имея в кармане браунинг в кобуре, я приехал к моему другу» (416), — неряшество формулировки просто бросается в глаза!

И нередко бывает, что канцеляризмы фигурируют в гротескном, сугубо «советском» («зощенковском») сочетании с просторечием (выделено подчеркиванием): «...подпихнул мне оба экземпляра вместе с самопишущим пером. Я уже вооружился последним...» (418) «Первая часть была мною выполнена, а со второй получилось *черт знает что*» (432). «От такого приема товарищ, находящийся на другом конце проволоки (телефонного провода. — Е.Х.), терялся и начинал лепетать всякий вздор и был мгновенно приводим в порядок» (463).

В такого рода «смешении языков» как раз и проявляется сущность Максудова: в языке его, как и в жизни, в организованном им хронотопе, также наиболее существенно не столько противостояние (двух миров, двух эпох, двух языков), сколько переход, чуждость всякой застылости, всякой догме. Взятые по отдельности, его стереотипный утрированно-романтический язык и язык, искаженный канцелярскими штампами, — оба могли бы производить впечатление вульгарности, банальности, пошлости, ординарности. Подражает ли он (всерьез) литературным образцам или тщится поспеть за советским языком — в любом случае он несамодостаточная личность, а в творческом плане — эпигон, пусть даже и искренний. Но, накладываясь друг на друга, вступая друг с другом в диалог, штампы словно «взаимоунич-

тожаются», два речевых пласта взаимно обновляются, и создается совершенно оригинальный образ речи, как помним, воспроизведенный и публикатором, то есть подтвердивший в более высокой повествовательной инстанции свое право на существование и художественную цельность. Это образ речи, свойственный именно «Театральному роману»: хотя, несомненно, канцеляризмы, разговорные, экспрессивные конструкции у Булгакова появляются сплошь да рядом (особенно, конечно, развит этот стиль в «Мастере и Маргарите», в московских главах), встречается и стилизация под романтический слог (особенно — опять-таки в «Мастере», в романтических главах), но здесь специфика в том, что целый роман построен на непрерывном диалоге этих речевых пластов, за каждым из которых встает определенный образ повествователя и мира вокруг него.

Это повествователь, сформированный, с одной стороны, культурой, литературой. И это он осознает, подчеркивает и культивирует в себе. С другой же стороны, в равной степени — советской жизнью, разрушительной для культуры и языка прошлого. И это произошло, по-видимому, вынужденно, судя по отторжению Максудова другими людьми и всеми реальными мирами, и отразилось только в языке. Максудов — прежде всего художник, художник слова, образ его языка гораздо сложнее и богаче, чем образ его как человека, созданный его внешностью, поведением и т.п. Человек он «странный», особенный — и достаточно однозначный, недаром исследователи постоянно применяют к нему понятия «максимализм», «нравственная максима», «этическое начало», «истина», «истинное творчество». Одним словом — романтический герой. Но как повествователь он создан гораздо более сложным способом — по «реалистическому типу»: его язык сформирован средой. Но — и это усложняет образ языка — не одной средой, а двумя (литературной и социально-исторической).

Поскольку он прежде всего художник слова, и не принадлежит никакому иному миру, и при невозможности творчества расстается с жизнью, поскольку он прежде всего автор, то в словах он живет гораздо полнее, богаче, многомернее, чем в «жизни». И в повествовательной структуре его «авторская» суть заметно проявлена: он сильно *осознает себя именно автором* текста, пожалуй, не в меньшей степени, чем героем. Он, думает о читателе своего романа, заботясь о привлечении внимания, о занимательности, о создании интриги: вспомним «роковое свидание» в качестве завязки, броские названия глав, и в начале, чтоб «завлечь» читателя, классический прием авантюрного романа — регулярные «подхваты» финала глав зачином следующих (главы 2-3, 3-4, 7-8).

Мало того, он создает образ эксплицитного читателя и регулярно

к нему обращается (а начинает эту тенденцию, как помним, публикатор). Прямо «читателем» он назван, не считая «Предисловия», только один раз, в самом конце романа: «...записки мои... произведут очень приятное впечатление на читателя» (534), — но постоянно повествователь обращается скорее к собеседнику (жителю советской, судя по обращению «товарищи», Москвы), употребляя формы публичной устной речи (обращение на «вы» — возможно, к аудитории, учитывая авторское «мы», риторические вопросы): «*Ну, вы Москву знаете, надо полагать?*» (517) «*Кстати, о романе. Глянем правде в глаза. Его никто не читал... А мой друг, которому я презентовал экземпляр, и он не читал. Уверю вас*» (432). «*Все это чепуха, уверю вас!*» (433) «*Приходилось ли вам когда-либо читать пьесу один на один кому-нибудь? Это очень трудная вещь, уверю вас*» (483). «*Я почувствовал, что мне нечего говорить в ответ Ликоспастову. Нечего! ...Можно ли так сказать, я вас спрашиваю? Можно?*» (493) «*Ничего нет хуже, товарищи, чем малодушие и неуверенность в себе*» (494).

Осознание Максудовым себя в качестве автора проявляется и в «образе демиурга» — когда повествование не ведется последовательно, соответствуя ходу жизни, а напротив, «всеведущий автор» не только постоянно апеллирует к себе нынешнему, постоянно помнит не только о прошлом, но и о настоящем, о времени непосредственного написания текста, но и, главное, о будущем, знанием исхода романа демонстрируя свое авторство: «*Я разорвал его [конверт — Е.Х.], вот он и сейчас, распоротый косо, лежит передо мною (и я увезу его с собой!)*» (521) «*Суждения их были братски искренни, довольно суровы и, как теперь понимаю, справедливы*» (406). «*Я промолчал, совершая грустную ошибку, и прочитал дальше...*» (488) «*Смешно вспоминать теперь...*» (492).

Максудов осознает себя не только «демиургом» художественного мира, во времени и пространстве которого он властен, но и творцом текста. Он рефлексирует по поводу создания своего романа, его композиции: «*Да, эта глава будет, пожалуй, самой короткой*» (429). «*Тут пришла пора объясниться*» (535).

Однако: тезис публикатора о том, что «автор прежде всего не литератор», — также подкрепляется вескими аргументами. Проявляя себя творцом в высшей степени, автором по преимуществу, Максудов вместе с тем создает текст совершенно не как писатель, не как художник слова. Он как будто совершенно не задумывается о словесной форме своего творчества, он крайне небрежен в подборе выражений, ставя в строку первое попавшееся слово — и потому так «вторично-литературен» и эклектичен его стиль, и вдобавок чрезвычайно неряшлив, как и было о том предупреждено. Возникает такой эффект не

только от «разностильности», не только из-за смешения канцеляризов и просторечия со «старинным слогом», но и, такое впечатление, из-за словно бы нетвердого знания русской грамматики (или по причине забвения строгих требований к письменному тексту): «Конечно, надо было Ильчину написать, чтобы он пришел ко мне, *раз что у него дело ко мне...*» (403) «... лишь с *петличками человек* плелся за мной...» (404) «Китаец ласково улыбался всем, но *никакого звука не произносил, как и в дальнейшем не произнес*» (427). «Евлампия не имеет сюда отношения...» (454) «...Миша Панин... для *поощрения меня*, жал мне предплечье...» (465). «У человека без шапки, *невзирая на то, какая была погода, сидящего на углу в центре города рядом со стойкой с развешанными на ней шнурками, я приобрел...*» (532)

Возможно, следует поверить публикатору, невзирая на все его мистификации? И считать записки Максудова плодом больной фантазии, а роман его — неопубликованным и пьесу несуществующей? Действительно, такое предположение имеет под собой некоторые основания: судя по максудовской небрежности в отношении словесной формы, роман «Черный снег» вызвал совершенно справедливую критику и не должен был бы иметь успеха, а судя по «третьему действию» с ножом и потоком крови, его драматургическое творчество отнюдь не того качества, как описанная в романе пьеса.

Но дело в том, что стиль «Театрального романа» не остается неизменным. Неряшливые фразы свойственны в большом количестве только первой половине текста, как и канцеляризмы, и они почти полностью исчезают ровно с середины романа, после сцен с Торопецкой. И даже романтические штампы существенно уступают место иным способам выражения. Опять-таки примерно с середины романа обостренное восприятие мира, «крайние» психические состояния приобретают — со все большей частотой — выразительные и небывалые (то есть — «еще не бывшие») образы: «Я чувствовал себя как бы *двухэтажным... Верхний этаж шумел и двигался в голове и мешал наслаждаться нижним, где царствовал установившийся, прочный покой*» (468), — хотя и смешиваются временами со стереотипными фразами: «*На гнущихся ногах, со стуком в голове я выходил и с озлоблением глянул на черного Островского*» (491). «И вскоре *ужас и отчаяние охватили меня*, и показалось мне, что я *построил домик и лишь только в него переехал, как рухнула крыша*» (489). «*В голове у меня начался какой-то кавардак. Стучали молоты в виске. От голода у меня что-то взмывало внутри, и перед глазами скашивалась временами комната*. Но, главное, сцена на мосту улетала, а с нею улетал и мой герой» (489). «Я *ахнул в душе, и что-то в животе у меня оборвалось*» (536). «Я обрадовался ему до того, что у меня *зачесались глаза*» (495), —

это своеобразная модификация выражения «обрадовался до слез», но уже следующие выражения степени чувства не сравнимы ни с чем: «...тоскуя до того, что чесалось тело, думал я» (525). «Я до такой степени удивился, что у меня даже прошла голова» (491).

И, наконец, в «финале» романа происходит своего рода синтез (а не просто — совмещение) особенностей стилистики повествователя: «И чувство мелкой зависти к Островскому терзало драматурга. Но все это относилось, так сказать, к частному случаю, к моей пьесе. А было более важное. Иссушаемый любовью к Независимому Театру, прикованный теперь к нему, как жук к пробке, я вечерами ходил на спектакли» (542).

Речевые штампы («*мелкая зависть*», «*чувство терзало*») в первой строке уже явно осмыслены «извне», стилизаторски: возникает взгляд на себя со стороны, только на одну часть своей личности, одну роль — «драматурга», это самоирония повествователя (а не — авторская ирония, как раньше), направленная на собственный гиперромантический стиль. Разговорные конструкции («*так сказать*») и канцеляризмы («*это относилось к...*», «*частный случай*») — словесное оформление второго предложения, и опять здесь «взгляд со стороны», поскольку пьеса, самое доселе важное в жизни «драматурга», названа теперь «частным случаем». И, по-видимому, последняя фраза — это выход за пределы сюжета, того сюжета, который мы видели и в котором главными для героя-повествователя были сначала роман, потом пьеса. Это завязка какого-то нового, не свершившегося этапа, в котором «более важное» — любовь к театру и роль зрителя. В сущности, «Театральный роман» в полной мере обретает свою сущность театрального романа только в своей последней фразе, когда впервые звучит слово «любовь», и, поскольку это последние слова в жизни Максудова, высоко-романтическое звучание («*иссушаемый любовью*», «*прикованный*») вполне уместно. Истинность пафоса подтверждена смертью, и тем не менее возникшая самоирония повествователя и способность оценивать свой стиль извне не позволяют оставить этот пафос без снижения («*прикованный, как жук к пробке*»).

В «Театральном романе» мы видим не «готового» творца, но его эволюцию, совершенствование мастерства, рождение нового, сверхповествовательского качества — рефлексии по поводу собственного стиля. Перед нами становящийся художник, недостатки которого (наивность, неопытность, небрежность, эклектичность, эпигонство) превращаются в достоинства: для него как автора нет ничего устоявшегося, нет догм, он способен к развитию, так как открыт миру в плане речи, открыт чужим языкам прошлого и современности. Он создает неоконченный роман, в сущности, жанрово близкий к повести, так как

организован он одной точкой зрения на мир и одной сюжетной линией. Но мы видим его как потенциального автора подлинного романа, где «слово выступает не только как *средство* изображения, но и как *предмет* изображения» (Бахтин) и где даже в перволичном повествовании создается романное разноречие, где нет «последнего слова» и самая авторская интенция — не только способ, но и объект оценки.

Сама неоконченность становится конструктивным элементом «Театрального романа». Он *принципиально* незавершен (теперь, для нас): это роман не о достигнутом результате, а о процессе — процессе становления художника и написания самого этого романа, о процессе взаимодействия языков разных эпох и стилей, о рождении своеобразного художественного слова из диалога множества стереотипных речевых конструкций, о рождении оригинальности — из штампов, о превращении «не литератора» — в автора романа, автора, способного организовать несколько повествовательных уровней в систему<sup>15</sup>.

Повествование в «Театральном романе», несмотря на видимое тяготение к «старинному слогу» и на сложившуюся парадигму романтического романа, — развивающаяся система. Романтическая стилистика разрушается в ней посредством самопародирования и внедрения в нее элементов современной советской речи, но в процессе этого разрушения рождается новое романное слово. Самобытность рождается из штампов. Стиль, — из отсутствия стиля (эклектики, нелогичности, небрежности в стилистике). Порядок — из хаоса. Но все же следы хаоса отчетливо видны в этом порядке.

В повествовании «Театрального романа» мы наблюдаем развитие от эклектики, простого соположения элементов — к синтезу их и внедрению в «новую целостность», и одновременно развитие образа повествователя, изначально серьезно и доверчиво относящегося к усвоенной им стилистике, к повествователю более высокого порядка, способному оценить и заимствованный, и собственный стиль, осознающему освоение чужого языка как творческий процесс. Но все большая организованность, структурированность, упорядоченность повествования находится в конфликте с описываемым миром, осознаваемым

---

<sup>15</sup> И потому «Предисловие» можно прочесть еще и как художественную оценку текста «Записок покойника»: стиль публикатора — того, кто наделен правом судить и комментировать публикуемый текст, того персонажа, которого зачастую считают «маской» автора, — тождествен стило собственно записок, значит, по всей видимости, дистанцированность Максудова от публикатора только мнимая, это две роли одного повествователя. На это указывает и тот факт, что публикатор назван «единственным другом» Максудова, но в тексте о нем — никакого упоминания, не приятель же с браунингом (военный, милиционер или чекист, но никак не литератор и театрал) опубликовал эти записки!

как разрушительный для творчества (пьесы) и жизни (самого героя, который убивает себя).

В итоге «Театральный роман» моделирует образ собственной структуры как метаромана, романа о романе. Несмотря на тяготение к «старомодным» речевым и архитектурно-художественным средствам (построению бинарного хронотопа, в который помещен исключительный герой), несмотря на постоянно демонстрируемый, утрированный традиционализм, в романе находит свое выражение позднейшая, модернистская, стратегия метапрозы<sup>16</sup>, стратегия претворения мира в текст — «перемещения «ценностного центра» на сам незавершенный процесс творчества, приобретающий значение мифологического творения абсолютно индивидуальной и в то же время предельно подлинной реальности... поскольку творчество отождествляется с жизнью... а все внеположное творчеству предстает как псевдожизнь...»<sup>17</sup>

Разрушенный и вновь рожденный стиль повествования воплощает в себе образ постоянно деформируемого, распадающегося на множество миров и вновь становящегося мира, в котором нет места романтическому художнику, но который может сформировать новый тип художника-модерниста. Такой художник способен осмыслить хаотический, разрушающийся и становящийся мир — и использовать его как материал для творчества, для собственного становления (но модернистская стратегия может оказаться разрушительной для романтического художника, художника «классического» типа, как и случилось в романе).

Перед нами роман формально незаконченный, но сущностно завершенный: роман о невозможности *только* романтических (классических, упорядоченных) взглядов на жизнь и о деформации «*только романтической*» парадигмы романа. О творческом процессе и творческой эволюции, о (неудачной) попытке словом преодолеть хаос, выстроить из фантазмагии и абсурда «псевдожизни» — подлинную, ценностно осмысленную жизнь.

---

<sup>16</sup> Многие устойчивые признаки метапрозы весьма точно описывают основополагающие особенности «Театрального романа», в частности: «тематизация процесса творчества через мотивы сочинительства, жизнестроительства, литературного быта и т.д.; высокая степень репрезентативности «внеаходимого» автора-творца, находящего своего текстового двойника в образе персонажа-писателя, нередко выступающего как автор именно того произведения, которое мы сейчас читаем; зеркальность повествования, позволяющая постоянно соотносить героя-писателя и автора-творца ... «обнажение приема», переносящее акцент с целостного образа мира ... на сам процесс конструирования... этого образа» (См.: *Липовецкий М.Н.* Указ. соч. С. 46)

<sup>17</sup> Там же. С. 49.