

О семантике мотива пути в «Записках на манжетах» М. А. Булгакова

Статья посвящена специфике функционирования одного из ключевых для раннего творчества М. А. Булгакова мотива пути в его первой повести «Записки на манжетах». В статье не только показывается сюжетообразующая роль данного мотива, приводятся актуальные подтекст и контекст реализации темы, но и выявляется ее многоаспектность и своего рода универсальность: путь в повести — это и поиск автобиографическим героем места под солнцем, и его путь в литературу (в литературе), и путь осознания себя как писателя — сам «становящийся» в процессе повествования текст «Записок» есть путь определения в слове своей этико-эстетической и мировоззренческой позиции.

The article is devoted to the specifics of one of the key motives in the early works of M. A. Bulgakov — the motive of the journey in his first short novel «Notes on a Cuff». The article not only shows the plot-creating part of the motive, actual sub-context and context of the topic “realization”, but also shows its manifold and flexibility: the journey in the novel is an autobiographical search for a place in the sun; it is a way of finding the writers path. Throughout the text, «Notes on a Cuff», a narrative journey to the ethical, aesthetic and ideological position of the writer is established.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: М. А. Булгаков, «Записки на манжетах», автобиографический герой, лейтмотив, мотив пути, странствия, плавания, дороги.

KEYWORDS AND PHRASES: M. Bulgakov, «Notes on a Cuff», autobiographical protagonist, key notes, the motive of the journey, adventure, wander, road.

В конце сентября 1921 г. М. А. Булгаков приезжает в Москву с целью устроиться здесь и начать литературную деятельность. Этой же осенью он диктует машинистке И. Раабен начатую еще во Владикавказе повесть «Записки на манжетах». Фрагменты первой части повести будут опубликованы в газетах «Накануне», «Бакинский рабочий», в альманахе «Возрождение», вторая часть (в сокращенном виде) однажды выйдет в журнале «Россия». Попытки напечатать повесть целиком окажутся безрезультатными.

Впоследствии, по-видимому, именно усеченность сюжета (ни рукописи, ни машинописные варианты повести не сохранились) и явилась причиной относительного (в сравнении с другими повестями писателя 1920-х гг. — «Дьяволиадой», «Роковыми яйцами», «Собачьим сердцем») невнимания исследователей к «Запискам...»: хотя превосходно изучена автобиографическая основа повести¹, но попытки анализа ее как художественного повествования очень немногочисленны².

А между тем сам Булгаков утверждал о «Записках на манжетах»: «Мне лично они нравятся»³. Очевидно, что нравились они ему, весьма требовательному к своим текстам, именно художественно, отсюда и настойчивые попытки издать повесть отдельной книгой:

...он долго не мог их напечатать. Он **приходил в отчаяние** (здесь и далее выделено нами. — Е. М.), рассказывал, что не принял никто...⁴;

...книгу у меня **купило** берлинское издательство «Накануне», обещав выпустить в мае 1923 года. И **не выпустило** вовсе. Вначале меня это **очень волновало**, а потом я стал равнодушен⁵.

Не претендуя в статье на всесторонний анализ художественных особенностей повести, постараемся тем не менее продемонстрировать ее далеко не второстепенное значение в творческом наследии М. Булгакова. Предметом нашего исследования при этом станет реализация в повести одного из ключевых для раннего Булгакова мотива пути (см. «Необыкновенные приключения доктора», «Бег», «Богема», «Я убил» и др.). Слово (понятие, концепт) *путь* при этом должно пониматься в самом широком смысле — как движение, странствие, плавание, дорога и т. д. Само функционирование данного отдельного мотива в «Записках на манжетах»

является яркой иллюстрацией принципа лейтмотивного построения повествования, описанного на примере романа «Мастер и Маргарита» Б. М. Гаспаровым:

Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое словосочетание «пятно», — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, — это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»), здесь не существует заданного «алфавита» — он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру⁶.

Мотив пути заявлен в самой что ни на есть начальной точке семантической организации повествования — в заглавии повести, далее его ключевая роль подтверждается эпиграфом: «Плавающим, путешествующим и страждущим писателям русским». *Записки на манжетах* — записки в пути, на бегу, в условиях, не располагающих к записи впечатлений, в отсутствие, как надо полагать, бумаги, письменного стола — привычных и необходимых атрибутов писательского труда (см., например, характерное замечание рассказчика о комнате персонажа Слезкина: «Письменного стола нету»⁷). И более того, это, возможно, и не записки в прямом смысле слова, а лишь условно фиксируемые («здесь и сейчас» или по горячим следам, в сознании рассказчика) мысли — нарративная дистанция, как и рефлексия по поводу пережитого, в повествовании практически не ощущается: время события и время рассказа о событии в основном разделены незначительно или даже совпадают — отсюда обилие специфических речевых средств: регулярные переходы к настоящему повествовательному времени («Отчаянием я пьян. И бормочу...» [427]; «Сон мой мне тоже не нравится» [452]; «А я пропаду, как червяк?» [420] и др.); предпочтение коротких фраз, усеченных, номинативных и подобных предложений («В 6-м подъезде у сетчатой трубы мертвого лифта. Отдышался. Дверь. Две надписи. Кв. 50. Другая загадочная: Худо. Отдышаться...» [435]; «Тогда

я смирился. Я смирился. Сказал, что я взволнован. Извинился. <...> Черкнули: „Выдать“. Закорючка» [451] и т. п.); чрезвычайно эмоциональный стиль повествования более соответствует ситуации устной, нежели письменной, речи⁸. И в названии, и в повествовательном стиле текста при этом вполне отражаются реальные обстоятельства его создания, о которых машинистка И. Раабен вспоминала:

Он (Булгаков. — *Е. М.*) приходил каждый вечер, часов в 7–8, и диктовал по два — три часа и, мне кажется, отчасти **импровизировал**. У него в руках были, как я помню, **записные книжки, отдельные листочки, но никакой рукописи как таковой не было**. Рукописи, могу точно сказать, не оставлял никогда. Писала я **только под диктовку**. Он упомянул как-то, что ему **негде писать**⁹.

Эпиграф, неточно воспроизводящий, а точнее — существенно трансформирующий строки великой ектеньи¹⁰, маркирует не только религиозный, библейский подтекст (об этом см. далее), но и неодноплановость сюжета: повесть рассказывает о пути литератора как в смысле прямом (географическом), так и в метафорическом (его пути к литературе, в литературе). Примечательно в связи с этим посвящение Ю. Слезкину (прототипу вышеназванного персонажа) на подаренном ему М. Булгаковым сборнике «Дьяволиада»:

Милому Юре Слезкину в память наших скитаний, страданий у подножия Столовой горы. У подножия ставился первый акт Дьяволиады; дай нам Бог дожить до акта V-го — веселого, с развязкой свадебной. М. Булгаков. Москва. 15.III. 1924.

Автобиографическая, порой даже в мелочах (хотя некоторые важные детали автор все же меняет: так, например, его герой одинок, тогда как автор, хотя и прибыл в Москву один, но и во Владикавказе, и в Москве проживал со своей женой Т. Н. Булгаковой (Лаппа); одиночество героя есть значимый в контексте рассматриваемой темы момент: герой в пути один, он один отвечает за этот путь, наконец, это путь главным образом не человека, но литератора) повесть рассказывает о реальных фактах из биографии писателя начиная с февраля 1920-го до конца осени 1921 г.: о его работе в двух Литературных отделах (Лито) при владикавказском и московском Наркомпросах, о переезде в столицу, о встречах с литера-

турной средой, первых надеждах и разочарованиях, о первых литературных планах и первых реализованных выступлениях.

...Я сочинил нечто, листа на четыре приблизительно печатных. Повесть? Да нет, это была не повесть, а так что-то такое вроде **мемуаров**¹¹, —

скажет Булгаков о «Записках на манжетах» в повести «Тайному другу». В «Записках...» масса реальных имен и фамилий, причем многие из них — имена и фамилии фабульных персонажей (Юрий Слезкин, Евреинов, Рюрик Ивнев, Осип Мандельштам, Пильняк; наконец, и самого рассказчика зовут Михаил — по имени автора повести, см.: «Мишуня, поставьте термометр!» [410], «Мишенька, не разговаривайте» [415] и др.).

Сюжет повести (здесь и далее имеется в виду дошедший до нас, реконструированный вариант текста) симметрично удвоен: первая часть посвящена владикавказским, вторая — московским событиям из жизни героя-рассказчика. Действие в каждой из частей начинается с некоторой точки провала планов героя, за этим следует поступление на службу в Лито, новые надежды, первые успехи и наконец — вновь все перечеркивающий внезапный поворот событий, завершающий один жизненный цикл героя и начинающий цикл другой.

Исходной точкой первой части оказывается болезнь рассказчика, совпавшая с отступлением белогвардейцев¹². Мотив болезни, как было неоднократно отмечено булгаковедом, — яркий в поэтике Булгакова маркер революционной темы¹³, и шире — слома, катастрофы¹⁴. Герой «Записок...» заболевает трижды, но и не раз — даже не будучи болен — он сомневается в своем здоровье или в своих силах. Это мотивы не только физического, но и психического недуга (расстроенного сознания, страха, аффекта и т. д.), см.: «... Бредит... бредит, бедный!...» [412]; «В глазах страх с тоской в чехарду играют» [413]; «...извольте дать мне мой бра... браунинг! Ларочка-а! Достаньте! — Хорошо. Хорошо. Достанем. Не волнуйтесь!...» [413]; «Буду жить на полу у Разумихина. Он не прогонит меня — душевнобольного» [446] и др.

Первым симптомом болезни оказывается головная боль (обратим внимание на лейтмотивные соответствия с историей Пилата):

Постойте, что же меня мучит? <...> Ах, да. Голова. Второй день болит. Мешает. Голова! [410]
...демоны трубят и раскаленными крючьями рвут череп.
Го-ло-ва!.. [413]

Болезнь оборачивается невозможностью двигаться, а главное — совершать / продолжать путь:

Стойте! <...> ...внезапно махнул рукой, вяло поморщился и сел на диванчик. <...> ...ни за что не встал бы. Какая лень! Не хочется руку поднять. <...> Ничего... и эту ночь проваляюсь, а завтра пойду, пойду! И в случае чего — еду! Еду! Не надо распускаться! <...> Вы не понимаете. Меня бросят! Бросят! <...> Только нужно доползти... [410–412].

Конец одной истории, одного пути явится началом истории другой, пути другого — странного, полного неожиданных и малопонятных обстоятельств, внезапных решений и т. д.

С самого начала повести герой погружен в соответствующую атмосферу — полухаотичного и трудно объяснимого в своем размахе движения: все или почти все откуда-то прибывают, куда-то направляются:

...Сквозняк подхватил. Как листья летят. Один из Керчи в Вологду, другой из Вологды в Керчь. <...>
Вчера ехал Рюрик Ивнев. Из Тифлиса в Москву.
— В Москве лучше. <...>
Другой поэт. Из Москвы в Тифлис.
— В Тифлисе лучше.
— Третий — Осип Мандельштам. <...>
— Из Крыма. Скверно. <...>
Беллетрист Пильняк, в Ростов, с поездом за мукой, в женской кофточке.
— В Ростове лучше?
— Нет, я отдохнуть!! [423];
Видел поэта из неизвестных. Рассказал, что из Пензы едет в Ялту. Я чуть не засмеялся. Но вдруг вспомнил: а я?.. [431].

Характерны детали одежды литераторов: «...Френч, молю обгрызенный, и под мышкой — дыра. На ногах серые обмотки...» [413], «...иду в темноте по лужам. <...> На ногах обрывки носков и рваные ботинки» [427], «...старик <...> был в папахе, солдатской шинели» [436] и т. д. Как явствует из

текста, эти литераторы зачастую — бывшие военные.

Глобальный характер движения (скитания, странствия) подчеркивается маркированием не только его географических, но и временных координат: «Не ночью, а завтра, с утра...» [414], «Ночь плывет» [416], «Солнце» [416], «О, пыльные дни! О, душные ночи!» [419], «Луна в венце» [420] и т. д.

Примечательна и широчайшая география повести: помимо Кавказа и Москвы, где происходят события, она включает упоминаемые Рим, Париж, Берлин, неназванный городишко, где заведовал когда-то Слезкин, и др. В том числе это отсылки к разным городам (странам) через упоминания литературных имен: «...вдруг забормотал, как диккенсовский Джингель...» [410], «Леса и горы. Но не эти проклятые, кавказские. А наши, далекие... Мельников-Печерский» [411]; «...точь-в-точь описанная Твенем мальчишкина голова...» [413] и др. Топонимика повести одновременно — на мерцании смыслов — и географическая, и литературная панорама.

Обратим внимание: это двухполюсная панорама, включающая *мечту* (со знаком *подлинное, светлое*: «Я бегу в Париж, там напишу роман...» [412]) и *реальность* — «*вымученное*»¹⁵, *вынужденное, чужое* («Чужое все...» [410]), связанное с образом тьмы, сумерек, тумана («Проклятый февральский туман!» [410]), с нездоровьем. Как и в географическом, в пространстве литературном контрастируют *вечное* («До бледного рассвета мы шепчемся. Какие имена на иссохших наших языках. Какие имена. Стихи Пушкина удивительно смягчают озлобленные души. Не надо злобы, писатели русские!..» [421]) и *мнимо актуальное*, программно заявляющее о себе:

...входил смелый с орлиным лицом и огромным револьвером на поясе. <...> проклял сирень и грянул:

Довольно пели вам луну и чайку!

Я вам свою чрезвычайку! <...>

Затем другой прочитал доклад о Гоголе и Достоевском. И обоих стер с лица земли. <...> предложил в заключение Пушкина выкинуть в печку... [418];

Теперь пишут. Необыкновенно пишут. Возьмешь. Раз прочтешь. Нет! Не понял. Другой раз — то же [424];

— Па иному пути пайдем! Не нады нам больше этой парнографии: «Горе от ума» и «Ревизора». Гоголи. Моголи. Свои пьесы сачиним [431].

Реальность, в которой герой находится, — однозначно демоническое пространство, ср.: о Владикавказе:

У черта на куличках, у подножия гор, в чужом городе, в игрушечно-звериной-тесной комнате, у голодного Слезкина родился сын.

о Тифлисе:

И было в лето от Р. Х. 1920-е из Тифлиса явление. Молодой человек, весь поломанный и развинченный со старушечьим морщинистым лицом приехал и отрекомендовался: дебошир в поэзии [420];

Что за проклятый город Тифлис! [420]¹⁶

Ничуть не менее демонична Москва, но о ней речь пойдет далее.

Героя сопровождает ощущение невозможности выбраться из замкнутого пространства («Мальчики в коробке» [420], «Горы замкнули нас...» [421]) и одновременно — отчаянный порыв бежать: «Доктор! Я требую... Немедленно отправить меня в Париж! Не желаю больше оставаться в России...» [413], «...Бежать! Бежать! На 100 тысяч можно выехать отсюда. Вперед. К морю. Через море и море, и Францию — сушу — в Париж!» [429]. Важно отметить: мечта¹⁷, ни в географическом, ни в литературном плане, в «Записках на манжетах» окажется недостижима для героя (он не уедет в Париж и не напишет роман).

Невозможность выбраться связана с мотивами (по сути, эсхатологическими) конца, гибели: «...Горе мне. <...> На обточенных соленой водой гольшах лежу как мертвый. <...> Слезы такие же соленые, как морская вода» [430], «Finita?! Что? Катастрофа?!» [410], «Мне надоела эта идиотская война!» [412], «Ингуши, когда грабят, то... они грабят. А осетины грабят и убивают... — Всех будут убивать?» [414], «...все кругом мертво спит...» [421], «Кончено. Все кончено!.. Вечера запретили...» [427] и др. Сравнения с мелкой живностью транслируют мысль о ничтожности человека перед стихией: «А я пропаду, как червяк» [420], «И опять, как жуки на булавках, будем подыхать» [421], «...Мух на tangle-foot'e видели?» [421].

В этом же ряду — пронизывающие текст мотивы неизвестности (туманности, случайности пути, невозможности

спланировать жизнь):

Евреинов приехал. <...> С Черного моря, проездом в Петербург. Где-то на севере был такой город. Существует ли теперь? [422];
Натурально, не доедешь, ежели не знаешь, куда едешь! [422];
Куда я еду? Куда? [430];
Мама! Мама! Что мы будем делать?! [414]

Характерно это неоднократно повторенное обращение (слова из известной песни), звучащее почти по-детски, почти бессознательно, и коррелирующее с повсеместными обращениями / мольбами персонажей и рассказчика к Богу: «Боже мой, боже мой, бо-о-же мой!» [410], «...но только, храни бог, не сейчас!..» [411], «Гос-по-ди! Что это за простыня...» [413], «Ах, боже мой! Какой вы странный!» [414] и под.

Вполне понятно в связи с этим и то, что путь в «Записках на манжете» — это и психологический уход от действительности — абсурдной, «полунастоящей», сюрреалистичной — закономерным образом в тексте звучат ключевые для Булгакова мотивы театра, кино: «Finita la comedia!» [410], «Уехал беллетрист... Антракт» [424], «...загорелась огненная надпись, как в кинематографе...» [445]. В реальности, описываемой в повести, постоянно смешиваются явь и видение: герой бредит¹⁸, видит странные сны¹⁹, галлюцинирует, признается, что давно ему уже «кажется, что кругом мираж. Зыбкий мираж» [445]. Это мнимый, но уход — в болезнь («Хорошо болеть. Чтобы был жар. Чтобы все забылось. Полежать, отдохнуть...» [411]), в состояние забытья («После морфия исчезают ингуши» [416]; «Какая гнусная водка! Мерзость! Но выпьешь, и легче» [420]). Один из способов отвлечения от реальности — книги (литература), уводящие в вымышленный мир: «В этой дьявольской суматохе некогда почитать... А сейчас так хочется... <...> Мельников-Печерский. Скит занесен снегом. Огонек мерцает, и баня топится...» [411]. Характерна реплика Ларисы Леонтьевны: «Мишуня, нельзя читать!..»; впрочем, в данном случае важнее другое — книга, которую выбирает герой, активизирует его «опасный» бред: «Понеже... Какое хорошее, солидное, государственное слово — по-не-же! Леса, овраги, хвоя ковром, белый скит. И хор монашек поет нежно и складно: Взбранной воеводе победительная!..» [411]. Примечательны в связи с этим примеры своеобразного «вторжения» литературы в реальный план истории героя: в числе едущих по просторам страны — гоголевский Осип, слуга Хлестакова²⁰;

огненные цитаты из гоголевского «Носа» возникают перед его глазами на стене здания, в котором «пропало» московское Лито; и др.

Герой-рассказчик «Записок на манжетах» — отнюдь не подхваченный ветром листок: на фоне полуосознанно мигрирующей литературы (повесть не говорит о причинах этой миграции, но очевидно, что имеется в виду «большая буря» — революция, Гражданская война, сместившие прежние ориентиры, обусловившие кризис, в том числе культурный) он смело отстаивает свои идеалы (полемика по поводу Пушкина стоила ему относительного благополучия, но не могла не случиться), знает, куда он движется и зачем. Однако стихия сильнее — герой находится в тисках демонического времени («в лето 1920-е от Р. Х.») и демонического пространства, из которого выбраться не удается:

Вечером идет пароход. Он не хотел меня пускать. Понимаете? Не хотел пускать... [431]

Путь в центр, в Москву²¹, для героя Булгакова оказывается то ли бегством от злой судьбы, то ли отчаянным порывом добраться до сути: «Довольно! Пусть светит Золотой Рог. Я не доберусь до него. <...> Но здесь я больше не останусь»²². Решение ехать в Москву — второй важный рубеж. Принципиально значима амбивалентность этого вводимого в повествование образа: в конце второй части Москва характеризуется как дом:

Домой. По морю. Потом в теплушке. Не хватит денег — пешком. Но домой. Жизнь погублена. Домой!.. В Москву! В Москву!! [431]

Но следующий образ не подтверждает ожидания героя: глава, открывающая вторую часть повести, носит название — «Московская **бездна. Дювлам**».

Сюжетно простая и автономная, эта глава чрезвычайно нагружена образно и семантически, сообщая ракурс и ключ к восприятию всего нижеследующего. Москва, встретившая героя-рассказчика, — мир во тьме (контрастирующий с ярким кавказским солнцем), он страшен и непонятен. Герой мало что видит («Где это? Какое место? Все равно. Безразлично. Вся Москва черна, черна, черна» [433]), потому больше проработан его звуковой и перцептивный ряды, нежели

визуальный, см., например:

Лязг. Грохот. <...> На секунду внимание долгому мощному звуку. <...> Смолк студенческий вагон... <...> Какое-то мягкое тело выскользнуло из-под меня со стоном. <...> ...демонические голоса серых балахонов ругали цеплявшийся воз и того, кто чмокал на лошадь. <...> В чернильном мраке <...> металась фигурка и шептала: «Папа, а масло?.. папа, а сало?.. папа, а белая?» [432–434].

На перцептивном уровне Москва — ощущение толпы, бездны, провала (*бездонный, провалился, чудовищные грузы, упало, нагрузился, в темную глубину* и пр.).

На этом фоне — глобальной темноты — высвечиваются из мрака, как кадры кинофильма, как детали сна, немногие (визуальные) образы новой, прежде невиданной героем-рассказчиком столицы: вокзал весь в огнях; церковь; две лампы на мосту; фонарь, а под ним на сером заборе афиша юбилея Владимира Маяковского и др. Затем эти образы погружаются (*ухнула, бултыхнули*) во тьму. И сам герой «следует» за ними: «Воз превратился в огромную платформу <...>. И мы сели, свесив ноги, и уехали в темную глубину» [435]. И тьма (провал на визуальном уровне), и бездна (провал на уровне телесного ощущения) коррелируют с образом преисподней, см.: «из кромешного ада» [434], «Куда ж, к черту. Ан Москва не так страшна, как ее малютки» [433] и др. Выхваченный из мрака странный «Дювлам» (подробнее о нем см. далее) наделяется той же семантикой: это своего рода *бездна, конец, финал, предел* несоответствия герою-рассказчику в литературном плане. Понятен на этом фоне «неясный, растерянный» [433] вид церкви. Важную функцию выполняет при этом чередование света и тьмы — один из повторяющихся в повести моментов (символически своего рода борьба светлого и темного начал мироздания), ср.: «Опять тьма. Опять луч. Тьма. Москва! Москва» [433], «Тьма. Просвет. Тьма... просвет. <...> Тьма и сорок один и одна...» [413] — о болезни героя, с которой все началось; «...коридоры. Мрак. Свет. Свет. Мрак...» [449] — о панических метаниях героя по коридорам громадного учреждения, когда сотрудники рисковали остаться без жалования, то есть средств к существованию.

С началом «московской» части повести тема пути получает принципиально новое развитие. Москва — пространство обширное (включает множество локусов:

вокзал, улицы города, Лито и весь дом, чердак-квартира, Трубная площадь, семикомнатное жилище богатых знакомых, «столовка») и протяженное — как в плане горизонтально («...пересек всю Москву...» [435], «Решил идти назад через всю Москву к Разумихину. Забыть все» [446], «Сдал ведомости. Их пошлют в другое какое-то здание на другой конец Москвы...» [450]), так и в плане вертикали («мертвый лифт», купола церквей и бездна под ногами на перроне). Оно выстроено, как лабиринт, из ходов и путей («...шестиэтажное здание было положительно страшно. Все пронизано продольными ходами, как муравейник, так что его все можно было пройти из конца в конец, не выходя на улицу» [446]). Но при этом Москва, явившись *концом* пути героя («Конец. Самый настоящий, всем концам конец. Больше ехать некуда» [432], что коррелирует со словами *бездна, ад, тьма*), в целом *статична*, движение в ней если не останавливается, то существенно замедляется. Лишены энергии движения: и вокзал, и медленно движущиеся от него люди с грузами на спинах, и медленно катящийся груженный воз, и словно вне времени и пространства существующее московское Лито с его представителями:

Плетеный дачный стул. Пустой деревянный стол. Раскрытый шкаф. Маленький столик кверху ножками в углу. И два человека. Один высокий, очень молодой, в пенсне. Бросились в глаза его обмотки. Они были белые, в руках он держал потрескавшийся портфель и мешок. Другой, седоватый старик с живыми, чуть смеющимися глазами, был в папаше, солдатской шинели. На ней не было места без дыры, и карманы висели ключьями. Обмотки серые и лакированные, бальные туфли с бантами [436]

(перед нами — образ литератора-бродяги, но, очевидно, уже прекратившего свой путь);

...**Никто не приходил.** Вообще **ничего.** Я и барышня... Меня осенило сегодня: Лито не включено. Над нами есть какая-то жизнь. Топают ногами. За стеной тоже что-то. Туда приходят какие-то люди с бритыми лицами... [440].

Другой важный признак этого нового пространства (далее речь пойдет в основном о центральном локусе — Лито) — пустота:

...в Лито не было ни стульев, ни столов, ни чернил, ни лампочек, ни книг, ни писателей, ни читателей. Коротко: ничего не было.

И я. Да, я **из пустоты** достал конторку красного дерева, старинную. <...> За конторкой появился стул. Чернила и бумага и, наконец, барышня, медлительная, печальная [439]

(ср. о владикавказском лито: «...сидит в центре писатель и **из хаоса** лепит подотдел» [417]);

Комната с обрванными проводами была **глуха**... [436];

Посмотрели они напряженно:

— Мы думали — **вас нет** [441].

Двигается и действует в этом новом для героя-рассказчика пространстве в основном он один, изо всех сил стараясь сообщить движение и всему окружающему:

И я стрелой полетел вверх. Ворвался в двери, пронесся через комнату с женщинами и вошел в кабинет. В кабинете сидящий взял мою бумагу и черкнул: «Назн. секр.» Буква. Зако- рючка. Зевнул и сказал: «Вниз» [438];

Я решил включить Лито. <...> Лито включено. <...> Написал бумагу в хозяйственный отдел: дайте машину. <...> Мы с женой бандита начали составлять требовательную ведомость на жалованье. Лито зацепилось за общий ход.

Моему будущему биографу: это сделал я [440];

Бросился сам. Опять коридоры... [449].

Общий ход — это некий действительный путь и процесс, почва под ногами (ср. характерный в данном случае фрагмент из воспоминаний И. Раабен: «Однажды он пришел веселый: „Кажется, я почувствовал почву под ногами“. Он поступил тогда секретарем Лито Наркомпроса»²³). Пропажа Лито, вскоре последовавшая, закономерно будет воспринята как потеря чувства реальности:

...Клянусь, это сон!! Что же это, колдовство, что ли?! <...> Я не сумасшедший. <...> Нетвердой походкой, стараясь скрыть взгляд под веками (чтобы сразу не взяли и не свезли) пошел по полутемному коридорчику... [444–445].

Одна важная метафора прорисовывается из описания

истории Лито и совместного с ним пути героя-рассказчика. Он приезжает в Москву после неудачной попытки устроиться на корабль. Функционально Лито (а точнее — все огромное шестиэтажное здание, в котором оно находится) — нечто вроде корабля, спасительного судна для героя повести, возможность продолжения пути — не лучшая (Лито без литературы, без книг²⁴), но единственная. Со всей ясностью метафора проясняется в финале повести: «...Как капитан с корабля, я сошел последним» [454]. Это устойчивая метафора в творчестве Булгакова: см. образ дома-корабля в «Записках покойника»:

Дом спал. Я глянул в окно. Ни одно в пяти этажах не светило, я понял, что это не дом, а многоярусный корабль, который летит под неподвижным черным небом. Меня развеселила мысль о движении...²⁵ —

см. также яркий образ из «Мастера и Маргариты» — хозяина ресторана в Доме Грибоедова Арчибальда Арчибальдовича:

И было в полночь видение в аду. Вышел на веранду черноглазый красавец с кинжальной бородой, во фраке и царственным взором окинул свои владения. Говорили, говорили мистики, что было время, когда красавец не носил фрака, а был опоясан широким кожаным поясом, из-за которого торчали рукояти пистолетов, а его волосы воронова крыла были повязаны алым шелком, и плыл в Караибском море под его командой бриг под черным гробовым флагом с адамовой головой²⁶.

Характерны и строки из письма М. А. Булгакова брату Н. А. Булгакову от 16 янв. 1930 г.²⁷:

...все мои литературные произведения погибли, а также и замыслы. Я обречен на молчание и, очень возможно, на полную голодовку. <...> корабль мой тонет, вода идет ко мне на мостик. Нужно мужественно тонуть <...> замучился, неработоспособен²⁸.

Проакцентируем метафорические заглавия, мотивы, микросюжеты, связанные с *морем, плаванием, стихией, водой*. Присоединив Лито к общему ходу, герой-рассказчик *набирает команду* (в сущности, как капитан; «старик» — фигура полуфиктивная, хотя, впрочем, есть и глава всего

«судна» в целом, к которому все бегут за подписями: «Идите наверх, пока он не уехал» [442]). Как только забрезжила перспектива денег, в Лито «слетаются», как «первые ласточки», литераторы: «кудрявый, румяный и очень жизнерадостный поэт Скарцев», «в хорошем, теплом пальто и котиковой шапке <...> поэт. Саша», «...еще один новый, подвижной и шумный, в золотых очках, называвший себя — король репортеров» [442–443]. Набрав команду, Лито *развивает энергию* (глава «Мы развиваем энергию») — пишет лозунги (корабль трогается с места — герои получают деньги). Не найдя Лито на следующее утро, герой, не теша «себя мыслью, что удастся <...> добраться домой сухим» [446], бредет под ливнем домой — не перепрыгивая, как обычно, с камня на камень, а «прямо по лужам» [446]. Обнаружив Лито и получив комнату, герой чувствует, будто вновь в него «*влилась жизнь*» [448] — работа продолжилась, «из провинции начали присылать рукописи», до конца укомплектовали штат: «Больше мест не было. Лито было полно. И грянула работа» [448]. Соответствующая глава называется «*Полным ходом*». Мрачному финалу предшествует ощущение героя: «Что-то грозное начинает нависать в воздухе. <...> Под нашим Лито что-то *начинает трещать*» [453]. Герой навсегда покидает Лито — на него обрушивается: «...снег. Затем дождь. Затем не снег и не дождь, а так что-то лепило в лицо со всех сторон» [454]. Непогода (так или иначе в повести связанная с дождем — водой), несомненно, яркий маркер неудач героя:

...Идет жуткая осень. Хлещет косой дождь. Ума не приложу, что ж мы будем есть? <...> Голодный поздним вечером иду в темноте по лужам... [427];

У-у, как дует... Вот оно, вот, начинает моросить. Пирог на Трубе с мясом, сырой от дождя... [444] и пр.

Лито — работа, деятельность, а значит — жизнь. Мотивы жизни (связанные в повести с едой, деньгами) и смерти (или болезни), обретения / крушения надежд, контроля над обстоятельствами / потери связи с действительностью, — устойчиво чередуются в повествовании. Герой периодически слаб, повержен, отвергнут: его увольняют, громят в прессе, он боится, он болен, он видит странные сны (предвестником увольнения служит сон, в котором герой перевоплощается в Льва Толстого, но не может соответствовать этой роли: «Нужно писать. А что писать, я не знаю» [451]). Но тем не менее

этот же герой, обнаруживая огромную силу воли, борется со стихией, не останавливается, ср.:

Вчера ехал Рюрик Ивнев. <...>
Доездили до того, что однажды лег у канавы:
— Не встану! Должно же произойти что-нибудь!
Произошло: случайно знакомый подошел и обедом накормил
[423];
Из Сибири приехал необыкновенно мрачный в очках <...>.
Идите наверх... <...>
Никуда я не пойду [442].

Укажем некоторые важные составляющие подтекста повести, актуальные в связи с рассматриваемой темой. Чрезвычайная широта самого понятия *путь* настраивает нас на поиск, прежде всего, ключевых, универсальных подтекстовых элементов, чему, конечно, в наибольшей степени отвечает подтекст библейский. Знаки, сообщающие истории героя дополнительное, вневременное, звучание, рассеяны в тексте буквально повсеместно.

Это и вышеупомянутый эпитаф. Это и постоянное «пульсирование» в тексте темы божественного и дьявольского:

Божественным глазком светит лампадка и поет хрустальным голосом... [416];
...хор монашек поет нежно и складно: Взбранной воеводе победительная!.. [411];
Ходит какой-то между столами. В сером френче и чудовищное галифе. Вонзается в группы и те разваливаются. Как миноноска режет воду (Очередной образ судна на море, с иным знаком. — *Е. М.*). На кого ни глянет — все бледнеют. <...> Подошел. Просверлил глазами, вынул душу, положил на ладонь и внимательно осмотрел. Но душа — кристалл.
Вложил обратно [417];
...я улыбнулся. Каюсь. Улыбнулся загадочно, черт меня возьми. <...> И я выступил, чтобы меня черти взяли [419];
...море непрерывно поет у гранитной глыбы. Не лгали в книгах: солнце в море погружается. Краса морская. Высота поднебесная... [430];
Боже ты мой! Родному брату... [447] и др.

Это и отдельные маркеры *прасюжетов*, с которыми так или иначе соотносится путь героя «Записок...», в частности:

«С Креста снятый сидит в самом центре писатель и из хаоса лепит подотдел» [417] — одновременно отсылает к теме сотворения мира²⁹, чрезвычайно актуальной в контексте революционного переворота, и обозначает отозвавшуюся затем в «Мастере и Маргарите» параллель истории литератора с историей Иисуса Христа: в данном случае это тема крестного пути, жертвенной миссии литератора. Также имеет значение, что путь — это встречи: множеством встреч усеян путь несущего в себе слово героя «Записок на манжетах», это некоторым образом соотносится с проповеднической деятельностью странствовавшего Христа.

«Казнь египетская» [447] — эти слова, выразив эмоцию героя-рассказчика, в то же время являются прямой аллюзией на книгу Исход, а значит, маркируют соответствующую тему: с Исходом евреев, их спасением (с божьей помощью), соотносится эмиграция белогвардейцев. Аллюзия акцентирует мотив спасительного моря (море позволило евреям переправиться на другой берег, но поглотило врагов), а также мотив божественного возмездия (ср. также: «Я против смертной казни. Но если madame Крицкую поведут расстреливать, я пойду смотреть» [449]). Образ тьмы, в которую погружена Москва, очевидно, также имеет связь с «казнями египетскими».

В подтекст повести, мы полагаем, входит и еще одна ветхозаветная история. Речь о не отмеченной прямо, но сквозящей в повествовании параллели всего происходящего в судьбе героя с легендой о Всемирном потопе (и Ноевом ковчеге). Возникает мотив корабля в самом конце «кавказской» части «Записок...» и затем, как было показано выше, метафорически обыгрывается вплоть до самого финала повести. (Заметим: прямая аллюзия на легенду о Ноевом ковчеге присутствует в тематически связанной с «Записками...» пьесе «Бег»³⁰).

В повествовании, тесно сочетающем в себе два модуса — драматический и комический, пародийный — все указанные сюжеты прочитываются далеко не буквально и исключительно амбивалентно. Но выраженная связь с ними поднимает повествование на высокий уровень обобщения, служит средством мифологизации истории автобиографического героя.

Последняя параллель — с древним ковчегом — требует при этом дополнительного комментария. Не прописанная буквально, она имеет важное подтверждение в структуре повести, а именно — специально выделенный в тексте, оказывающийся вне линии развития сюжета, но очень яркий образ

поэта Маяковского, за которым — та же легенда о Всемирном потоке и та же тема миссии литератора в стихии революционного переворота. 1 мая 1921 г. в Театре РСФСР 1-м под руководством Вс. Мейерхольда, прошла премьера пьесы В. Маяковского «Мистерия-буфф» — остропародийно пересмысливающей и даже, в сущности, коверкающей указанный библейский сюжет. О критическом отношении Булгакова к мейерхольдовскому театру красочно сообщается в цикле очерков «Столица в блокноте», и в «Записках на манжетах» Мейерхольд назван дважды: «Басом кто-то сказал: „Мейерхольд“» [435], «...Свет. Мрак. Мейерхольд. Личный состав...» [449]. Посетил ли М. Булгаков спектакль по пьесе, неизвестно, но пьеса и в печатном виде была в свободном доступе. Булгаков явился в Москву непосредственно к чествованию юбиляра³¹ в литературе, о чем и сообщается в главе «Московская бездна. Дювлам».

Взаимная параллель «Записок на манжетах» и «Мистерии-буфф» с вышеуказанным сюжетом из Библии проясняет и ряд других важных корреляций между этими двумя текстами (написанная уже после премьеры пьесы Маяковского повесть Булгакова была, по всей видимости, его литературным ответом оппоненту). Укажем лишь некоторые моменты, в которых тексты соотносятся и противопоставлены. Герой Маяковского (на сцене театра автор сам играл эту роль) — поэт из будущего, возвещающий человечеству новую правду; герой Булгакова — литератор, несущий в себе правду традиции. Революция-«прачка» у Маяковского смывает грязь с мира, поэт восторжен, радуется потоку и — как сверхчеловек — идет по волнам стихии; герой Булгакова — маленький человек, в потоке-катастрофе он рискует погибнуть, он выброшен в этот поток и цепляется за любую возможность спасения, человек перед Богом — он мокнет в стихии, пропитывается ею. Два принципиально разных мироощущения эпохи выражены и принципиально разным словом — записки, материальное слово, Булгакова противопоставлены устному слову «агитатора, горлана-главаря».

Исследователями неоднократно подчеркивалась сатирическая функция образа Маяковского в «Записках на манжетах», в связи же с рассматриваемой темой выделим два значимых признака этого образа, проясняющих, мы полагаем, и смысл вышеуказанной переклички текстов. Первый из них: Дювлам-Маяковский — самая статичная, совершенно застывшая фигура в повести (весь он — афиша юбилея; ср. с вечно

движущимся героем-рассказчиком); второй момент — еще более существенный: Маяковского, при всей акцентированности его образа и даже намеренного выписывания его, в изображенном мире «Записок...» как такового нет, а есть подмена одного образа другим³². Фиктивность и инертность образа Маяковского, очевидно, должны пониматься как факт дискредитации позиции главного поэта эпохи: рассказчик относительно слаб, но реален; Маяковский успешен, доволен, силен, но не миф ли он сам? (Обратим внимание на характерный, связанный с мотивом жертвы, момент двойничества — между героем-рассказчиком «Записок на манжетах» и первым *для него* поэтом Пушкиным: «...Тень от фонаря побежала. Знаю: моя тень. Но она в цилиндре...» [427]).

Итак, мотив пути (странствия, плавания, дороги), впервые давая о себе знать еще в заглавии повести, проходит через весь ее текст. Варьируясь, он связывает различные элементы сюжета, обнаруживая их специфические значения и притягивая к элементам всей мотивной цепочки отдельные подтекстовые смыслы. Именно так раздвигают семантические рамки рассказанной истории эпиграф, аллюзии на библейские сюжеты, и именно так работает внешне не прописанная, но вероятно значимая корреляция с «Мистерией-буфф» В. Маяковского.

«Записки на манжетах» пронизаны мотивами бегства, конца, катастрофы, абсурда, тумана, неизвестности перед завтрашним днем. Героя бросает по волнам стихии жизни, он в тисках демонического времени и пространства, не имея возможности выбраться. Он терпит неудачу за неудачей. Но и не сдается, словно черпая силы³³ в осознании особого значения своего пути, равно как и того багажа, который он несет с собой. Чрезвычайно значим здесь и другой момент: понятие *путь* в «Записках на манжетах», помимо всего остального, это и *судьба, данная свыше*.

Я не могу понять, почему этот дьявольский пучок (Крицкая. — Е. М.) оказался здесь. Кто мог ей поручить работу! Тут, действительно, Рок! [450];

Господи! Дай так, чтобы дебошир умер! Ведь болеют же кругом сыпняком. Почему же не может заболеть он? [427];

И лишь один из таинственных знаков я расшифровал. Он значит: горе мне. Кто растолкует мне остальные?! [430] —

герой повести постоянно задает себе и Всевышнему вопросы

о предначертанном пути. Судьба героя Булгакова трудна, но осознание факта ее предначертания, несомненно, дает возможность ее принять. Он понимает: у каждого — свой путь и свой крест.

Столь сложным образом семантически организованная, повесть читается не только как автобиография, но и как автопортрет, автохарактеристика (заявка на уровень) дебютировавшего с нею М. Булгакова и даже как своего рода его этический и эстетический манифест — программное высказывание о литературе, о судьбе и миссии литератора в новое время. Герой повести не уедет в Париж и не напишет роман, но сами его *записки на манжетах* становятся этапом его самоосознания и самоутверждения.

Примечания

- 1 См., прежде всего: *Янгиров Р. М. А. Булгаков — секретарь Лито Главполитпросвета // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. статей. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1988. С. 225–245; Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988; Лурье Я. С., Рогинский А. Б. («Белая гвардия»), М. О. Чудакова: Комментарии // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. С. 598–609.*
- 2 Отметим вышеуказанную статью, предваряющую комментарии к повести в изд.: *Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. ... Т. 1. С. 598–609*; а также статьи Т. А. Алпатовой (например: *Алпатова Т. А. От «Записок на манжетах» к «Запискам покойника»: Эволюция повествования в прозе М. А. Булгакова // Михаил Булгаков: его время и мы: Монография Т. А. Алпатова и др.; под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков, 2012. С. 137–150*), в которых повесть рассматривалась как эстетическая декларация, ответ на явления «крушения языка» в эпоху духовной катастрофы общества.
- 3 *Булгаков М. А. Письмо П. Н. Зайцеву. 25 мая 1924 г., Москва // Собр. соч. В 8 т. М.: АСТ: Астрель; Восток — Запад, 2009–2011. Т. 8. С. 49.*
- 4 *Раабен И. В начале двадцатых // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.: Сов. писатель, 1988. С. 129.*
- 5 *Булгаков М. А. Автобиография // Собр. соч. В 8 т. ... Т. 1. С. 30.*
- 6 *Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 28–82. С. 30.*

- 7 *Булгаков М. А.* Собрание сочинений. В 8 т. ... Т. 1. С. 421. Далее ссылки на текст повести будут приводиться по этому изданию в основном тексте с указанием страницы в квадратных скобках.
- 8 Нами указаны лишь некоторые релевантные для нас повествовательные черты повести, более подробный их анализ может быть материалом отдельной статьи.
- 9 *Раабен И.* Указ. соч. С. 128.
- 10 М. А. Булгаков неточно цитирует великую ектенью (ектеньи — молитвенные прошения в православном богослужении; великая ектенья — наиболее полная, около 10 прошений): «О плавающих, путешествующих, недугующих, страждущих, плененных и о спасении их Господу помолимся». См., например, комментарии к повести в изд.: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 8 т. ... Т. 1. С. 695.
- 11 *Булгаков М. А.* Тайному другу // Собр. соч. В 10 т. М.: Голос, 1995–2000. Т. 5. С. 315. Обратим внимание при этом на несоответствие «Записок...» мемуарной форме: мемуары — воспоминания, которые, как правило, пишутся спустя годы; записки же — это зарисовки, записи для памяти по свежим следам.
- 12 В «Записках на манжетах» (в том виде и объеме, в каком они до нас дошли) врачебного этапа своей жизни автор уже не касается. У героя «Записок...», как пишет М. О. Чудакова, «есть прошлое, но оно непредъявимо. <...> Бывший статус героя — часть разрушенной иерархии — вызывающе зафиксирован в самом названии...», см.: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 5 т. ... Т. 1. С. 605.
- 13 Симптоматично, что в числе самых первых его работ — киевские «Наброски земского врача» и «Недуг»; владикавказский большой роман по канве «Недуга»; над «Записками земского врача» и «Недугом» велась работа и осенью 1921 г., когда писались «Записки на манжетах».
- 14 *Чудакова М. О.* Новые работы: 2003–2006. М., 2007. С. 397; *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 5 т. ... Т. 1. С. 608–609.
- 15 Обратим внимание на характерные слова Булгакова из письма сестре Вере: «...Творчество мое разделяется резко на две части: подлинное и вымученное». См.: *Булгаков М. А.* Письмо В. А. Булгаковой. 26 апреля 1921 г., Владикавказ // Собр. соч. В 8 т. ... Т. 8. С. 19.
- 16 В «Необыкновенных приключениях доктора» Кавказ ассоциирован с «противным» Лермонтовым. В письме к брату Константину М. А. Булгаков аттестует Владикавказ в словах: «...Какая печаль была у меня в душе, что пьеса идет в дыре захолустной...» (*Булгаков М. А.* Письмо К. П. Булгакову. 1 февраля 1921 г., Владикавказ // Собр. соч. В 8 т. ... Т. 8. С. 13). Тифлис — в тексте повести маркер болезненной темы разочарования в планах писателя: 26 мая 1921 г., через Баку, Булгаков покинул Владикавказ и отправился в Тифлис, прибыв туда самое позднее 2 июня. Он надеялся поставить там пьесу, но безуспешно; спустя недолгое время, он отправился вместе с прибывшей к нему супругой в Батум, где надеялся сесть на теплоход до Констан-

тинополя. См. об этом: *Чудакова М. О. Жизнеописание... С. 145.*

17 Симптоматично высказывание М. А. Булгакова в письме к К. Н. Булгакову: «Когда меня вызвали после 2-го акта, <...> думал: „а ведь это моя мечта исполнилась, ... но как уродливо: вместо московской сцены сцена провинциальная, вместо драмы об Алеше Турбине, которую я лелеял, наспех деланная, незрелая вещь. Судьба — насмешница“», см.: *Булгаков М. А. Письмо К. П. Булгакову. 1 февраля 1921 г., Владикавказ // Собр. соч. В 8 т. ... Т. 8. С. 13.*

18 О мотиве бреда, бредовой, абсурдной реальности не раз писали исследователи относительно других произведений писателя: В. Гудкова — о мотиве «действительности, которая бредит», начиная с «Дьяволиады» (*Гудкова В. Повести Михаила Булгакова // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. ... Т. 2. С. 665*); В. В. Химич — о том, что «от самых первых рассказов, написанных автором для „Гудка“, до „Театрального романа“ и „Мастера и Маргариты“ попавший в поле зрения материал будет неизменно помечаться словом „странный“» (*Химич В. В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. С. 13*). Однако эти мотивы берут яркое начало именно в «Записках на манжетах».

19 Так же сильны, мотивы сна, забвения и в других сочинениях писателя: в «Морфии», «Необыкновенных приключениях доктора», «Белой гвардии», «Беге» и др.

20 Об этом см.: *Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. ... Т. 1. С. 611.*

21 В автобиографии 1924 г. М. А. Булгаков не без горечи констатировал: «Без денег, без вещей, я приехал в Москву, чтобы остаться в ней навсегда». Предшествовавшие переезду письма фиксировали совсем иные его планы: «Во Влад[икавказе] я попал в положение „ни взад ни вперед“. Мои скитания далеко не кончены. Весной я должен ехать: или в Москву (м. б., очень скоро), или на Черное море, или еще куда-нибудь. Сообщите мне; если у тебя возможность мне перебыть немного, если мне придется побывать в Москве» (*Булгаков М. А. Письмо К. П. Булгакову. 16 февраля 1921 г., Владикавказ // Там же. С. 16*); «...вызываю к себе Тасю из Влад[икавказа] и с ней уезжаю в Батум <...> Может быть, окажусь в Крыму...» (*Булгаков М. А. Письмо К. П. Булгакову и Н. А. Земской 2 июня 1921 г., Тифлис // Там же. С. 17–18*).

22 Т. Кисельгоф (Лаппа) вспоминала, что пребывание во Владикавказе было крайне рискованным: «Я вообще не понимаю, как он в тот год остался жив — его десять раз могли опознать! <...> могли сказать, что он печатался в белогвардейских газетах» (цит. по: *Чудакова М. О. Жизнеописание... С. 135*).

23 *Раабен И.* Указ. соч. С. 129.

24 Авторы комментариев к повести в изд.: *Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. ... Т. 1.* — разделяют понятия «книга» и «литература» в прозе М. Булгакова: «В новой действительности литература свертывается в Лито <...> “книгами” названы сочинения Пушкина и Мельникова-

Печерского, сюда относятся Гоголь, Некрасов, Островский, Чехов. “Литература” же в словоупотреблении Булгакова становится неологизмом <...> Книги — литература, мастер — писатель — эти противопоставления станут устойчивыми в художественном мире Булгакова...» (С. 607–608).

25 *Булгаков М. А.* Записки покойника // Собр. соч. В 8 т. ... Т. 5. С. 348.

26 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Собр. соч. В 8 т. ... Т. 7. С. 73–74.

27 В марте 1929 г., который он обозначит позже в повести «Тайному другу» как «год катастрофы», все пьесы М. А. Булгакова были запрещены к постановке; ситуация разрешится только после звонка к Булгакову И. В. Сталина в апреле 1930 г.

28 *Булгаков М. А.* Письмо к Н. А. Булгакову. 16 января 1930 г., Москва // Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 8 т... Т. 8. С. 96–97.

29 В рассказе «Богема» соотнесены истории написания пьесы и сотворения мира: «Мы ее написали в 7 1/2 дней, потратив, таким образом, на полтора дня больше, чем на сотворение мира. Несмотря на это, она вышла еще хуже, чем мир». См.: *Булгаков М. А.* Богема // Собр. соч. В 8 т. ... Т. 1. С. 457.

30 *Яблоков Е. А.* Михаил Булгаков и мировая культура: Справочник-тезаурус. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 496.

31 Вечер «Дювлам» («Двенадцатилетний юбилей Владимира Маяковского») прошел 19 сентября в Политехническом музее.

32 В написанном несколько позже фельетоне «Бенефис лорда Керзона» образ В. Маяковского столь же малопривлекателен, но в целом соответствует реальному: «...На балкончике под обелиском Свободы Маяковский, раскрыв свой чудовищный квадратный рот, бухал над толпой надтреснутым басом...» // *Булгаков М. А.* Бенефис лорда Керзона (От нашего московского корреспондента) // Собр. соч. В 8 т. ... Т. 3. С. 182.

33 «Энергия героя „Записок на манжетах“ не падает под напором неудач, а едва ли не нарастает к концу сочинения», — пишут авторы комментариев к повести в изд.: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 5 т. ... Т. 1. С. 606.