



В. В. ГУДКОВА

Апология субъективности. О лирическом герое произведений М. А. Булгакова*

Что такое лирический герой? Термин, введенный Ю. Н. Тыняновым в статье 1921 г. о Блоке¹ и совершенно заслуженно оцененный несколько десятилетий спустя Л. Я. Гинзбург в качестве «пренадоедливого»², есть не что иное, как надтекстовое единство, остающееся в сознании читателя после прочтения художественного произведения (произведений) какого-либо автора. Термин не случайно появился в связи с творчеством *поэтическим*, т.е. обладающим ярко выраженной лирической, субъективной окраской. Последовавшее затем неоправданно широкое его распространение, в т.ч. и на прозаические вещи, написанные от 3-го лица, лишило термин всякой содержательности и скомпрометировало. Представляется, тем не менее, что при обращении к творчеству М. А. Булгакова данное словосочетание обретает новую актуальность, т.к. именно «субъективность» является важнейшим конститутивным, организующим элементом поэтики писателя.

Работа с первым лицом идет у Булгакова с самого начала литературной деятельности, введение образа рассказчика — излюбленный им прием организации повествования, будь то фельетоны, печатающиеся в «Накануне», либо сравнительно крупные ранние вещи, такие как «Необыкновенные приключения доктора», «Записки на манжетах»,

* Впервые: Апология субъективности. О лирическом герое произведений М. А. Булгакова // Mixail Bulgakov. Classique et novateur // Revue des etudes slaves. Paris, 1993. P. 349–359.

¹ «Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации... В образ этот персонифицируют все искусство Блока <...> все полюбили лицо, а не искусство» (Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 33).

² Гинзбург Л. Я. Разговор с Н. Я. Мандельштам // Человек за письменным столом. М.: Сов. писатель. 1989. С. 291.

«Записки юного врача» и т.д. Обращает на себя внимание, что рассказчику удастся одновременно и передать реальную, отнюдь не шуточную опасность положения, грозящую ему гибелью, — и оценить, как если бы наблюдал все со стороны, комизм ситуации («Наскочут с “хлангу”, как кур зарежут. Ну и зарежут. Какая разница... Противный этот Лермонтов. Всегда терпеть не мог. Хаджи. Узун. В красном переплете в одном томе»). Способ повествования соединяет два плана: участника, находящегося «внутри» события, — и очевидца. Реальность будто раздваивается, релятивизируется³. Кроме того, эпизод еще и получает отсылку к ранее описанному литературой, как бы книжную «сноску» на Лермонтова, — т.е. воспринят еще и через призму художественной традиции. А в «Записках на манжетах» тень в цилиндре бежит по земле — от человека, на голове которого надета кепка. Миг раздвоения героя во враждебном ему мире симптоматичен и красноречив: существо без определенных занятий и социального статуса оказывается связанным этим намеком с некоей общеизвестной фигурой — человеком с «огненными глазами», Пушкиным, т.е. опять-таки — с русской литературой.

В 1924 г. об исчерпанности прежних литературных форм размышляют теоретики и практики на заседаниях Комитета по изучению современной литературы при Разряде истории словесных искусств Российского института истории искусств. На том, что кончилась, отошла в прошлое «большая форма», сходятся все. «Так называемые “большие полотна” нынче рвутся на каждом вершке, — констатирует докладчик И. Груздев. — Каждое из течений современной прозы настолько износило свои конструктивные элементы, что никакой, даже самый благодарный материал на них более не задержится»⁴. Имеются в виду и традиционный реалистический бытовой роман, и сказовая форма, и орнаментальная проза. Только что вышли в свет дневниковые заметки Горького, розановское «Уединенное», романы Шкловского «Сентиментальное путешествие» и «Зоо, или Письма не о любви». Это и есть тот литературный ряд, в котором булгаковское наследие раннего периода рассмотрено пока что совершенно недостаточно. Выступая с оценкой романа И. Эренбурга «Любовь Жанны Ней» как образца крайне неплодотворного для нынешней российской словесности направления, В. Шкловский полагает: «Новый русский

³ Ср. с фразой из «Дневника»: «Так вот, я видел тройную картину. Сперва — этот ночной ноябрьский бой, сквозь него — вагон, когда уже об этом бое рассказывал, и этот, бессмертно-проклятый зал в “Гудке”» (Булгаков М. Под пятой: мой дневник. М.: Б-ка «Огонька», 1990. С. 33).

⁴ Цит. по обзорному очерку: А. Г. Дискуссии о современной литературе // Русский современник. Л.; М., 1924. Кн. 2. С. 273.

роман будет всерьез и для себя, — там — конструкция будет связана с материалом»⁵. Поиск, нащупывание новых литературных форм происходит тем временем как бы на обочине литературы, в стороне от проторенной дороги «больших полотен». Шкловский продолжает: «Сейчас новый жанр вбирает внеэстетические материалы и оформляет их. Через 5–10 лет несомненно явится новая литературная форма; сейчас она — пока не воспринимается как художественная»⁶.

Именно через 5 лет, в 1929 г., Булгаков приступит к первой редакции будущего «Мастера и Маргариты». А пока работает над «большим полотном», рассказывающем о гражданской войне на Украине. Но традиционная, казалось бы, форма преображается под его пером, вбирая в себя и элементы сказа, и, фрагментами, — ритмизованную прозу, и традиции старого доброго «семейного романа». Новаторскую же, непривычную «рамку» «Белой гвардии» задает субъективный, лирический элемент. Конституирует роман не описание боев, не характеристика петлюровцев и констатация «корявого мужичонкова гнева» — все это не раз делалось и другими прозаиками послереволюционных лет. Конституируют роман прямые лирические «прорывы» автора, в апелляции к незыблемым ценностям частного бытия адресующегося прямо к читателю («О елочный дед наш, сияющий снегом и счастьем...»).

Парадокс же ситуации заключался в том, что на фоне декларативно-экспериментаторских течений и школ, обнажения приемов, нарочитой «неудобности», деформации фразовых структур — литературное слово Булгакова было воспринято как провинциально-старомодное, даже архаичное. Явившись в традиционных одеждах, новаторство писателя вызвало снисходительную усмешку одних (вспомним Катаева с его известным отзывом о Синеглазом, «играющем в классика» и не любившем «колебать мировые струны»⁷) — и столкнулось с отсутствием интереса, внимания у других (как, например, у опоязовцев, о чем справедливо писала М.О. Чудакова⁸). Но в форме сугубо традиционной, обманчиво консервативной — будь то фельетон, повесть, пьеса либо роман — Булгаков вводил новую точку зрения, обновлявшую читательское видение, исподволь отменяющую прежнее, рутинное восприятие реальности. Посмотрим, как это достигается.

⁵ Там же. С. 276.

⁶ Там же. С. 277.

⁷ Катаев В. Алмазный мой венец.

⁸ Чудакова М.О.М. Булгаков и опоязовская критика: заметки к проблеме построения истории отечественной литературы XX века // Третьи Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988. С. 231–232.

В середине 1920-х гг. на театральную сцену выходят, вместе с «Зойкиной квартирой», пьесы Н. Эрдмана и В. Шкваркина, Пантелеймона Романова и А. Файко, А. Толстого и Б. Ромашова, А. Тренева и В. Катаева, в которых обсуждаются те же проблемы, действуют, кажется, весьма схожие герои. «Зойкина квартира» и в теме, и в реалиях не открывала Америк, скорее, напротив, воспринималась как явный повтор⁹. Кроме ромашовской комедии «Воздушный пирог» (сходство Бориса Гуся-Ремонтного из «Зойкиной» с Семеном Раком в пьесе Ромашова было отмечено чуть ли не всеми рецензентами), уже в 1923 г. с успехом шла комедия П. Романова «Землетрясение». Среди действующих лиц — граф Поклевский, лишившийся пензенских поместьев, но сохранивший фрак, монокль и золотую печатку; княгиня Багратионова, не понимающая русских выражений типа «куда Макарыч не гонял» (ср. с вопросом графа Оболянинова: «А что такое “квашня”?»); Ардальон Петухов, «уездный драматург, режиссер, поэт и художник» в визитке с чужого плеча, демонстрирующий предельную «широту взглядов» и не хуже Аметистова применяющийся к любым обстоятельствам и властям.

Близость героев «Землетрясения» и «Зойкиной» несомненна. В начале «Землетрясения» Петухов сочиняет кантату в честь хозяев Кашиных, надеющихся на реставрацию дома Романовых, затем, после прихода красных, пишет «совершенно аполитичный плакат с изображением рабочего», еще позже — изготавливает «ярко-революционную пьесу, очень удобную для агитации среди широких масс». Режиссирует, напомню, и Аметистов, устраивая в квартире Зойки миниатюрный «театр» для эффектной подачи манекенщиц (и в ранней редакции пьесы Херувим, аплодируя удавшемуся «показу» дам ателье Гусю, называл Аметистова «постановщиком»).

Но при внимательном сопоставлении двух персонажей — Аметистова и Петухова — очевидным становится сравнительная одномерность образа героя П. Романова и неоднозначность героя булгаковского. Если П. Романов строит своего персонажа лишь как «приспособленца», то Булгаков Аметистовым еще и любит. В «Зойкиной квартире» важен мотив омертвления живой ткани реальности, превращения человеческих лиц в застывшие маски. Выразительна ремарка, открывающая 2-й акт (в первой редакции пьесы): «Манекены, похожие на дам. Дамы,

⁹ О. Ф. Головина писала о «Зойкиной квартире» М. Волошину: «По-моему, это блестящая комедия, богатая напряженной жизненностью и легкостью творчества, особенно если принять во внимание, что тема взята уж очень злободневная и избитая...» (цит. по: *Купченко Вл., Давыдов З. М. Булгаков и М. Волошин // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М.: СТД РСФСР, 1988. С. 423*).

похожие на манекены». Различные степени, ступени превращения изменчивого, живого — в «мертвое»: от зойкиных гостей — к «Мертвому телу», мертвецки пьяному «Ивану Васильевичу из Ростова», — и, наконец, к манекену, с которым он пытается танцевать. И на этом общем фоне суживания человеческих проявлений, оскудения, «играет» красками, сверкает, как беспричинный фейерверк, Аметистов, не могущий «вместиться» ни в одно конкретное физиономическое лицо. Аметистов являет собой стихийный протест против всяческой «прикрепленности» к статусу, социальной графе, его игра всегда избыточна по отношению к ситуации, она с лихвой перекрывает необходимое. Начиная очередное превращение по необходимости и корысти (угодить богатому и влиятельному клиенту, втереться в доверие к управдому, завоевать расположение Аллы), он всякий раз «заигрывается», щедро выплескивая свой актерский (но и человеческий!) дар¹⁰. Отличает булгаковские вещи от прочих пьес со схожими фабульными звеньями — авторское отношение к героям, новое решение общеизвестных коллизий.

У Булгакова управдом Аллилуйя допрашивает Манюшку: «Отвечай, как на анкете, быстро, не задумываясь...», и далее следуют вопросы о жалованье, месте ночлега и проч.: «Как ты Зою Денисовну называешь?» — «Ма тант», — не дрогнув бровью, отвечает Манюшка.

А вот как строится «беседа» хозяина с прислугой у П. Романова в «Землетрясении»: «Ну-ка, Фекла, пойдی сюда. Вот что, милая моя, новая власть запрещает держать прислугу... Так вот, если будут спрашивать, кто ты, говори, что наша родственница и живешь на отведенной площади, как все... на 16 аршинах... И потом ты это свое “барыня” да “барин” брось... Можешь нас звать по имени или лучше гражданин и гражданка. И мы тебя также будем звать гражданка Фекла... как тебя по отчеству-то?»

Кажущиеся на первый взгляд монологами-близнецами, на деле они обнаруживают прямо противоположный смысл. У Пантелеймона Романова хозяин, боясь разоблачения властей, обучает презируемую им темную Феклу. У Булгакова — допрашивает горничную Манюшку управдом, которого Манюшка воспринимает как «чужого», тогда как хозяйка для нее — своя.

Отношения людей, по Булгакову, хоть и регулируются статусами, но никогда не могут быть целиком ими поглощенными, если это отношения симпатизирующих друг другу людей. Напомним хотя бы отношения Зиновки и профессора Преображенского в «Собачем сердце» или саркастическую тираду Булгакова, высказанную на публичном диспуте в связи с «Днями Турбиных» и «Любовью Яровой» — о денщике, как

¹⁰ Отсюда и говорящая фамилия героя, подчеркивающая «многогранность» и игру красок.

его написал бы критик Орлинский — и каким бы появился денщик у Булгакова¹¹.

Столь же резко рознятся и образы княгини Багратионовой («Землетрясение») и графа Оболянинова («Зойкина квартира»). Княгиня откровенно глупа, ее незнание русских слов есть незнание русской жизни. Оболянинов в цитированной выше реплике отказывается понимать не «слова», а мировоззрение, стоящее за словами. «Мне говорят: Вы — бывший граф... Но почему же я “бывший”? Вот же я, стою перед вами...» Настаивая на своем существовании — в более широком смысле Оболянинов утверждает продолжение течения жизни, протестуя против ее обрыва, исчисления с нуля. По Булгакову, и «двое с рыжими бородами», вытеснившие графа из фамильного особняка, и сам граф — равноправно сосуществуют в отечественной истории. Если героиня П. Романова по авторской характеристике «страшно далека от народа», то булгаковский персонаж лишь противится социальной агрессии. Чуть ли не текстуально совпадающие диалоги двух пьес на деле несут совершенно различный смысл.

Еще более выпукло способ работы драматурга прослеживается при сопоставлении его редакции пьесы «Бег» и повести А. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус», признанной одним из бесспорных литературных источников «Бега».

Герой «Ибикуса» Невзоров, разбогатевший на тараканьих бегах, горд собою: «Кто вскарабкался вверх по горе трупов? Кто бесполезное и вредное насекомое, таракана, превратил в валюту? Я, один я». Чарнота в «Беге», будучи не в силах оторваться от игры на тараканьих бегах, напротив, пророчит себе одиночество и изгойство: «Кто я теперь? Я Вечный жид теперь, Летучий я голландец! Я — чёрт собачий!» Центральные же герои пьесы, Хлудов и Голубков с Серафимой, в сне пятом, на тараканьих бегах, не появляются вовсе.

Главный герой повести А. Толстого в булгаковской пьесе отодвинут на периферию сюжета — «тараканьего царя» Артурку публично осмеивают, «развенчивают», наконец, просто бьют. Главный герой «Бега» Хлудов тараканьи бега — расстреливает.

В финале «Ибикуса» автор демонстративно отстраняется от своего недостойного персонажа («Честность, стоящая за моим писательским креслом, останавливает разбежавшуюся руку: “Товарищ, здесь ты начинаешь врать...”»). Напротив, дорабатывая «Бег», Булгаков заменяет часть эпиграфов, предваряющих «сны», так что исчезает всякая отчуж-

¹¹ «...хороший человек Алексей Турбин отнюдь не стал бы лупить денщика или гнать его в шею — то, что было бы интересно Орлинскому» (цит. по: Петелин В. Возвращение Мастера. М.: Б-ка «Огонька», 1986. С. 8).

денность голоса автора. В окончательной редакции пьесы три эпиграфа, прочтенные подряд, составляют единое целое, «выдающее» присутствие творца в текстовой реальности драмы: «Мне снился монастырь... Сны мои становятся все тяжелее... игла светит во сне...»

Еще одна тема, широко присутствующая в произведениях 1920-х гг.: арест и ссылки «социально-опасных» элементов или, другими словами, тема ВЧК-ОГПУ-НКВД. Отметим, что она пронизывает почти все произведения Булгакова. В «Роковых яйцах» — Рокк и «котелки» с таинственным знаком на отвороте пиджака, охраняющие профессора Персикова с его открытием; в «Собачем сердце» — высокий чин Петр Александрович, к кому попадает донос Шарикова на Преображенского; в «Беге» появляется целый «сон», протекающий в контрразведке, в «Адаме и Еве» — два человека с незапоминающейся внешностью, Туллер-первый и Туллер-второй (один из которых перед смертью окажется Богдановым); в «Мастере и Маргарите» — томящиеся на лестнице у подозрительной квартиры «доценты» и деловые слесаря, старательно возящиеся у исправных батарей того же подъезда¹², и т.д.

Вот как выглядело это в пьесе В. Шкваркина «Вредный элемент». После игры в казино за столом шмэн-де-фер героев отправляют одного — в Нарым, другого — на Соловки. Впервые попавшийся Крупье осведомляется у более опытного афериста Столика: «...А что хуже, Нарым или Соловки?» Столик отвечает: «Я вас информирую... Что такое Нарым? — большая неприятность и перемена климата. Но если у вас есть средства — Нарым — это золотое дно: вы поворачиваетесь лицом к деревне и скупаете меха; затем поворачиваетесь лицом к городу и отправляете меха в Москву». Другой персонаж, Наважин, интересуется: «А Соловки?» Столик: «Соловки? Там не то, что коммерсант, там даже солнце не делает никаких оборотов».

Там, где Шкваркин еще шутил, смеяться, по-видимому, хотелось не всем. Булгаков, будто невзначай ставя под сомнение соответствие наказания — и «преступления», устами Аметистова сулит отправить Зойку «за один характер» в Нарым (в другой редакции стояло: «на Лубянку»), а в «Мастере и Маргарите», доводя мысль до чудовищной нелепости, пишет реплику «девственного» в смысле образования Иванушки насчет

¹² Отметим, что тема не была свободной для изображения (если речь не шла о панегирическом «воспевании» типа поэмы А. Безыменского «Феликс» либо пьесы Н. Погодина «Аристократы»). Критик, вероятно не случайно скрывшийся за инициалами, писал по поводу булгаковских «Роковых яиц»: «Два слова об идеологии. Верное средство быть обвиненным в контрреволюции — вывести, хоть на минутку, в своем произведении чекиста. Обязательно найдется ретивый рецензент, пожелавший встать в позу прокурора» (*Л-в. Недра* — книга шестая // *Новый мир*. 1925. № 6. С. 151).

отправки на Соловки Канта — за идею, высказанную философом некогда «за завтраком». Не случайно, конечно, и то, что сравнительно безобидный председатель домкома Аллилуйя, т.е. «алилуйщик», поющий властям хвалу приспособленец и подхалим, во 2-й редакции «Зойкиной квартиры» вырастает в зловещую фигуру Портупей — военизированного соглядата, пособника тайных арестов¹³.

Помимо официальных структур, которым только и позволено оформлять действительность в концепцию, Булгаков шаг за шагом разламывает, пробуя на крепость, любые максимы. Официальные лозунги и газетные фразеологизмы, общепризнанные — крылатые фразы и «священные» государственные символы — все может подвергнуться усмешке. «Я человек обыкновенный — рожденный ползать...» — аттестует себя рассказчик в фельетоне «Сорок сороков», а в «Москве красногокаменной» с ложно серьезным видом сообщает, описывая спецовский околыш, что на нем «золотой знак. Не то молот и лопата, не то серп и грабли, во всяком случае, не серп и молот». Аметистов, выпроваживая чересчур добросовестную работницу-швею из зойкиного псевдоателье, с добродетельной миной обещает почитать на ночь «что-нибудь из исторического материализма», и пр. Цитируя мелодраматическую фразу, вложенную в уста Мольеру Жорж Санд в ее пьесе о великом французе («Да, я хочу умереть дома...»), Булгаков не удержится от комментария: «Дамы пишут трогательно, с этим ничего уж не поделаешь! Но ты, мой бедный и окровавленный Мастер! Ты нигде не хотел умирать — ни дома, и ни вне дома!..»

Авторский, нескрываемо субъективный взгляд на вещи противопоставлен «объективному» ходу событий. Индивидуальная точка зрения заявляет себя по меньшей мере равной точке зрения, принятой тем самым большинством, которое с редкой точностью определения зовут «подавляющим».

Одна из самых важных сцен «Записок покойника» — та, в которой Максудову сообщают о внезапном возвращении Независимого театра к репетициям его пьесы. «И встав перед Бомбардовым во всей наготе и нищете, волоча по полу старое одеяло, я поцеловал его...» Мгновенная фик-

¹³ Поразителен отзыв Ю. Тынянова, датированный 1924 г.: «Есть вещи (настоящие, подлинно бывшие или каждый день случающиеся вещи), которые так повернуты в нашей литературе, что их уже просто не различаешь. Так произошло с героем-чекистом. Демон-чекист Эренбурга, и мистик-чекист Пильняка, и морально-идеологический чекист Либединского — просто стерлись, сломались. Происходит странное дело: литература из сил выбивающаяся, чтобы “отразить” быт, — делает невероятным самый быт. После Эренбурга и Пильняка, и Либединского мы просто не верим в существование чекистов» (Тынянов Ю. Литературное сегодня // Русский современник. 1924. Кн. I. Л.; М. С. 298). «Быт» рядоположен с «чекистами», проще говоря, чекисты и есть быт.

сация, переливка в строки острого переживания и есть то, что Х.-Р. Яусс называл истинной лирикой, «презентацией презенса»¹⁴ — предъявление настоящего, словесную объективацию субъективности. Субъективность здесь означает порыв к трансцендентности, попытку остаться наедине с миром, дабы проникнуть в глубинную суть вещей (ср. пушкинское: «И гад ночных подземный ход, / И дольней лозы прозябанье»).

* * *

Уход, отпадение от ортодоксальной религии, с одной стороны, резкое неприятие той идеи, которая настойчиво и властно предлагалась официозом, — с другой, поставили писателя перед необходимостью решить для себя огромные, важные вопросы бытия. Боги умерли. Официоз никогда и не жил. Оставалось лишь одно: обрести опору в себе самом. Но опора на себя самого и есть обретение свободы.

Писатель В. Крупин, выступая на вечере в Колонном зале Дома Союзов, посвященном 100-летию со дня рождения Булгакова, говорил, в частности, и о том, что определенные фрагменты текстов его шокируют, задевают, вызывают чувство протеста. С редкой точностью при этом он избирал для цитирования именно те строчки, которые и отличают Булгакова от прочих членов Союза писателей. Это очень симптоматично, к сожалению. Булгаковскими эпигонами усваивается лишь «моральный» ход, вне собственного интеллектуального усилия, которое одно только и способно вывести восприятие из рутины повседневности. И в массовом, коллективном сознании удерживается лишь бездумно-оптимистическое: все будет правильно. Правду говорить легко и приятно. Рукописи не горят. А творчество писателя, стремившегося заглянуть в потаенную для равнодушных суть характеров и событий, превращается в свод фальшивых формул.

Следование традиции, по Булгакову, возможно в двух формах: ученика и раба. Раб — эпигонствует на сделанном, понятом, созданном кем-то. Ученик — идет своим путем, оттого, что экзистенциальный опыт у каждого свой. Но тогда ученичество приводит к рождению нового слова.

Интеллектуальная честность индивидуальной работы становится первопричиной обновленной формы.

Пушкин, размышляя о своей судьбе, судьбе поэта в России, — пишет роман в стихах, важнейшим смысловым, конструктивным элементом которого становятся лирические отступления.

¹⁴ Х.-Р. Yauss. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main, 1970. (История литературы как провокация.)

Гоголь — напротив, сочиняет прозаическую поэму «Мертвые души», где также важнейшим элементом являются авторские субъективные отступления — обращения к читателю «поверх» собственно фабулы вещи.

Булгаков, в новое время осмысляя «жизнь и судьбу», — дает новую форму романа, выходя к иной, персоналистической точке зрения. Эта персоналистическая авторская позиция, с выработанными собственными ценностями и масштабом их соотнесения, рождалась и крепла от первых рассказов или формулы Бога о красных и белых в «Белой гвардии» («Все вы у меня в поле брани убиенные...»), размышлений Ефросимова в «Адаме и Еве» о принципиальной схожести и ограниченности любой, всякой идеологии — до реплик Воланда о предпочтительности вина, города и даже способа ухода из жизни. Всюду, в сущности, речь шла об одном и том же, наиважнейшем Булгакову понимании принципиальной уникальности человеческой духовной личности и ее органической открытости, сопричастности миру, вселенной — вне каких бы то ни было рамок, ограничений времени и пространства. Но в «Мастере и Маргарите» «лишний человек» русской литературы оказывается окруженным «мертвыми душами» советской страны.

* * *

Устойчивые структурные черты поэтики Булгакова тесно связаны с его мировоззренческими идеями.

Почти каждая вещь писателя открывается некоей «загадкой» в начале. Завязка — разрушение старой ясности.

Герой, будь то в прозе или драме, — как правило, возвращен к истокам судьбы. «Готовость» героя отменяется (замечу в скобках, что, может быть, именно это и не дало пьесе «Батум» быть поставленной: Сталин предстал бы на подмостках жалким изгнанным семинаристом, а не вершителем судеб, всесильным и мудрейшим). Другими словами, время «разворачивается», принося с собой возможность перемен.

Кроме того, булгаковские центральные герои даются зачастую утратившими социальный статус, вне «табеля о рангах». И Голубков в «Беге» уже не «приват-доцент», и Хлудов — не генерал. Так же демонстративно лишен своей графы в общественной системе и Максудов «Записок покойника». Писатель рассматривает лишь их личные способности, качества и черты.

На любом уровне текста, от структуры сюжета и построения героя до «лирических прорывов» автора, от реплики, фразы, окрашенной юмором (который никогда не бывает коллективным проявлением) до устой-

чивых мотивов безумия или сновидений (которые тоже никогда не снятся одновременно одинаковыми хотя бы двоим) — всюду главенствует, организуя вещь, субъективность повествования. Субъективизируется Булгаковым даже узловый эпизод мировой истории, так как литые «древние главы» романа «Мастер и Маргарита» демонстративно введены как истина, открывшаяся частному лицу, даны как личное, индивидуальное постижение художника.

И наконец, финалы у Булгакова двух типов: либо они несут с собой смерть героя, либо они «открытые». Если герой жив — точка поставлена быть не может¹⁵.

Возвращаясь к тыняновскому определению того, что есть лирический герой, отметим, что «лирический герой» булгаковского творчества один из самых ярких. Писателю удалось создать не просто «легенду», но нечто большее: некую парадигму, реальным образом влияющую на поступки живущих ныне людей. Одна из характерных черт ее — необычная, редкая трезвость видения ситуации и жесткость самооценки, отказ от комфорта ложных иллюзий («Компания исключительной сволочи группируется вокруг “Накануне”. Могу себя поздравить, что я в их среде»¹⁶).

И наконец, последнее. Не случайно на первых же страницах закатного романа Булгаков вводит имя Канта. Это упоминание чрезвычайно важно для осознания историко-философского плана романа. Именно в работах Канта история понимается как драма. Другими словами, Кант допускает, что план провидения в отношении человеческого рода может и не осуществиться.

Провидение, по Канту, оказывается не столько демиургом, сколько драматургом истории, и задуманный им «план» может быть с полным правом назван «сценарием», разрешение которого в каждом акте исторической драмы предполагает решение, ответственность и личную волю живых персонажей.

В сущности, солженицынское «жить не по лжи» было не чем иным, как по-своему оформленной булгаковской мыслью («что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует...»). В десятилетия российского застоя большинство населения страны привычно предавало свою собственную точку зрения на происходящее вокруг, участвуя, будто в гражданском полусне, в ритуальных собраниях всякого рода.

¹⁵ Очевидно, с этим связано появление эпилога к роману «Мастер и Маргарита», с пестротой и будничной интонацией которого я долгое время не могла примириться. Но отзвучали мерные строки о пятом прокураторе Иудеи, всаднике Понтии Пилате, окончил земное бытие Мастер — но автор романа о Мастере оставался в живых! А значит — продолжалась и жизнь, оттого «разомкнутым», принципиально открытым был написан финал.

¹⁶ Булгаков Михаил. Под пятой. С. 19.

С уверенностью можно утверждать, что любой средний, нормальный человек, пусть и с разной степенью отчетливости, понимал, что шум речей, призывов и ликований — всего лишь призрачная завеса, призванная скрыть от него самого очертания весьма неприглядной реальности. Расставаясь с собственным пониманием происходящего, бездумно обменивая его на официальное истолкование, утрачивали свободу. Сегодня общественный псевдомонолит раскрошился на куски, всяк волен поступать по-своему. И интеллигенция лихорадочно заматалась, спешно решая проклятые свои вопросы («уезжать — не уезжать», «служить — не служить», «идентифицироваться с новой властью — либо по-прежнему оставаться в оппозиции к ней, оправдывающей бездействие»). Многие из нас оказались неготовыми к самостоятельному решению собственных проблем. Отсюда вопросы, задаваемые интеллигентами друг другу: «А как ты думаешь, чем все это кончится?» Жива и привычка отыскивать для себя безупречный образец, к его позиции с готовностью присоединяясь. Но уже нет Сахарова, и далеко не на все вопросы чьей-то личной жизни может ответить академик Лихачев. Жизнь выталкивает каждого из обжитой ниши, требуя решений и поступков. Общество учится, непозволительно медленно взрослея, чувствуя себя уютно в тени великих, стремясь переложить на плечи тех, кто «идеже несть», собственные жизни, мысли, действия. (Оттого и статьи о классиках в недавние десятилетия так любили называть: «Уроки того-то».)

Сегодня наследие Булгакова оказывается как нельзя более кстати. И нам ничего более не остается, кроме как научиться быть свободными в ситуации кантовского открытого исторического сценария.

