

DOI 10.25991/AE.2019.97.93.011
УДК 82–32

И. Н. Сухих

Сухих Игорь Николаевич — доктор филологических наук, профессор,
Санкт-Петербургский государственный университет,
igorlit50@mail.ru

**«МАСТЕР И МАРГАРИТА» М. БУЛГАКОВА
(ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МИХАИЛА)***

В статье рассматривается философская проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», как вариант — пилатовский вопрос «Что есть истина?». В этой связи в эпицентр рассмотрения поставлен образ Иешуа, героя, который хотя и действует фактически лишь в одном большом эпизоде, но его присутствие (или значимое отсутствие) оказывается смысловым центром всей булгаковской книги. Автор работы доказывает, что Булгаков не воссоздает миф (вариант Т. Манна), а создает его внутри своего романа, однако выполнена эта булгаковская версия в совершенно необычной для канонических евангелий стилистической манере — «Евангелие от Михаила». В работе выделяются два хронотопа — ершалаимская мистерия и московская дьяволиада, между которыми обнаруживается множество переключек: мотивных, предметных, словесных. В ходе анализа показано, что Ершалаим и Москва не только зарифмованы, но и противопоставлены в структуре «большого» романа. Еще одним объектом внимания автора становятся автобиографические ассоциации булгаковского текста.

Ключевые слова: М. Булгаков, «Мастер и Маргарита», философская проблематика, хронотоп, автобиографизм.

I. N. Sukhih

“THE MASTER AND MARGARITA” BY M. BULGAKOV
(THE GOSPEL OF MICHAEL)

The article deals with the philosophical problems of M. Bulgakov’s novel “The Master and Margarita”, as a variant — Pilate’s question “What is truth?”. In this regard, the epicenter of the consideration is the image of Yeshua, the hero, who, although he actually acts only in one large episode, but his presence (or significant absence) is the semantic center of the entire Bulgakov’s book. The author of the work proves that Bulgakov does not recreate the myth (variant of T. Mann), but creates his within is novel, however fulfilled this Bulgakov's version is in utterly unusual for canonical Gospels stylistic manner — “The gospel of Mikhail”. Two chronotopes are distinguished in the work — the Yershalaim mystery and the Moscow diaboliad, between which a lot of echoes are found: motional, objective, verbal. The analysis shows that Yershalaim and Moscow are not only rhymed, but also contrasted in the structure of the “big novel”. Another object of the author’s attention is the autobiographical associations of Bulgakov’s text.

Keywords: M. Bulgakov, “Master and Margarita”, philosophical problems, chronotope, autobiography.

«А вам скажу, — улыбнувшись, обратился он к мастеру, — что ваш роман вам принесет еще сюрпризы».

Главный, последний, «закатный» роман Булгакова — «Черный маг», «Копыто инженера», «Консультант с копытом», «Великий канцлер», «Князь тьмы», ставший в итоге «Мастером и Маргаритой», — писался тринадцать лет, ждал публикации двадцать шесть, читается уже больше тридцати. За это время появились десятки изданий и переводов, сотни толкований и интерпретаций, тысячи книг и статей. Из них можно узнать много интересного и «интересного». Булгаков побывал борцом с тоталитаризмом и апологетом силы, апостолом гуманности и певцом дьявола, наследником великих классических традиций и самовлюбленным дюжинным фельетонистом, поклонником каббалы, масонства, гностицизма, тайным антисемитом и пр.

«Классической является та книга, которую некий народ или группа народов на протяжении долгого времени решают читать так, как если бы на ее страницах все было продуманно, неизбежно и глу-

боко, как космос, и допускало бесчисленные толкования» (Х. Л. Борхес «По поводу классиков»). По этому критерию книга уже стала классической: сама породила традицию, разошлась на афоризмы, стала для целого поколения культовой. Но у вещей с таким предельным ценностным статусом есть одно мало-приятное свойство. Сквозь груды толкований все труднее пробиться к их исходному, изначальному смыслу. Особенно это касается романа причудливо-барочного, подмигивающе-загадочного, культурно-многослойного.

«Мастер и Маргарита» — роман-лабиринт. Скорее даже — три романа, три лабиринта, временами пересекающиеся, но достаточно автономные. Так что идти по этому саду расходящихся тропок можно в разных направлениях. Но оказаться в результате в одной точке.

Четыре главы последней редакции (вторая, шестнадцатая, двадцать пятая и двадцать шестая) —

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18–012–00374 «М.А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова»

история одних суток весеннего месяца нисана, фрагмент Страстей Господних, исполненный булгаковской рукой.

Иешуа Га-Ноцири, Понтий Пилат, Левий Матвей, Иуда. Четыре персонажа «вечной книги», включая главного, становятся героями булгаковского повествования. Эти шестьдесят пять страниц (шестая часть текста) — смысловое и философское ядро «Мастера и Маргариты» и в то же время — предмет самой острой полемики, конфликта интерпретаций.

Пределный вариант «чтения в сердцах» выглядит примерно так: «Очевидно, М. Булгаков увлечен каким-то теософическим «экуменизмом»... Не только Иисус, но и Сатана представлены в романе отнюдь не в новозаветной трактовке... Но если у нас не остается никаких сомнений в том, что М. Булгаков исповедовал Евангелие от Воланда, необходимо признать, что в таком случае весь роман оказывается судом над Иисусом канонических евангелий, совершаемым совместно Мастером и сатанинским воинством» (Н. Гаврюшин).

Однако и просто ортодоксальный, догматический взгляд на эти булгаковские страницы превращает их во что-то легковесно-еретическое, лишает их собственного драматизма. «Иешуа Га-Ноцири... праведный чудаки, крушимый трусливой машиной власти, подводит итоги всей «ренановской» эпохи и выдает родство с длинным рядом воплощений образа в искусстве и литературе XIX в.» (С. Аверинцев). «Вставная повесть о Пилате у Булгакова... представляет собой апокриф, весьма далекий от Евангелия. Главной задачей писателя было изобразить человека, «умывающего руки», который тем самым предает себя» (А. Мень).

Справедливо, что «Евангелие от Михаила» — апокриф, не совпадающий с официальным верованием. Но, в отличие от автора «Сына человеческого», смиренно предлагавшего очерк, который «поможет читателю лучше понять Евангелие, пробудить к нему интерес», автор «Мастера и Маргариты» во все не ставил такой цели. Булгаков строит, конструирует художественную реальность, сознательно отталкиваясь от канонических текстов. «Евангелие от Михаила» помнит о своих родственниках «от Матфея» и «от Иоанна», но использует их как материал, трансформирует в соответствии с собственными задачами. Фонетические замены привычных евангельских названий и имен (Ершалаим, Иешуа) — лишь внешний знак того обновления образа, которое нужно Булгакову в древних главах.

Иисус евангельский знал, откуда он пришел, кем послан, во имя чего живет и куда уйдет. Он имел дело с толпами, пророчествовал, проповедовал, совершал чудеса и усмирал стихии. Его страх и одиночество в Гефсиманском саду были лишь эпизодом, мгновением, понятным для смертного человека, но не для богочеловека. Но и здесь, как мы узнаем от Луки, его поддерживал ангел: «Явился же Ему Ангел с небес и укреплял Его» (Лк. 22.43). Иешуа ближе своего евангельского прототипа и не защищен

от мира ничем. Он совершенно одинок, не знает родителей («Родные есть? — Нет никого. Я один в мире»), имеет всего одного верного ученика, боится смерти («А ты бы меня отпустил, игемон... я вижу, что меня хотят убить»), ни одним словом не намекает на покровительство высших сил, а его проповедь сводится к одной-единственной максиме: человек добр, «злых людей нет на свете».

Однако, выстраивая свою биографию Иешуа Га-Ноцири, Булгаков сохраняет, удерживает самое главное. Пилатовскому демагогическому вопросу «Что есть истина?» в евангелии от Иоанна предшествует объяснение Иисуса: «Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего» (Ин. 18.37).

Иешуа не просто свидетельствует. Он сам с его удивительной, вразумной, вопреки очевидности, верой в любого человека (будь то равнодушно-злой Марк Крысобой или «очень добрый и любознательный человек» Иуда) есть воплощенная истина. Потому-то он и не подхватывает предложенный Пилатом иронический тип философствования, а отвечает просто и конкретно, обнаруживая уникальное понимание души другого человека: «Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти... Беда в том... что ты слишком замкнут и окончательно потерял веру в людей». Быть «великим врачом» — значит, исцелять болезни не столько тела, сколько души.

Достоевский говорил: если ему математически докажут, что истина и Христос не совместимы, он предпочтет остаться с Христом, а не с истиной. Он же собирался воссоздать в «Идиоте» образ «положительно прекрасного человека», князя-Христа. Отзвуки этих замыслов и идей есть в «Мастере...». Иешуа «не сделал никому в жизни ни малейшего зла». Его простые истины производны от его личности.

Хотя Иешуа действует фактически лишь в одном большом эпизоде, его присутствие (или значимое отсутствие) оказывается смысловым центром всей булгаковской книги. Такой композиционный прием в более радикальном варианте был уже опробован в «Последних днях». В пьесе о Пушкине поэт ни разу не появляется на сцене. Но с его имени начинается афиша, список действующих лиц. И его присутствием, его стихами определяется все происходящее.

Переписывая на свой лад Писание и предание, корректируя его, Булгаков тем не менее сохраняет (причем во всех трех романах) его основной конструктивный принцип.

«И когда приблизились к Иерусалиму и пришли в Виффагию к горе Елеонской, тогда Иисус послал двух учеников, сказав им: пойдите в селение, которое прямо перед вами; и тотчас найдете ослицу привязанную и молодого осла с нею; отвязав, при-

ведите ко Мне... Ученики пошли и поступили так, как повелел им Иисус: привели ослицу и молодого осла и положили на них одежды свои, и Он сел поверх их. Множество же народа постлало свои одежды по дороге; а другие резали ветви с деревьев и постлали по дороге. Народ же, предшествовавший и сопровождавший, восклицал: осанна Сыну Давидову! благословен Грядущий во имя Господне! осанна в вышних!» — рассказывал евангельский Матфей о въезде в Иерусалим (Мф. 21.1–2, 6–9).

«— Кстати, скажи: верно ли, что ты явился в Ершалаим через Сузские ворота верхом на осле, сопровождаемый толпою черни, кричавшей тебе приветствия как бы некоему пророку? — тут прокуратор указал на свиток пергамента.

Арестант недоуменно поглядел на прокуратора.

— У меня и осла-то никакого нет, игемон, — сказал он. — Пришел я в Ершалаим точно через Сузские ворота, но пешком, в сопровождении одного Левия Матвея, и никто мне ничего не кричал, так как никто меня тогда в Ершалаиме не знал».

Так что эти «добрые люди», включая преданного Левия Матвея (Матфея), неверно записали и «все перепутали» не только в словах, но и в фактах. «Евангелие от Михаила» отменяет предшествующие свидетельства других евангелистов, но сохраняет их исходную установку: было именно так, как рассказано.

Не было родителей, жены, осла, множества учеников, ощущения избранности, чудесных исцелений и хождения по водам. Но странная проповедь, предательство Иуды, суд Пилата, казнь, страшная гроза над Ершалаимом — были.

«Вот теперь я знаю, как это было на самом деле», — будто бы сказала машинистка, перепечатававшая современную версию истории прекрасного Иосифа — роман Т. Манна «Иосиф и его братья». Булгаков раньше Манна и более последовательно идет по тому же пути — создает, «записывает» роман-миф (Б. Гаспаров), все события которого обладают — внутри художественного целого — статусом истинности, достоверности.

Только несчастный позитивист Берлиоз пытается доказать Иванушке, что никто из богов «не рождался и никого не было, в том числе и Иисуса», и отождествляет «простые выдумки» и «самый обыкновенный миф». Да невольная виновница его гибели Чума-Аннушка наблюдает чудеса в виде вылетающих в окно незнакомцев.

Точка зрения текста формулируется в первой же главе Воландом: «А не надо никаких точек зрения, — ответил странный профессор, — просто о н существовал, и больше ничего... И доказательств никаких не требуется...»

Не надо никаких доказательств, было все, не только распятие Иешуа, но и шабаш ведьм, и большой бал сатаны в квартире № 50, и Бегемот с Коровьевым в Грибоедове, и подписывающий бумаги костюм.

Граница между «было» и «не было», реальностью и вымыслом в художественном мире булгаков-

ского романа отсутствует, подобно тому, как она не существует в мифе, в поэмах Гомера, в сказаниях несущих благовест евангелистов.

Булгаков не воссоздает миф (вариант Т. Манна), а создает его внутри своего романа. Однако выполнена эта булгаковская версия в совершенно необычной для канонических евангелий стилистической манере.

Э. Ауэрбах в книге «Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе» утверждает, что в основе литературы нового времени лежат два стилистических принципа, восходящих к Гомеру и Ветхому Завету: «Один — описание, придающее вещам законченность и наглядность, свет, равномерно распределяющийся на всем, связь всего без зияний и пробелов, свободное течение речи, действие, полностью происходящее на переднем плане, однозначная ясность, ограниченная в сферах исторически развивающегося и человеческого проблемного. Второй — выделение одних и затемнение других частей, отрывочность, воздействие невысказанного, введение заднего плана, многозначность и необходимость истолкования, претензии на всемирно-историческое значение, разработка представления об историческом становлении и углубление проблемных аспектов». Специально о Новом Завете замечено: «Чувственно наглядное здесь — не следствие сознательного подражания действительности и потому редко достигает выражения; оно проявляется только потому, что тесно увязывается с событиями, о которых рассказывается; тогда оно раскрывается в жестах и словах внутренне затронутых людей, — но авторы несколько не озабочены тем, чтобы придать чувственно-конкретному определенной форму».

В булгаковской истории Иешуа библейские претензии на всемирно-историческое значение, психологическая многозначность и недоговоренность соединены с тщательно проработанным передним планом, законченностью и наглядностью, равномерно распределенным и ярким светом.

Пока Иешуа и Пилат ведут свой вечный спор, пока решаются судьбы мира, движется привычным путем солнце (невысокое, неуклонно поднимающееся вверх, безжалостный солнцепек, раскаленный шар — всего во второй главе оно упоминается двенадцать раз), бормочет фонтанчик в саду, чертит круги под потолком ласточка, доносится издали шум толпы. В следующих евангельских главах появляются все новые живописные детали: красная лужа разлитого вина, доживающий свои дни ручей, большое фиговое дерево, которое «пыталось жить», страшная туча с желтым брюхом.

Четкая графика евангельской истории с минимумом «чувственно наглядного» у Булгакова раскрыта и озвучена, приобрела «гомеровский» наглядный и пластический характер. Роман строится по принципу «живых картин» — путем фиксации, растягивания и тщательной пластической разработки каждого мгновения. В булгаковской интерпре-

тации это — бесконечно длинный день, поворотный день человеческой истории.

Неслучайно внутрироманный автор романа о Пилате определяет свой дар так: «Я утратил бывшую у меня некогда способность описывать что-нибудь». Не рассказывать, а описывать, рисовать, изображать...

«Мастер и Маргарита» — роман не испытания идеи (как, скажем, у Достоевского), а живописания ее.

В этой, по видимости, объективной пластике незаметно формируются символические мотивы: беспощадное солнце трагедии, обманное мерцание луны, при которой совершается убийство предателя, кровавая лужа вина, багровая гуща бессмертия, страшная туча как образ апокалипсиса, вселенской катастрофы.

Смыслом объективно-живописной, остранинно-драматической картины становятся все те же вечные вопросы, но опять-таки в булгаковской художественно-еретической аранжировке.

Булгаковский Иешуа — не Сын Божий и даже не Сын Человеческий. Он — сирота, человек без прошлого, самостоятельно открывающий некие истины и, кажется, не подозревающий о них и о своем будущем.

Он гибнет потому, что попадает между жерновами духовной (Каифа и синедрион) и светской (Пилат) власти, потому, что люди любят деньги и за них готовы на предательство (Иуда), потому, что толпа любит интересные зрелища, даже если это — чужая смерть. Огромный сжигаемый яростным солнцем мир равнодушен к одинокому голосу человека, нашего же, простую, как дыхание, прозрачную, как вода, истину.

В обозримом ершалаимском пространстве романа на проповедь Иешуа откликаются лишь двое — сборщик податей, бросивший деньги на дорогу и ставший его единственным учеником, и жестокий прокуратор, пославший его на смерть.

Левия Матвея часто представляют ограниченным фанатиком, не понимающим Иешуа, искажающим его идеи («Ходит, ходит один с козлиным пергаментом и непрерывно пишет. Но я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил»). Почему же тогда, как становится известно в финале, он заслужил свет?

Приведенные слова Иешуа метят скорее в Матфея и других евангелистов и связаны с булгаковским представлением об истине личности, не вмещающейся в любые «изречения» и проповеди. На самом деле Левий Матвей — образ бесконечной преданности, самоотверженности, любви и веры (такой же фанатичной и безрассудной, как любовь и вера Маргариты). Бывший сборщик податей сжигает за собой мосты и безоглядно идет за учителем, записывает каждое его слово, готов любой ценой спасти Иешуа от крестных мук, собирается мстить предателю Иуде. Как Маргарита, ради любимого ставшая ведьмой, Левий Матвей из-за Иешуа не боится

вступить в схватку с самим Богом: «Проклинаю тебя, Бог!.. Ты бог зла!.. Ты не всемогущий Бог. Ты черный бог. Проклинаю тебя, бог разбойников, их покровитель и душа!»

В первом романе Левий Матвей выделен даже композиционно: его глазами, «единственного зрителя, а не участника казни», мы видим все происходящее на Лысой Горе. Роль Левия Матвея в древней фабуле в чем-то аналогична роли мастера. Он — первый свидетель, пытающийся рассказать, «как все было на самом деле». Он делает свои «логики» даже во время казни: «Бегут минуты, и я, Левий Матвей, нахожусь на Лысой Горе, а смерти все нет!.. Солнце склоняется, а смерти нет». Единственная его просьба при свидании с Пилатом касается куска чистого пергамента. Закономерно, что он оказывается посредником в переговорах Иешуа с Воландом о судьбе мастера, оставаясь все тем же фанатичным учеником, самым непримиримым и враждебным к духу зла: «— Я не хочу, чтобы ты здравствовал, — ответил дерзко вошедший».

С Пилатом в роман, напротив, входит тема трусости, душевной слабости, компромисса, невольного предательства.

Зачем мастеру (и Булгакову) понадобился прокуратор? Ведь в кругу канонических образов есть персонаж, в связи с которым та же тема могла быть обозначена с не меньшим успехом, не вызывая в то же время упреков в симпатиях автора к власти и заигрывании со злом («Иешуа Га-Ноцри интересуется мастера меньше, нежели Пилат, сын короля звездочета, еще меньше интереса вызывает в Булгакове философия добра, в ней реальный автор реального романа изверился прежде всех... Иешуа, как и мастер, прежде всего спасает сильных мира сего, прежде всего — палачей» (К. Икрамов)).

Апостол Петр, первый ученик, тоже трижды предаёт Христа, отрекаясь от него. (Кстати, чеховский рассказ «Студент», в котором история Петра непосредственно сопоставлена с современностью и возникает образ невидимой цепи времен, можно считать структурным аналогом булгаковского романа — но в лапидарной лирической транскрипции).

Различие между сходными поступками, однако, велико. Петр — обычный слабый человек, он испытывает давление обстоятельств, его жизни угрожает непосредственная опасность. В случае с Пилатом эти внешние причины отсутствуют или почти отсутствуют (намек на страх перед императором все-таки есть в тексте). Пилат, в отличие от Петра, может спасти Иешуа, он даже пытается это сделать, но робко, нерешительно — и в конце концов умыкает руки (в романе, в отличие от евангелия от Матфея, этот жест, впрочем, отсутствует), сдается.

Автора романа «Мастер и Маргарита» обычно сравнивают, почти отождествляют, с мастером (даже — с Мастером), к чему еще придется вернуться. Но он — не только мастер. Автор всегда больше любого героя, и в то же время может оказаться любым из них.

В замечательном письме П. С. Попову 14–21 апреля 1932 года (идет работа над второй редакцией — «Консультант с копытом») Булгаков признается: «В прошлом же я совершил пять роковых ошибок. Не будь их, не было бы разговора о Монахе (речь идет о герое повести Чехова «Черный монах», который воспринимается Булгаковым как символический вестник смерти. — И.С.), и самое солнце (и здесь, как в романе, солнце. — И.С.) светило бы по-иному, и сочинял бы я, не шевелия беззвучно губами на рассвете в постели, а как следует быть, за письменным столом.

Но теперь уже делать нечего, ничего не вернуть. Проклинаю я только те два припадка неожиданной, налетевшей как обморок робости, из-за которой я совершил две ошибки из пяти. Оправдание у меня есть: эта робость была случайна — плод утомления. Я устал за годы моей литературной работы. Оправдание есть, но утешения нет».

Биографы ищут и находят эти роковые ошибки в булгаковской жизни. Одной из них мог быть телефонный разговор со Сталиным 18 апреля 1930 года, в котором писатель выразил желание встретиться и поговорить с вождем о важных проблемах; разговор так и не состоялся.

Интереснее, однако, другое. «Роковая ошибка», «обморок робости» — такие определения вполне можно отнести к булгаковскому Пилату. Личная тема сублимируется и воплощается во вроде бы абсолютно далеком от автора персонаже.

После выкрика на площади («Все? — беззвучно шепнул себе Пилат. — Все. Имя!»), спасающего Варраву и окончательно отпавляющего на казнь Иешуа, «солнце, зазвенев, лопнуло над ним и залило его огнем уши. В этом огне бушевали рев, визги, стоны, хохот и свист».

Это не только воющая толпа, но — голос бездны, тьмы, «другого ведомства», торжествующего в данный миг свою победу. Потом можно убить предателя (в эпизоде с Иудой реализуется скорее не евангельское «подставь другую щеку», а ветхозаветное «око за око»), как в зеркале, увидеть свою жестокость в поступках подчиненного («У вас тоже плохая должность, Марк. Солдат вы калечите...»), спасти ученика Иешуа («Ты, как я вижу, книжный человек, и незачем тебе, одинокому, ходить в нищей одежде без пристанища. У меня в Кесарии есть большая библиотека, я очень богат и хочу взять тебя на службу. Ты будешь разбирать и хранить папирусы, будешь сыт и одет») — можно творить сколько угодно добра, но случившееся небывшим сделать уже не удастся.

Оправдание есть — утешения нет. И его не будет две тысячи лет.

Не торжество силы, а ее слабость, роковая необратимость каждого поступка — вот что такое булгаковский Пилат.

Искупить совершенное невозможно, его лишь можно, если удастся, забыть. Но всегда найдется кто-то с куском пергамента. Он запишет, и записан-

ное останется. И даже если рукописи сгорят, все останется так, как было записано.

Ершалаимский роман пришит к современности тремя стежками. Начало рассказывает Берлиозу с Бездомным Воланд. Казнь грезится в сумасшедшем доме Иванушке. Две главы об убийстве Иуды и встрече Левия Матвея с Пилатом читает по чудесно восстановленной Воландом рукописи Маргарита. Но рассказчик, визионер, прекрасная и верная читательница объединены общей мотивировкой: они опираются на роман мастера, который угадал то, что было на самом деле.

Сожженный роман словно висит в воздухе, присутствует в атмосфере, проникает в сознание разных персонажей. Причем он больше того, что нам суждено прочесть (Воланд возвращает из небытия «толстую пачку рукописей»). И закончится он уже в ином пространстве-времени, прямо на наших глазах.

Роман мастера, ершалаимская история строится, в сущности, по законам новеллы — с ограниченным числом персонажей, концентрацией места, времени, действия: встреча Пилата с Иешуа, суд — казнь Иешуа — убийство Иуды — встреча Пилата с Левием Матвеем. Романскими здесь оказываются, в сущности, лишь живописность, детализация, тщательность и подробность повествования.

Московский хронотоп, тоже сконцентрированный во времени (всего четыре дня), напротив, битком набит людьми и событиями. Из 510 персонажей «Мастера и Маргариты» (по другим подсчетам — 506) в древних главах упоминается менее полусотни. Все остальные — современники Булгакова плюс Воланд со своей свитой и посетителями «великого бала».

В московском пространстве сосуществуют два романа (даже в творческой истории «Мастера...») они не синхронизированы): дьяволиада и роман о мастере, рассказ о его творчестве, трагедии, любви.

В изображении публики на сеансе в варьете и посетителей Грибоедова, Варенухи, Римского, Лиходеева, Чумы-Аннушки и маленького иуды Алоизия Могарыча Булгаков погружается в фельетонную стихию. Здесь много совпадений с его собственными ранними текстами, с современниками (Ильф и Петров, Зощенко) с сатирической линией русской классики (Гоголь, Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин, Чехов). Откровенный площадной комизм многих московских сцен вызвал неприятие уже у первых читателей (хотя другими был воспринят с энтузиазмом). Строгий В. Шаламов в 1966 году (видимо, прочитав лишь половину текста) увидит в «Мастере...» «среднего уровня сатирический роман, гротеск с оглядкой на Ильфа и Петрова. Помесь Ренана или Штрауса с Ильфом и Петровым». Закончит дневниковую запись автор «Колымских рассказов» совсем жестко: «Булгаков никакой философ».

Взгляд — но «от обратного» — точный и небезосновательный. Булгаков не философствует. Он

живописует, описывает, изображает. Чисто идеологические споры занимают в романе ничтожно малое место (по сравнению, скажем, с бесконечными философскими диспутами героев Достоевского или Т. Манна или даже оживленными перепалками персонажей идеологических повестей Чехова). Философия в романе сжимается до максимы, афоризма. Десятка полтора из них — от «Да, человек смертен, но это было бы еще полбеды. Плохо то, что он иногда внезапно смертен, вот в чем фокус!» до «Все будет правильно, на этом построен мир» — сразу же ушли в язык, стали «народной мудростью», как когда-то речения Крылова или Грибоедова.

В московской дьяволиаде еще более, чем в ершалаимских главах, проявляется булгаковское предпочтение «описаний, придающих вещам законченность и наглядность» — «воздействию невысказанного, многозначности и необходимости истолкования». Не только главы «Дело было в Грибоедове», «Черная магия и ее разоблачение», «Великий бал у сатаны», но и большинство других строятся по принципу «колеса обозрения»: по страницам романа проносится какой-то шутовской хоровод, в котором каждый персонаж дан по-театральному броско, резко, однозначно и смачно, иногда с помощью одного эпитета или просто фамилии. «Заплясал Глухарев с поэтессой Тамарой Полумесяц, заплясал Квант, заплясал Жукопов-романист с какой-то киноактрисой в желтом платье. Плясали: Драгунский, Чердакчи, маленький Денискин с гигантской Штурман Жоржем, плясала красавица архитектор Семейкина-Галл, крепко охваченная неизвестным в белых рогожных брюках».

Здесь (на что, кажется, не обратил внимания Шаламов) не только меняется эмоциональная доминанта, но и строится иной, чем в ершалаимских главах, образ рассказчика. На смену сдержанному хроникеру, летописцу, объективному живописцу (в такой стилистике выдержан роман мастера) приходит суетливый репортер, собиратель слухов, карикатурист, напоминающий повествователя в «Бесах» или простодушного рассказчика Зощенко (кстати, можно увидеть и более конкретные связи между литературным балом у Достоевского и литературными главами «Мастера...»; есть в «Бесах» и городской пожар).

«Дом назывался «Домом Грибоедова» на том основании, что будто бы некогда им владела тетка писателя — Александра Сергеевича Грибоедова. Ну, владела или не владела — мы точно не знаем. Помнится даже, кажется, никакой тетки-домовладелицы у Грибоедова не было... Однако дом так называли. Более того, один московский врун рассказывал, что якобы вот во втором этаже, в круглом зале с колоннами, знаменитый писатель читал отрывки из «Горя от ума» этой самой тетке, раскинувшейся на софе. А впрочем, черт его знает, может быть, и читал, не важно это!»

Между ершалаимской мистерией и московской дьяволиадой обнаруживается множество переключек:

мотивных, предметных, словесных (от палящего солнца и апокалипсической грозы до реплики «О боги, боги мои, яду мне, яду!..»). Ершалаим и Москва не только зарифмованы, но и противопоставлены в структуре «большого» романа. В древнем сюжете нет Воланда, хотя он, смущая души Берлиоза и Бездомного, говорит, что присутствовал в Ершалаиме «инкогнито» (как гоголевский ревизор из Петербурга!). Дьяволу нет места на страницах романа мастера, там ничего еще не решено.

В Москве же правит бал «другое ведомство». Здесь часто поминают черта (Булгаков даже с некоторой назойливостью реализует словесные клише: «черт возьми» — и черт берет), но Иисуса считают несуществующей галлюцинацией: «Большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге». Естественно, на освободившемся месте появляются не только мелкие бесы, но и сам Сатана.

Образ Воланда у Булгакова, вероятно, еще больше, чем Иешуа, далек от канона и культурно-исторической традиции (Гете, Гуно и пр.). «Заметим: нигде не прикоснулся Воланд, булгаковский князь тьмы, к тому, кто сознает честь, живет ею и настаивает... Работа его разрушительна — но только среди совершившегося уже распада» (П. Палиевский).

Действительно, булгаковский сатана не столько творит зло, сколько обнаруживает его. Как рентгеновский аппарат, он читает человеческие мысли и проявляет таящиеся в душах темные пятна распада. Несчастного Берлиоза, кроме случайности, губят гордыня и тотальное, циничное безверие («Но умоляю вас на прощанье, поверьте хоть в то, что дьявол существует! О большем я уж вас и не прошу»). Лишь когда уже будет поздно, на мертвом лице Маргарита вдруг увидит «живые, полные мысли и страдания глаза». Единственным убитым, оставленным воинством Воланда в Москве, окажется барон Майгель, современный Иуда. Все остальные отделяются сильным испугом и неприятными воспоминаниями. А кое-кто даже становится лучше, как Варенуха, приобретший «всеобщую популярность и любовь за свою невероятную, даже среди театральных администраторов, отзывчивость и вежливость» («Но зато и страдал же Иван Савельевич от своей вежливости!»), или председатель акустической комиссии, оказавшийся замечательным заведующим грибнозаготовительным пунктом.

В «Мастере и Маргарите» Воланд, оставаясь оппонентом Иешуа, в сущности, играет роль чудесного помощника из волшебной сказки или благородного мстителя из народной легенды — «бога из машины», спасающего героев в безнадежной ситуации. «Я знаю, на что иду. Но иду на все из-за него, потому что ни на что в мире больше надежды у меня нет. Но я хочу вам сказать, что, если вы меня погубите, вам будет стыдно! Да, стыдно! Я погибаю из-за любви!» После этого признания Азazelло

и напоминания о стыде Маргарита не губит душу, а спасает любимого.

Позвольте, а как же колдовская черная месса, шабаш ведьм, дьявольские игрища...

Булгакова одинаково нелепо представлять как поклонником «сатанинской литургии» и масонских обрядов, так и борцом с колдовством и ересями, вроде авторов «Молота ведьм» (книга, которую писатель, вероятно, знал). С таким же успехом его можно объявить огнепоклонником (пожары занимают много места в романе) или преследователем котов (приводя как аргумент страницы эпилога).

И здесь Булгаков прежде всего писатель, а не тайный сектант или проповедник. Инфернальный слой романа привлекает его как материал, из которого извлекаются сюжетные и изобразительно-живописные возможности. Если искать здесь какие-то аналогии, то они — в гоголевском «Вие» и традициях романтической чертовщины и дьяволиады.

Я. Шпренгер и Г. Инститорис, авторы «Молота ведьм», и другие искоренявшие ереси серьезные люди утверждали, что на своих шабашах ведьмы отрекались от бога и святых, наступали на крест, пожирали жаб, печенки и сердца некрещеных детей, поклонялись предьявляемой дьяволом огромной красной моркови, устраивали ужасные оргии. Булгаковский шабаш ограничивается захватывающим чувством полета, катанием Наташи на борове, купанием в реке, танцем вокруг костра, комическим выяснением отношений с напившимся коньяку козломом толстяком.

На какие-либо кощунства здесь нет и намека. Все разрушительные инстинкты Маргариты ограничиваются погромом в квартире ненавистного критика Латунского. Успокаивает ее как раз голос испуганного ребенка. Воспаленные жуткие бредни инквизиторских трактатов Булгаков заменяет легкой иронией и прозрачной лирикой, напоминающей атмосферу андерсеновских сказок или ранних гоголевских повестей. «Под ветвями верб, усеянных нежными пушистыми сережками, видными в луне, сидели в два ряда толстомордые лягушки и, раздуваясь, как резиновые, играли на деревянных дудочках бравурный марш. Светящиеся гнилушки висели на ивовых прутиках перед музыкантами, освещали ноты, на лягушачьих мордах играл мятущийся свет от костра.

Марш игрался в честь Маргариты. Прием ей был оказан самый торжественный. Прозрачные русалки остановили свой хоровод над рекою и замахали Маргарите водорослями...»

Подлинная дьяволиада развертывается в Москве рядом с Воландом. В каком-то странном театральном зале-тюрьме из граждан трясут валюту («Сон Никанора Ивановича»), какие-то люди без имен и лиц следят, преследуют, стреляют, обыскивают квартиру, отвозят в клинику Стравинского. В московском воздухе рассеян запах неясной угрозы.

Хотя действие московского романа часто пытаются привязать к определенному году и даже

точным дням (1–5 мая 1929 года, по версии Б. Соколова; 15–18 июня 1936 года, по версии А. Баркова), доминирующим в нем, кажется, является противоположный принцип: конкретность места при размытости художественного времени. В романе-мифе Булгаков дистанцируется от современности: срезает социальную вертикаль (тут нет начальника выше председателя Массолита и директора театра; место Пилата — свободно), избегает обыгрывания лозунгов, упоминаний политических кампаний, всяких примет идеологизирования жизни (любимый прием Зощенко, Ильфа и других сатириков двадцатых-тридцатых).

Между тем книга дописывается в эпоху больших процессов, торжества новой инквизиции, грандиозной, поражающей воображение охоты за ведьмами, когда люди исчезали не на время, как Степа Лиходеев, а навсегда. В дневнике Е. С. Булгаковой записи о работе над «Мастером...» и о происходящем в большом мире идут подряд и вперемежку: «9 марта [1938 г.] Роман. М.А. читал мне сцену — буфетчик у Воланда. 10 марта. Ну что за чудовище — Ягода. Но одно трудно понять — как мог Горький, такой психолог, не чувствовать — кем он окружен. Ягода, Крючков! Я помню, как М.А. раз приехал из горьковского дома... и на мои вопросы: ну как там? что там? — отвечал: там за каждой дверью вот такое ухо! — и показывал ухо споларшина».

Попытка описать такое не только была смертельна биографически, но и обрушила бы сложившуюся художественную структуру. Такая современность входит в булгаковскую книгу в гомеопатических дозах и карнавалльно трансформируется («Сдавайте валюту», — задумчиво уговаривает артист; ужас Варенухи связан с появлением ведьмы, исчезнувший Лиходеев обнаруживается в Ялте). Однако точечные детали (Канта — в Соловки; здорово, вредитель; не спал целый этаж в одном из московских учреждений) дают, конечно, не изображение, а ощущение времени. Роман-миф становится для Булгакова убежищем, единственным способом избежать принципиального выяснения отношений с современностью, попыткой подняться над ней, обойти страшную историю на повороте.

Спасения от мира мелких бесов, где торжествует бездарность, власть принадлежит безликой силе, где самым спокойным местом оказывается сумасшедший дом, можно искать только у Воланда. Оказывается, зло небесное, метафизическое — это еще не самое страшное. Воланд если не служит, то слушается Иешуа, но можно ли представить, чтобы мастеру помогал Могарыч или Никанор Иванович бросил деньги на дорогу, как это сделал Левий Матвей?

Философский смысл московской дьяволиады обнаруживается в сцене в варьете. Перемежая свой монолог трюками подручных и совсем не общаясь с залом, Воланд сам ставит вопрос и сам же отвечает на него.

«Скажи мне, любезный Фагот... как по — твоему, ведь московское народонаселение значительно изменилось? <...>

— Точно так, мессир, — негромко ответил Фагот-Коровьев.

— Ты прав. Горожане сильно изменились... внешне, я говорю, как и сам город, впрочем. О костюмах нечего уж и говорить, но появились эти... как их... трамваи, автомобили...

— Автобусы, — почтительно подсказал Фагот. <...>

— Но меня, конечно, не столько интересуют автобусы, телефоны и прочая...

— Аппаратура! — подсказал клетчатый.

— Совершенно верно, благодарю, — медленно говорил маг тяжелым басом, — сколько гораздо более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне?

— Да, это важнейший вопрос, сударь».

И после фокуса с хлынувшим на зал денежным дождем Воланд подводит итог: «Ну что же... они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...»

Это реплика в споре о новом человеке: люди не изменились.

Но это и трезвый взгляд на природу человека вообще: милосердие иногда стучится в сердца, но любовь к деньгам, квартирный вопрос или что-то еще все портит.

В толпе люди оказываются хуже, чем поодиночке.

Образ «толпы», а не отдельные персонажи — вот что, пожалуй, связывает московский и ершалаимский сюжеты.

В те же годы, когда М. Бахтин писал про «смеющийся народный хор», противостоящий официальной культуре (а к «Мастеру...» будет применяться его термин «мениппея»), Булгаков относится к этому «хору» без пиетета — трезво и иронично.

На фоне воющей толпы, «человеческого моря» Пилат произносит приговор, толпа наблюдает за казнью, толпа с восторгом ловит деньги в театре и наблюдает за унижением Семплеярова и других, толпы писателей танцуют, выстраиваются в очереди, топчут вышедшего из ряда.

У Иешуа же, по Булгакову, не случайно только один ученик. Наедине с собой Рюхин вдруг трезво осознает свое литературное ничтожество, Бездомный отказывается сочинять стихи, а мастер начинает писать свой злосчастный роман.

Соединительным звеном между «той» и «этой» толпой оказываются гости большого бала у сатаны. «По лестнице снизу вверх подымался поток... Снизу текла река. Конца этой реке не было видно... Какой-то шорох, как бы крыльев по стенам, доно-

сился теперь сзади из залы, и было понятно, что там танцуют неслыханные полчища гостей... На зеркальном полу несчитанное количество пар, словно слившись, поражая ловкостью и чистотой движений, вертятся в одном направлении, стеною шло, угрожая все смести на своем пути».

Зло коллективно, массовидно. Чтобы сделать добро, нужно выхватить из толпы лицо, разглядеть за преступлением человека. Так получается у Маргариты с Фридой. Она узнает имя («Фрида, Фрида, Фрида! Меня зовут Фрида, о королева!») — и уже не может ее позабыть.

В сцене спасения несчастной камеристки (его способ сходен с последующим спасением Пилата — Фриде тоже перестают напоминать о ее преступлении) важна одна классическая ассоциация. Рассказывая о трагедии, Бегемот утверждает, что соблазвивший Фриду хозяин кафе невиновен («с юридической точки»). Услышав же просьбу Маргариты, Воланд предлагает заткнуть все щели спальни, чтобы в них не пролезло милосердие (вспомним варьете: «милосердие иногда стучится в их сердца»).

Коллизия формального закона, «юридической точки» и душевного порыва — одна из «русских проблем», восходящая к «Капитанской дочке». «Милости, а не правосудия» просит у царицы земной Маша Миронова. «Металлический человек», которого видит Рюхин на московском рассвете, присутствует в романе и таким образом.

Принимая участие в московской дьяволиаде, Маргарита в то же время является одной из главных героинь третьей сюжетной линии романа. Возникшая позже других (текстологи датируют ее появление 1930–1932 гг.), история безымянного писателя и его любовницы стала названием всей книги.

«Мастер и Маргарита» — заглавие типологическое, знаковое. «Дафнис и Хлоя», «Тристан и Изольда», «Ромео и Джульетта» — истории о любви, верности и смерти. Идиллия и трагедия в разных сочетаниях.

Булгаковский третий роман, в общем, о том же, но он осложнен современным антуражем и темой творчества. Героев соединяет не просто внезапное и вечное чувство («Любовь выскочила перед нами, как из — под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих. Так поражает молния, так поражает финский нож!»), но — книга, дело мастера, которое Маргарита считает своим («Ведь ты знаешь, что я всю жизнь вложила в эту твою работу»).

Книга мастера не просто полемически противопоставлена современной тематике («О чем роман? — Роман о Понтии Пилате... — О чем, о чем? О ком? — заговорил Воланд, перестав смеяться. — Вот теперь? Это потрясающе! И вы не могли найти другой темы?»), но позволяет Булгакову раскрыть собственные хождения по мукам, связанные с «Белой гвардией» и постановкой драм.

Автобиографические ассоциации запрограммированы и неизбежны для этого персонажа, точно

так же, как привычны сопоставления Маргариты с Е. С. Булгаковой. Результат оказывается парадоксальным: мастер — самый функциональный и непроявленный из всех центральных персонажей книги. Его история строится не столько на показе, сколько на рассказе. Стилистической доминантой третьего романа оказываются не эпические спокойствие и живописность и не сатирическое буйство, а высокая патетика и лиризм. «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!

За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!»

Однако именно здесь, в третьем романе, лиризм иногда сводится к сентиментальным клише («Ах, ах!.. Ах, это был золотой век!.. Ах, ах, ах!.. Ах, какая у меня была обстановка!» — на трех соседних страницах тринадцатой главы «Явление героя») или просто возникает смысловая невнятица («широко зачерпнула легкий жирный крем и сильными мазками начала втирать его в кожу тела», «как будто бы Маргарита смотрела обратным способом в бинокль»).

Парадокс автобиографизма (или автопсихологизма) хорошо объяснил М. Бахтин: «Первой задачей художника, работающего над автопортретом, и является очищение экспрессии отраженного лица, а это достигается только тем путем, что художник занимает твердую позицию вне себя, находит авторитетного и принципиального автора, это автор-художник как таковой, побеждающий художника-человека. Мне кажется, впрочем, что автопортрет всегда можно отличить от портрета по какому-то несколько призрачному характеру лица, оно как бы не обымает собою полного человека всего до конца... Гораздо труднее дать цельный образ собственной наружности в автобиографическом герое словесного произведения, где она, приведенная в разностороннее фабульное движение, должна покрывать всего человека. Мне не известны законченные попытки этого рода в значительном художественном произведении...»

Булгаковская «призрачность» в мастере, впрочем, скорее остаточна. Он борется с собственной биографией, пытается развести автора-художника и автора-человека как портретно, так и тематически.

Портретно герой, что не раз отмечено, напоминает Гоголя (острый нос, свешивающийся на лоб клок волос). Напоминает о Гоголе и отчаянный жест (сожжение рукописи), повторенный Булгаковым в жизни.

Имя «мастер», утверждает Л. Яновская, появилось у героя лишь в 1934 году, до этого в планах романа он назывался Фаустом, в тексте — поэтом. В таком случае впервые это имя Булгаков применяет к господину де Мольеру. «Но ты, мой бедный и окровавленный мастер!» — обращается повествователь к герою в «Прологе». И здесь же появляется стилизованный портрет самого повествователя, в сущности — тоже «романтического ма-

стера»: «И вот: на мне кафтан с громадными карманами, а в руке моей не стальное, а гусиное перо. Передо мною горят восковые свечи, и мозг мой воспален».

Мастер — персонаж — автор единственной книги, утративший после всех испытаний способность творить: «У меня больше нет никаких мечтаний и вдохновений тоже нет... меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал... Он мне ненавистен, этот роман... я слишком много испытал из-за него».

— Но ведь надо же что-нибудь описывать? — говорил Воланд. — Если вы исчерпали этого прокуратора, ну, начните изображать хотя бы этого Алоизия.

Мастер улыбнулся.

— Этого Лапшенникова не напечатает, да, кроме того, это и неинтересно».

Это неинтересно автору романа о Пилате, но это (Алоизий и прочие) очень интересно автору романа «Мастер и Маргарита».

Так что не Пилат, не мастер с любимой, тем более — не Бездомный (были и такие предположения) оказывается в центре «большого» романа, но — Автор, все время находящийся за кадром, однако связывающий, сшивающий разные планы книги, создающий общий план лабиринта, перевоплощающийся то в строгого хроникера-евангелиста, то в разбитного фельетониста, то в патетического рассказчика, то в проникновенного лирика.

По богатству повествовательных интонаций, а не только в структурном отношении, «Мастеру...» трудно что-либо противопоставить в литературе двадцатых-тридцатых годов. Но зато роману легко находят аналогии в XIX веке — у Гоголя и Пушкина. Предшественниками булгаковского Автора оказываются бесплотные, но объединяющие все содержательные аспекты текстов повествователи «Евгения Онегина» и «Мертвых душ». Знаки, метки этой традиции не раз встречаются в романе.

В других случаях продолжение оборачивается началом. Пушкин, Гоголь, Достоевский, помимо всего прочего, создали «Петербург в слове», «город пышный, город бедный», обустроили, заселили его и передали двадцатому веку. Москве в этом смысле не повезло. У первой столицы были свои певцы, но «московский текст», в отличие от «петербургского», в девятнадцатом веке в общем не сложился.

В «Мастере и Маргарите» Булгаков создает его практически в одиночку. И теперь так же, как в Петербурге, идут по следу булгаковских героев краеведы (вот «Дом Грибоедова», вон там мог быть подвальчик мастера, а это та самая скамейка на Патриарших), исписывают стены подъезда, ведущего к квартире пятьдесят, благодарные читатели, обнаруживаются у Булгакова свои предшественники и последователи. Миф сложился, текст продолжается.

Но развязывает узлы, разрешает судьбы героев, ставит финальные точки невидимый, но хорошо

слышимый Автор уже не в Москве. После полета гаснет на глазах мастера один город, в котором казнили его героя, уходит в землю, растворяется в тумане другой, недавно покинутый, «с монастырскими пряничными башнями» — и возникает каменная площадка среди гор, прокуратор с верной собакой, не высохшая за две тысячи лет кровавая лужа.

Все фабульные узлы развязываются лишь при свете луны, в «разоблачающей обману» ночи, по ту сторону земной жизни — в вечности.

Роман мастера кончается словами «...пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат». Этими же словами Автор закончит свой «большой» роман. Но роман о Пилате завершится по-иному:

«Тут Воланд опять повернулся к мастеру и сказал: — Ну что же, теперь ваш роман вы можете кончить одною фразой!

Мастер как будто ждал этого уже, пока стоял неподвижно и смотрел на сидящего прокуратора. Он сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам:

— Свободен! Свободен! Он ждет тебя!»

Иешуа (так и не появившийся, в отличие от Воланда, на площадке вечности) прощает Пилата, как Маргарита простила Фриду. И они уходят по лунной дороге, то ли назад, в «пышно разросшийся за много тысяч этих лун сад», то ли вперед, в сны Ивана Николаевича Поньрева, бывшего поэта Бездомного.

Романтическому мастеру Иешуа и Воланд согласно даруют иное: песчаную дорогу с мостиком через ручей, венецианское окно с вьющимся виноградом, музыку Шуберта — вечный дом. Этот образ подготовлен диалогом Левия Матвея и Воланда в двадцать девятой главе.

«— Он прочитал сочинение мастера, — заговорил Левий Матвей, — и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?

— Мне ничего не трудно сделать, — ответил Воланд, — и тебе это хорошо известно. — Он помолчал и добавил: — А что же вы не берете его к себе в свет?

— Он не заслужил света, он заслужил покой, — печальным голосом проговорил Левий».

Афоризм о свете и покое выглядит загадочно и вызывает разнообразные трактовки. Некоторый материал для его понимания, кажется, может дать та же вечная книга.

«Светом» в Евангелии, во-первых, называется Бог («Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы»). I Ин. 1.5), во-вторых — Христос («Доколе Я в мире, Я свет миру». Ин. 9.5), в-третьих — его ученики («Вы свет мира... Так да светит свет ваш перед людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца нашего небесного». Мф. 5.14,16), в-четвертых — все христиане («Ибо все вы — сыны света и сыны дня: мы — не сыны ночи, ни тьмы». I Фес. 5.5). Все эти смыслы так или иначе могут быть соотнесены с бул-

гаковским «светом», в котором находятся Иешуа и его ученик.

Близкое же романному значению «покоя» встречается в канонических книгах, кажется, лишь однажды. «... И не будут иметь покоя ни днем, ни ночью поклоняющиеся зверю и образу его... И услышал я голос с неба, говорящий мне: напиши: отныне блаженны мертвые, умирающие в Господе; ей, говорит Дух, они успокоятся от трудов своих, и дела их идут вслед за ними» (Откр. 14.11, 13).

Цитата из Откровения Иоанна Богослова стала эпиграфом к «Белой гвардии», ссылки и реминисценции из Апокалипсиса не раз появляются и в самом тексте.

«Логия» Левия Матвея «Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл» на самом деле восходит не к Матфею, а к тому же Иоанну Богослову: «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» (Откр. 22.1).

Так что весьма вероятно, что мастер получает этот, апокалипсический покой, тоже успокаивается от трудов своих.

Подвижник и ученик Левий Матвей получает одно, художник-подвижник без имени — другое. Это не низший, а другой аспект бытия в хронотопе вечности.

Помимо неоднократно приводившихся разнообразных западных аналогий (Данте, Гете, Гейне, Сенкевич), образ «покоя» имеет отчетливый русский след.

«Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» Пушкинский стих отзывается, что тоже отмечалось, в заглавии тридцатой главы романа. Еще ближе ситуации финала окончание этого текста: «На свете счастья нет, но есть покой и воля. / Давно завидная мечтается мне доля — / Давно, усталый раб, замыслил я побег / В обитель дальнюю трудов и чистых нег». Только и разницы, что булгаковский усталый раб предпринимает побег не по своей воле да его обитель оказывается слишком дальней... Кстати, образ смерти тоже есть у Пушкина: «Предполагаем жить... И глядь — как раз — умрем».

В сущности, о том же покое-сне, покое-посмертии написано лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...».

А конкретные черты вечного приюта мастера — сад, обязательно упоминаемые вишни (они были уже в черновиках), музыка, свечи, ручей — напоминают два сада над обрывом «настоящего двадцатого века»: «вишневым» и «соловьиным». Прекраснодушные близорукие герои Чехова и требовательный самоотверженный путник Блока уходили из сада по необходимости или собственной воле. Булгаковские любовники получают его как последний награду, причем уже по ту сторону земного бытия.

«Скончался сосед ваш сейчас, — прошептала Прасковья Федоровна... — Я так и знал! Я уверяю вас, Прасковья Федоровна, что сейчас в городе еще

скончался один человек. Я даже знаю, кто, — тут Иванушка таинственно улыбнулся, — это женщина».

Они, как Ромео и Джульетта или герои Грина, умирают в один день и даже мгновение. (Так обстоит дело в романе о мастере, в сюжете московской дьяволиады смерть превращается в исчезновение.) О той же судьбе, о «прощении и вечном приюте», в сущности мечтает и повествователь, невидимый Автор, с лирического монолога которого начинается тридцать вторая глава: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна...» Булгаковская фраза не окончена. Обычно ее дополняют так: «... только она одна успокоит его».

Прощение неразрывно связано с прощением. Вечный приют, вечный дом возможен лишь в вечном покое.

С вечной памятью все оказывается тоже не так просто.

Сначала «большой» роман заканчивался в хронотопе вечности, где ставилась последняя точка романа мастера и романа о мастере. Московская дьяволиада просто обрывалась многоточием, таяла в тумане, оставалась за спиной героев-протагонистов: «Маргарита на скаку обернулась и увидела, что сзади нет не только разноцветных башен с разворачивающимся над ними аэропланом, но нет уже давно и самого города, который ушел в землю и оставил по себе только туман».

В мае 1939 года Булгаков попросил зачеркнуть последний абзац следующей тридцать второй главы об «исколоте иглами памяти» мастера и прощенном «жестоком пятом прокураторе Иудеи» (текстологи, «следуя сложившейся традиции», оставляют и его) и продиктовал эпилог. Вернулся оттуда — сюда, на землю. Поставил точку и в третьем, московском романе.

Действие в эпилоге переносится в неопределенное будущее: «Прошло несколько лет». Снова появляется рассказчик — собиратель слухов: «Слухи эти даже тошно повторять». Множатся фельетонно-гротескные детали: по всей стране (какой?) граждане ловят черных котов, персонажи меняются местами, Степа Лиходеев заведует в Ростове гастрономическим магазином, Римский переходит в театр детских кукол, а на месте Римского оказывается доносчик Могарыч.

Но вдруг это привычное для московского романа колесо обозрения останавливается, интонация меняется, внимание сосредотачивается на одном герое и связанном с ним мотиве памяти. «Да, прошло несколько лет, и затянулись правдиво описанные в этой книге происшествия и угасли в памяти. Но не у всех, не у всех!»

Память мучит каждый год в дни весеннего праздничного полнолуния бывшего поэта, ныне профессора Института истории и философии, Ивана Николаевича Поньрева. (Правда, и здесь Булгаков дает герою фельетонного двойника: память мучит и бывшего борова Николая Ивановича.) Он сидит на той же скамейке на Патриарших прудах (так закольцовывается не только роман о Пилате, но и московский роман). Его сознание, его сны — последний земной приют, где живут «давно позабытый всеми Берлиоз», Иешуа и Пилат, мастер и его любимая.

Мотив «укола» реального и символического, укола в сердце и укола памяти — последовательно проводится Булгаковым через все три романа. Тупую иглу, засевшую в сердце (предчувствие смерти), ощущает в самом начале, перед появлением Коровьева, Берлиоз. Тупая иголка беспокойства (ироническое снижение мотива) покалывает Босого перед получением взятки. Острая боль, как от иглы, пронзает Маргариту во время великого бала. Тихим уколом копья в сердце завершается земная жизнь Иешуа. Мощным ударом ножа в сердце расправляются с Иудой. «Беспокойная, исколотая иглами память» была дана в последних строках романа мастеру. В эпилоге она передается Поньреву.

Но она, эта память, «потухает», «гаснет», «затихает». Она ни в коем случае не вечна, если место мастера, «вакансия поэта» остается пустой. Когда Москва лишается человека из сто восемнадцатого номера (умирает он или исчезает), сны и галлюцинации так и не удается воплотить в слово.

«Так, стало быть, этим и кончилось? — Этим и кончилось, мой ученик... Конечно, этим. Все кончилось и все кончается... И я вас поцелую в лоб, и все у вас будет так, как надо».

Чем кончилось? И как надо?

Мир корчится в судорогах невоплощенности, но сам не подозревает об этом. Описать его, дать ему голос может только другой мастер. Кажется, лишь в такое бессмертие — «душа в заветной лире мой прах переживет» — и верит автор «Мастера и Маргариты».

«Стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...»

«Достоевский умер, — сказала гражданка, но как-то не очень уверенно. — Протестую, — горячо воскликнул Бегемот. — Достоевский бессмертен!»

«Дописать прежде, чем умереть!» — наказывает себе Булгаков на одной из черновых тетрадей «Мастера...».

Он дописал, хотя так и не успел довести до конца правку.

Когда первоначальный шок от появления романа прошел, новые обвинения в «пилатчине» (с ортодоксальных, либеральных, возвышенно эстетических и пр. позиций) не замедлили последовать. Какая реникса! В «жестокий век» (еще одна пушкинская формула), в кровавую эпоху Булгаков сочинял то, в чем мир нуждается всегда — страшную,

но добрую сказку, утопию индивидуального спасения о любви и верности, которые обязательно вознаграждаются, о совести, которая непременно пробуждается и вершит свой суд, о неистребимости добра, которому вынуждено служить даже высшее зло, о силе и бессмертии слова, сказанного слабым и смертным человеком.

«Все будет правильно, на этом построен мир».

Более удачливые приятели — современники считали его «кем-то вроде Потапенки». А он был «новым Гоголем» (апокрифический для русской литературы сюжет), посланником девятнадцатого века в двадцатый, сознательным продолжателем великой традиции, вдруг появившимся после граж-

данской смуты в редакции «Гудка» в еще не описанной Москве.

И — вполне в духе большой классики — его «закатный» роман стал сразу всем. Мифом. Мистерицей. Новым евангельским апокрифом. Московской легендой. Сатирическим обозрением. Историей любви. Романом воспитания. Философской притчей. Метароманом. Книгой, написанной в той форме, в какой она только и могла быть написана. Как «Мертвые души», «История одного города», «Бесы», «Война и мир».

... Ваш роман вам принесет еще сюрпризы.

Он угадал, о, как он все угадал...