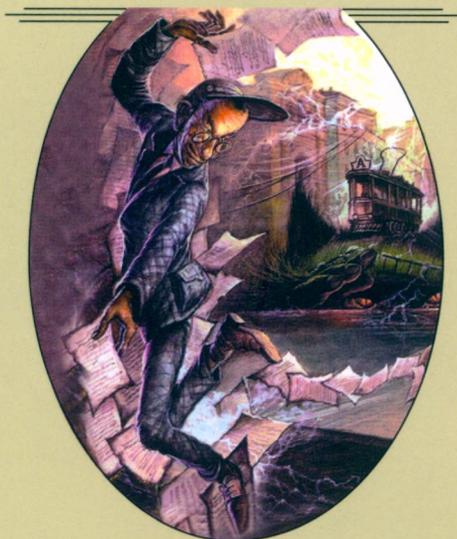


И. З. Белобровцева
С. К. Кульюс

Путеводитель
по роману
М. А. Булгакова
«Мастер
и Маргарита»



Школа

ВДУМЧИВОГО
ЧТЕНИЯ



Программа
«МГУ – школе»

Школа
ВДУМЧИВОГО
ЧТЕНИЯ

I. Z. Belobrovtseva
S.K. Kulyus

A Guide to
M. A. Bulgakov's
Novel
**'The Master
and Margarita'**
A manual



Moscow
University Press
2012

**И. З. Белобровцева
С. К. Кульюс**

Путеводитель
по роману
М. А. Булгакова
**«Мастер
и Маргарита»**
Учебное пособие



Издательство
Московского университета
2012

УДК 82
ББК 83.3 (2Рос-Рус)6
Б43

**Программа «МГУ — школе»
Серия «Школа вдумчивого чтения»**

*Публикуется по решению редакционно-издательского совета
Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова*

Редакционная коллегия серии:

Г.Г. Красухин, проф. МПГУ (председатель); А.Н. Матвеева, директор Издательства МГУ (заместитель председателя); Н.А. Богомолов, проф. МГУ; В.Б. Катаев, проф. МГУ; Н.В. Корниенко, гл. научный сотрудник ИМЛИ им. М. Горького, чл.-корр. РАН; В.И. Коровин, проф. МПГУ; Л.В. Кутукова, ведущий редактор Издательства МГУ; О.А. Лекманов, проф. МГУ; Ю.В. Манн, проф. РГГУ; В.А. Недзвецкий, проф. МГУ; Л.И. Соболев, учитель московской гимназии № 1567; Г.М. Степаненко, заместитель главного редактора Издательства МГУ; И.О. Шайтанов, проф. РГГУ

Белобровцева И.З., Кульюс С.К.

Б43 Путеводитель по роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Учебное пособие. — М.: Издательство Московского университета, 2012. — 208 с. — (Школа вдумчивого чтения).

ISBN 978-5-211-05366-3

Эта книга рассказывает о «закатном романе» М.А. Булгакова — одном из самых изумительных литературных творений XX века. Ее цель — дать читателю представление об истории создания и публикации романа, о его прототипах, Москве 20—30-х годов, культурно-исторических кодах, о времени и пространстве и многом другом.

Для учителей школ, лицеев и гимназий, студентов, старшеклассников, абитуриентов, специалистов-филологов и широкого круга читателей.

Ключевые слова: тотальная игра как основной смыслообразующий принцип; проблематика смерти и бессмертия, творчества и судьбы художника; культурно-исторические коды; обратимость романа и мифологизация главных героев

**УДК 82
ББК 83.3 (2Рос-Рус)6**

© Издательство Московского университета, 2012

ISBN 978-5-211-05366-3

От редакционной коллегии

Серия «Школа вдумчивого чтения» включает в себя книги — путеводители по произведениям, входящим в обязательный школьный стандарт, и потому она обращена прежде всего к преподавателям средней и высшей школы, студентам и учащимся.

Как показывает практика, отдаленность во времени затрудняет изучение того или иного произведения (особенно классического) из-за непроясненности реалий, истолкование которых не встретишь не только в комментариях к тексту в собраниях сочинений писателя, но и в специально написанных комментариях к данному произведению.

И не одна лишь отдаленность во времени диктует необходимость в таких книгах. Даже современная литература подчас несет на себе оттенки местного колорита, или, как говорил Тютчев, «гения места», который требует непременно подробнейшего разъяснения.

Читатель найдет в путеводителе абсолютно все необходимые ему сведения — от особенностей жанра данного произведения, истолкования его стиля и персонажей, объяснения всех его так называемых «темных мест» до рекомендательного списка литературы. Наши книжки помогут абитуриентам подготовиться к экзаменам: некоторые задания ЕГЭ станут яснее после чтения предлагаемых комментариев. Таким образом, подобные путеводители являются пособиями, не имеющими пока аналогов в учебно-познавательной литературе.

От авторов

Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» — одно из самых любимых и (употребим любезное его автору определение) изумительных литературных творений XX века. Каждый находит в нем что-то для себя. Но кто-то остается в самом внешнем, верхнем, самом доступном слое текста, а кто-то проникает глубже, все больше узнавая и понимая смыслы романа, которые не сразу постигаются читательским сознанием. Можно ли постичь все, что вложил в свой «закатный роман» автор? К тому же, как известно, существованию книги во времени сопутствует приращение смыслов. Последуем за автором, войдем в текст «Мастера и Маргариты» и увидим, как он построен, сколько загадок таит и как щедро раскрывается навстречу читателю. Сделаем так, как завещал нам Булгаков: «За мной, читатель!»

В тексте «Путеводителя» роман «Мастер и Маргарита» цитируется по изданию: Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М., 1990 — с указанием страницы после цитаты. Ссылки на остальные произведения Булгакова даются по тому же изданию, с указанием после цитаты тома и страницы.

І. Роман и его история

Замысел романа «Мастер и Маргарита» восходит к 1928—1929 гг., когда Булгаков начал писать «роман о дьяволе». Это подтверждает и перечень вариантов названий в черновиках («Черный маг», «Консультант с копытом», «Великий канцлер», «Черный богослов», «Евангелие Волада», «Князь тьмы» и др.), и сам Булгаков в письме Правительству СССР от 28 марта 1930 г. говорит о том, что сжег черновик своего «романа о дьяволе».

От самого раннего периода работы сохранились датированные 1928—1929 гг. две тетради с черновым текстом сожженного романа, из которых Булгаков вырывал листы таким образом, что часть их (преимущественно незначительная) уцелела, и обрывки отдельных листов из третьей тетради. Известно, что в мае 1929 г. Булгаков отдал для публикации в редакцию сборника «Недра», где ранее появились «Дьяволиада» и «Роковые яйца», главу нового романа, «Мания фурибунда», однако она не была принята к печати.

В ходе работы над первой редакцией Булгаков пробует именовать своего дьявола Вельяром Вельяровичем Воладом, а Аннушку, которая разлила постное масло, — Пелагеюшкой. Но в основных чертах разговор чиновника от литературы, Поэта и Сатаны выстраивается так же, как он будет выглядеть в каноническом тексте.

Работа над романом шла с длительными перерывами, иногда круто менявшими авторский замысел. В 1931 г. роман обретает героиню, Маргариту, и связанного с ней пока еще безымянного героя, который в 1934 г. становится просто Мастером, а еще три года спустя роману дается окончательное название — «Мастер и Маргарита».

Как признается Булгаков в письме своему другу и биографу П.С. Попову, роман постоянно обретается в его сознании, даже если он не сидит за письменным столом: «Ох, много у

меня работы! Но в голове бродит моя Маргарита, и кот, и полеты...» (512). В июле 1936 г. четвертая редакция рукописи романа, не имеющего пока определенного названия, впервые завершается словом «конец», но это вовсе не означало, что работа над романом прекращена.

В мае 1938 г. роман был напечатан на пишущей машинке свояченицей Булгакова, замечательной машинисткой О.С. Бокшанской (изображенной в «Записках покойника» в образе Поликсены Торопецкой), но писатель не переставал его править. Последняя запись о правке романа умирающим Булгаковым в дневнике его жены, Елены Сергеевны Булгаковой, датирована 28 января 1940 г. В настоящее время все сохранившиеся материалы, связанные с работой писателя над романом «Мастер и Маргарита», находятся в Отделе рукописной книги Российской государственной библиотеки.

История публикации романа

Как и предвидел писатель, роман «Мастер и Маргарита» был уложен Е.С. Булгаковой «в тьму ящика» и не увидел свет при жизни автора. Современники вспоминают, что во время читок Булгаков высказывал желание подать его на рассмотрение, однако в ту пору всему окружению писателя его намерение казалось фантастичным и даже опасным.

23 сентября 1937 г. Е.С. Булгакова в дневнике фиксирует «мучительные поиски выхода» из «безвыходного положения», в котором оказался Булгаков к концу 30-х годов: прозаик, не напечатавший с 1927 г. ни одной строки, и драматург, у которого сняты с репертуара или не допущены к постановке все пьесы, за исключением «Дней Турбиных». Дневниковая запись очертила жизненно важные вопросы: «...письмо ли наверх? Бросить ли театр? Откорректировать роман и представить?» Но уже несколько месяцев спустя другая запись Елены Сергеевны ставит крест на этих начинаниях — 28 февраля 1938 г. она подытоживает: «...надежды на его <романа> напечатание — нет».

Характерным примером реакции на роман современников может служить письмо П.С. Попова вдове писателя Е.С. Булгаковой от 27 декабря 1940 г. Впервые прочитав рукопись «Мастера и Маргариты», в письме, полном восторгов, он тем

не менее замечает: «Гениальное мастерство останется гениальным мастерством, но сейчас роман неприемлем. Должно будет пройти лет 50—100».

Смертельная болезнь Булгакова, нефросклероз, длилась более полугода. Незадолго до конца писатель почти потерял речь, так что понимали его лишь самые близкие люди. Е.С. Булгакова вспоминала, что однажды, когда он был особенно беспокоен, она наудачу спросила: «Мастер и Маргарита?» «Он, страшно обрадованный, сделал знак головой, что “да, это”. И выдавил из себя два слова: “Чтобы знали, чтобы знали”». Именно тогда она поклялась мужу издать роман. В ее дневнике с 6 на 7 марта 1940 г. записано: «...я сказала ему наугад... — Я даю тебе честное слово, что перепишу роман, что я подам его, тебя будут печатать».

Но ей, сделавшей публикацию романа целью своей жизни, далеко не сразу удалось выполнить свое обещание. Несколько раз она, казалось, была близка к цели, но всякий раз бюрократические препоны или внутривластные события (как, например, расправа в 1946 г. с А. Ахматовой и М. Зощенко) отодвигали явление романа.

Впервые роман «Мастер и Маргарита» был опубликован в журнале «Москва» в 1966—1967 гг. (№ 11 и № 1 соответственно) с многочисленными цензурными и редакторскими купюрами, составившими 12 процентов текста (по подсчетам Г.А. Лесскиса, всего было 159 купюр, 138 из них приходились на вторую часть романа). Год спустя в эстонском издательстве «Ээсти раамат» было предпринято первое в СССР отдельное издание романа — на эстонском языке. В 1967 г. в Париже издательство «УМСА-Press» выпустило в свет первое бесцензурное издание романа, а в 1969 г. во Франкфурте-на-Майне роман был издан беспрецедентным образом: купюры, сделанные в журнале «Москва», были набраны курсивом.

Перед читателем на родине автора полный текст «Мастера и Маргариты» впервые предстал в 1973 г., однако в этом издании была нарушена предсмертная воля Булгакова, который передал все авторские и редакторские права на роман Е.С. Булгаковой. Редактор издания А. Саакянц создала новый текст, в котором, как отмечают исследователи (Г.А. Лесскис), наблюдается свыше трех тысяч разночтений по сравнению с текстом, подготовленным вдовой писателя. И хотя текстологи

(Л.М. Яновская) считают, что, расшифровывая предсмертную авторскую правку, Е.С. Булгакова не во всем руководствовалась его волей и в тексте остались некоторые противоречия (см. об этом ниже), тем не менее никто, кроме нее, имевшей на то юридические и моральные основания, не должен был править роман. На сегодняшний день наиболее авторитетным остается текст романа в пятитомном собрании сочинений Булгакова, выпущенном в свет московским издательством «Художественная литература», хотя и его нельзя считать каноническим (т.е. подлинно авторским текстом в его последней редакции, общепринятым для всех изданий этого произведения): соединяя редакцию Е.С. Булгаковой с текстом по изданию 1973 г., он по-прежнему оставляет немало вопросов.

Появление в журнале «Москва» «Мастера и Маргариты» принято сравнивать с эффектом разорвавшейся бомбы. В самом деле, ничего даже отдаленно похожего не обещала литература тех лет. Первые же литературные критики, писавшие о романе, не скрывали ни ошеломления «резкостью переходов от безудержной фантазмагии к классически отточенной, экономной реалистической прозе и от этой прозы, без всяких пауз — к свирепому сатирическому гротеску, к щедрому и буйному юмору» (К.М. Симонов), ни своего недовольства позицией автора: «Талантливый писатель не понял и не принял ряд основных решающих тенденций своей эпохи, судил о ней односторонне» (А.И. Метченко).

С тех пор роман Булгакова сложно, порой драматично, но, безусловно, плодотворно живет в мировой культуре. С самого своего появления он существует по меньшей мере на двух уровнях: в массовой культуре, где воспринимается без видимых усилий и нередко выступает как цитатник, функция которого — засвидетельствовать определенный уровень интеллекта цитирующего и служить опознавательным знаком среди «своих». И — в мировой культуре, где он с момента появления прочно занимает место одного из лучших литературных произведений XX столетия.

За несколько десятилетий, прошедших с момента первой публикации, роман стал одним из самых читаемых произведений мировой литературы XX века. Будучи переведен на множество языков, он оказал воздействие на писателей разных стран и снискал популярность в нескольких поколениях раз-

ноязычных читателей. «Мастер...» относится к тем редким произведениям нашего времени, которые привлекают исследователей, причем не только филологов, но историков и культурологов, семиотиков, теологов, искусствоведов и философов.

Ход осмысления романа Булгакова можно представить таким образом: на начальном этапе изучения «Мастер и Маргарита», воспринятый большинством читателей в атеистическом советском государстве как «новое Евангелие», вызвал разногласия в стане критиков. Понимая, что ни людям, замороженным булгаковским романом, ни его противникам не разрешено подробно говорить о присутствии в тексте и о роли параллелей евангельским событиям или, например, о насмешке над атеизмом как таковым, критики вынуждены были избрать другой путь. Одни обращали внимание читателей на насыщенность романа этической, социальной, философской проблематикой (И.И. Виноградов, В.Я. Лакшин). Другие выступали с уничтожающей критикой автора и его персонажей, обвиняя Маргариту в «капитуляции перед Злом, соглашении с ним, сотрудничестве с лагерем Тьмы» (Л.И. Скорино). Однако независимо от позиций первых критиков их статьи больше говорили о самих авторах и об обществе в целом, нежели о романе, и умещались в рамки социологического подхода к нему.

Следующий этап был отмечен публикацией ряда критических и исследовательских работ, в совокупности давших представление о богатстве и сложности романа. Его начали рассматривать на фоне мировой культуры — религии, мифологии, эзотерических учений (О.Б. Кушлина и Ю. Смирнов, М.О. Чудакова, Л.М. Яновская, И.З. Белобровцева, С.К. Кульбюс).

И сегодня исследователи рассматривают роман в широком научно-культурном контексте, что во многом обусловлено особенностями использования в его тексте архетипических форм, своеобразием булгаковской трактовки проблематики добра и зла, тайного и явного, личности невежественной и посвященной; воспроизведением одной из важнейших в культуре человечества системы мифов и созданием мифов авторских.

В литературоведении и культурологии предприняты попытки истолкования едва ли не всех эпизодов романа с точки зрения их принадлежности той или иной литературной традиции, культурному коду, системе символов. Не раз писавшие о

романе с какой-либо идеологической точки зрения пытались «присвоить» его текст, склонить на службу собственным идеям, будь то идеология почвенничества (П.В. Палиевский) или религиозные конфессии (Г. Кочетков, А. Кураев).

В нем находили черты ранних и поздних гностических учений. В его основании усматривали принципы философии и эстетики экзистенциализма, его источниками в области философии называли труды Канта и Кьеркегора, В. Соловьева и Г. Сковороды. Можно отметить сочетание двух разнонаправленных философских идей — толстовского непротivления злу и ницшеанского сверхчеловека — в письме сестры писателя Н.А. Булгаковой-Земской К.Г. Паустовскому от 28 января 1962 г., где она среди важных событий жизни Булгаковых в киевский период упоминает чтение Ницше и споры «о науке и религии, о философии, непротivлении злу и сверхчеловеке». Вполне возможно, что споры эти были отголоском знакомства с книгой Л. Шестова «Добро в учении гр. Толстого и Фр. Ницше». Роман вписывали в эстетику символизма и постсимволизма, романтизма и даже соцреализма.

Еще более серьезные разногласия существуют в определении жанровой природы «Мастера и Маргариты», во всяком случае авторское определение *роман* оспорено многократно. Говорилось о механическом соединении трех книг и о романе-мифе (Е. Набер, Б.М. Гаспаров), о произведении, построенном по законам театрального представления (А.А. Нинов) и «жанровом кентавре» (М. Каганская, З. Бар-Селла), о мистерии (L. Milne) и мениппее (С. Приходько, И.Л. Галинская). «Мастер...» сопоставлялся с волшебной сказкой и с сатирическим и фантастическим романом (именно так в начале работы определял свое произведение автор). Однако любое из этих определений либо не исчерпывает булгаковского произведения, либо приложимо к нему только в метафорическом смысле (как, например, мистерия). Это побудило исследователей объявить об отсутствии у «Мастера...» жанровых аналогов и о его «жанровой нестабильности» (А. Barrat) и признать его «жанровым уником» (Г.А. Лесскис).

На сегодняшний день последний роман Булгакова оброс комментариями, в десятки, если не в сотни раз превышающими по объему сам текст, однако дискуссии о нем продолжаются.

II. Композиция романа

Композиция романа «Мастер и Маргарита» обусловлена решением писателя выстроить свое произведение как «текст в тексте» (Ю.М. Лотман), «роман в романе» или как «геральдическую конструкцию» (М.Б. Ямпольский). Это означает построение произведения из нескольких автономных частей, которые наделяются различными художественными кодами. Один «текст» рассказывал о событиях, происходящих в современной Булгакову Москве; другой, вставной («текст в тексте») — о событиях двухтысячелетней давности в Ершалаиме. Смысловое богатство романа во многом объясняется именно тем, что постоянное переключение из одной системы «осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла» (Ю.М. Лотман).

Точно так же Булгаков выстраивал пьесы «Кабала святош», «Багровый остров», «Полоумный Журден». Прием «текст в тексте» присутствует в рассказе «Морфий» и в «Записках покойника». Но в «Мастере...» вставной роман несет значительно большую смысловую нагрузку, ибо является для обрамляющего повествования своего рода подтекстом, эхом и пространством переключки. Необходимость соединить вставной роман, написанный Мастером, героем романа обрамляющего, с основным повествованием продиктовала и принцип сегментации текста, и дальнейшие структурообразующие решения, к которым Булгаков приходил не сразу, в процессе работы над своим «закатным» произведением.

Разделение текста на роман, написанный Мастером, и обрамляющее повествование было принципиальным: речь шла о неизменно повторяющейся в истории расправе с мыслящими людьми, вся вина которых состояла в том, что мыслили они иначе, чем большинство, о присвоении людьми права отнимать у человека жизнь, запоздалости любого раскаяния и ответственности за каждый свой поступок.

Две сюжетные линии романа — московская и ершалаимская — выстраиваются как параллельные, не случайно исследователи выделяют пары, а также триады и даже тетрады героев

(Б.В. Соколов). Перекидывая мост от Ершалаима первого века новой эры к отдаленной от него на две тысячи лет Москве, Булгаков с горечью видел, что зло измельчало, но умножилось: там, где в древней Иудее злодеями выступают крупные личности — Понтий Пилат, Афраний, Каифа — в современной Москве имя гонителям Мастера — легион. Теперь это не личности, а функции, часто без фамилий (редактор, секретарь и даже «ласковое мясистое лицо, бритое и упитанное» — 64), они взаимозаменяемы на любых должностях и могут ставить резолюции на документы, не имея головы на плечах. Тем не менее этот с виду смешной мир все так же служит злу и так же преследует праведников, устраивая им Голгофу Нового времени.

Но кроме Ершалаима и Москвы в романе Булгакова есть третий мир, прорывом в который завершается земная жизнь главных героев. Там действуют законы высшей справедливости, каждому воздается по его делам и чувствам и торжествует Слово, которое было в начале и пребудет всегда.

Та часть «Мастера и Маргариты», которую сегодня называют роман *Мастера*, или *ершалаимский сюжет*, обрела свой нынешний облик далеко не сразу: в ранних редакциях, где еще не было Мастера, аналог этого текста носил, по имени повествователя, название *Евангелие от Воланда* и входил в текст романа цельным сегментом. Затем, с незначительно видоизмененным названием (*Евангелие Воланда*), был разбит на две части, причем в обеих рассказчиком был Воланд.

Третья часть вставного романа намечена в Материалах к 6-й и 7-й редакциям, где глава 25-я озаглавлена вначале *Как прокуратор пытался...*, затем это название зачеркнуто и написано новое: *Погребение*. Любопытно, что следующей в разметке глав идет не 26-я, а 27-я глава, как если бы Булгаков сразу же осознал, что ввиду большого объема последнюю часть романа в романе придется разделить на две главы, как это и было сделано в последней редакции. Повествование в этих главах, как и в окончательном тексте, велось от лица Мастера, т.е. читатель узнавал их содержание из восстановленной Воландом рукописи. Оставив Сатану рассказчиком первой части ершалаимского сюжета, Булгаков, по всей видимости, чтобы не возникло повторения и чтобы еще более утвердилось представление о величайшей «угадке» Мастера, меняет

повествователя второй части, поэтому казнь Иешуа предстает в вешем сне Ивана Бездомного.

Троекратное введение в ткань основного, «московского» повествования так называемых древних глав потребовало особого композиционного приема в точках «входа» в «воображаемый» (определение Булгакова) Ершалаим и «выхода» из него. В романе таким приемом стало совпадение начал и концов соседствующих «древних» и современных глав. Это позволяет легко перебрасывать действие из начала христианской истории в современную Москву и наоборот. На стыке первой и второй глав слова Воланда «...в белом плаще с кровавым подбоем...», вводящие в первую часть вставного романа, повторяются как зачин ершалаимского сюжета. То же происходит на стыке второй и третьей глав, когда действие возвращается в Москву, — атрибуция ремарки с обозначением времени «Было около десяти часов утра» в ершалаимской линии «Мастера и Маргариты» передается Воланду: «Да, было около десяти часов утра, досточтимый Иван Николаевич, — сказал профессор» (43).

Граница 15-й и 16-й глав отмечена началом сна Ивана Бездомного, которое дословно повторяется в зачине сцены казни. Единственным исключением становится конец главы 16-й: следующая глава начинается с рассказа о событиях, имевших место «на другой день после проклятого сеанса» в варьете. Нарушение сложившегося хода и ритма повествования, их явный слом можно трактовать как распространение на стилистический уровень семантики 16-й главы: смерть Иешуа взрывает уже устоявшуюся систему текста, буквально — «распалась связь времен». Позже она восстанавливается, и совпадение конца и начала глав наблюдается на стыке 24-й и 25-й глав, далее обе главы, завершающие ершалаимскую сюжетную линию, 25-я и 26-я, следуют подряд, и, наконец, при последнем переходе от «древних» глав к московской линии, на стыке 26-й и 27-й глав, текстуальное совпадение возникает вновь.

Функционально эти стыки поддерживают единство повествования и подчеркивают повторы в сюжетных линиях, разделенных временным интервалом в две тысячи лет. Создается единое семантическое поле — это подтверждается тем, что, прибегнув к подобному совмещению границ ершалаимского и московского пластов романа, Булгаков однажды использовал

его и на другом стыке глав. Совпадением восклицания «Замной, читатель!» (209) отмечен переход ко второй части «Мастера...» (конец 18-й — начало 19-й главы), где эта реплика также призвана поддержать единство повествования.

Своеобразной синтезирующей частью романа становится эпилог, подводящий итог происходившим в Москве событиям и в нескольких последних абзацах, где вновь вводится ершалаимская тема, подтверждающий неизбежную связь времен. В эпилоге обнаруживается тот же повествователь — обыватель, иронический всезнайка, сплетник, — с которым читатель уже знаком по московскому сюжету романа.

Две сюжетные линии — московская и ершалаимская — выстраиваются как параллельные. В каждой из них жертвой предательства становится невинный человек. Повествование строится как эхо, как переключка деталей вплоть до прямых сравнений. В клинике Бездомный, увидев Стравинского, думает: «Как Понтий Пилат!» (87); Маргарита винит себя в том, что опоздала, «как несчастный Левий Матвей» (211), и сравнивает грозу в Ершалаиме с непогодой в Москве: «...я читала про тьму, которая пришла со Средиземного моря... Мне кажется, что и сейчас будет дождь» (353). Одно из таких сравнений приводит повествователь московского сюжета в сцене в торгсине: «Острейшим ножом, очень похожим на нож, украденный Левием Матвеем...» (338).

Но даже и не оговоренные особым образом параллели создают особое семантическое поле с помощью постоянной повторяемости образов, событий, фактов: замечание повествователя о пейзаже в вешем сне Маргариты — «...так и тянет повеситься на этой осине у мостика» (212) — соотносится с мотивом самоубийства Иуды, повесившегося именно на осине, а следовательно, снова отсылает к ершалаимскому пласту «Мастера и Маргариты». Совпадения в описании городов дали основания говорить о сходстве архитектуры Москвы и Ершалаима и даже о присутствии Москвы в «воображаемом» булгаковском Ершалаиме (С. Бобров). Все это тем более естественно, что интертекстом для обеих сюжетных линий является Новый Завет.

Все эти характеристики обретают еще большую актуальность в силу такой особенности романа, как отсутствие законченного текста. Булгаков не довел до конца правку романа

из-за быстро прогрессирующей раковой болезни. Исследовательское мнение о том, что роман закончен, но не завершён, по всей видимости, учитывает авторское ощущение, выразившееся в том, что в 1937 г. очередная редакция была завершена словом «Конец», а в октябре 1939 г. тетрадь, в которую Е.С. Булгаков вносит поправки, продиктованные умирающим писателем, получает название «Окончательный текст».

Следы незавершённости заметны в противоречивости множества мелких деталей. Так, в главе 2-й встречаются два указания на время происходящих событий — полдень и десять часов утра; левый и правый глаза Воланда в начале романа и в сцене перед балом описаны противоположным образом: в первом случае правый глаз чёрный, левый — зелёный; перед балом правый — «с золотой искрой», левый — «пустой и чёрный»; родной город Иешуа указан в сцене допроса как Гамала, а в главе 26-й — как Эн-Сарид. К подобного рода неточностям относятся и иные разночтения: бритый Мастер в главе 13-й, «Явление героя», и Мастер, «обросший бородой», в главе 24-й, при том, что время действия в этих главах разделено одним днем; головной убор Иешуа — повязка с ремешком на лбу в сцене допроса и чалма в описании казни; Могарыч, вылетающий в окно квартиры 50, тогда как Аннушка видит его вылетающим в окно подъезда дома 302-бис, и др.

Реакция исследователей на все эти несоответствия выразилась в возникновении двух концепций: одни видели в незавершённости романа художественный прием (Б.М. Гаспаров), другие исходили из того, что Булгаков так и не решил (недодумал) для себя некоторые принципиальные вопросы (Л.М. Яновская). В любом случае, несмотря на имеющиеся противоречия, текст романа воспринимается как цельный и в основном отвечающий авторскому замыслу.

Наличие в разных редакциях «Мастера и Маргариты» несовпадающих финалов судьбы Мастера свидетельствует о важности этого решения для Булгакова и тесно связано со сценой прощения Пилата. Всякий раз речь идет о награждении Мастера, но смысл награды слабо прояснен в окончательном тексте и еще более затуманен в ранних вариантах. Вначале мотив иерархичности возможных наград присутствовал и явственно вычитывалась недостаточность награды Мастера: «Ты никогда не поднимешься выше, Ешуа не увидишь. Ты не покинешь

свой приют». Мастер предстал как пассивный герой, увлекаемый в небытие Воландом: «Я получил распоряжение относительно вас. Преблагоприятное. Вообще могу вас поздравить — вы имели успех. Так вот мне было велено...» В этой редакции формулу прощения Пилата произносил «на неизвестном языке» Воланд, подытоживая затем смысл сцены словами «Прощен, прощен!».

Однако начиная со второй половины 1936 г. награда Мастера не определяется более в оценочных терминах или негативных формулах — остается лишь описание «вечного приюта», находящегося вне сферы локуса Иешуа. Одновременно с этим роль Мастера в инобытийном пространстве становится активной и даже ведущей: лишь он может закончить роман и завершить, таким образом, судьбу римского наместника.

Эпизод встречи с Понтием Пилатом в инобытийном мире становится необходимым условием момента перехода к внеземной жизни: роман Мастера, угадавшего истинный ход древних событий, был лишен христианского начала — прощения. За пределами своего земного существования Мастер получает возможность восполнить этот изъян. Высшие силы словно медлят, словно замерли в ожидании и не решают судьбу Пилата, признавая тем самым магическую силу и право Слова. Возможно, именно вследствие этой сцены меняется судьба главных героев: вопреки пребыванию в вечном приюте, предсказанному Воландом, в вещем сне Бездомного Маргарита «отступает и уходит вместе со своим спутником к Луне», то есть «в свет», в локус Иешуа (384).

Более того, в отдельных своих решениях публикатор романа Е.С. Булгакова, редакцию текста которой в основном воспроизвели составители названного издания, также не учла некоторых авторских намерений, о чем будет сказано ниже, в главе «Концовка и конец».

Повествователь в романе

Серьезной композиционной проблемой романа, нередко обсуждавшейся исследователями, является неравноценность повествователя в ершалаимской и московской сюжетных линиях. Писавшие о «Мастере...» отмечали присутствие в романе нескольких повествовательных начал, нескольких речевых

потоков — например, выделяли фельетонно-сатирического повествователя в «современных главах, где царствует Воланд», «исторического», или объективного, — в романе Мастера, т.е. в «древних» главах, и повествователя собственно романа, представляющего предыдущих двух. Здесь уже главный герой — Мастер (В.И. Немцев). В том, что подобное дробление повествования было сознательным авторским решением, убеждает постоянство обращения Булгакова к фигуре повествователя на всем протяжении работы. Он, видимо, почти сразу выбрал интонацию повествования в ершалаимской части — объективированное повествование от третьего лица, естественным образом скрепляющее единство «древних» глав (исключение составляют лишь черновики романа, относящиеся к 1928—1929 гг., где в текст введены ремарки Воланда). Значительно более сложен вопрос о повествователе (повествователях) московской сюжетной линии. Здесь по мере движения рукописи к завершению происходили важные изменения, связанные с соотношением авторского и повествовательного начал: в ранних редакциях повествователь был значительно ближе к автору, подчас подводя рассказ вплотную к кружковой литературе, вставляя в текст черты внешности друзей Булгакова и т.п. Однако позже отстраненность повествователя от автора становится для Булгакова принципиальной, она уравнивает автора *романа в романе* — биографически близкого автору персонажа — Мастера, лишённого функции повествователя.

Повествователь московского сюжета активно вмешивается в текст и обладает персонифицированной речевой манерой. Он выступает не столько как очевидец событий, сколько как всезнающий летописец, «автор», наделенный абсолютным знанием. При этом в его изложении происходящее неизменно получает сниженное, иногда трагестированное значение, в ранних редакциях он проявляет повышенную активность, ерничает, иронизирует, насмехается над персонажами. В окончательном тексте эта фигура значительно скромнее, повествование в большей мере объективировано, однако следы присутствия этого повествователя сохранились, что позволило писавшим о романе обозначить его как «московского сплетника», «всезнайку» и т.п. (V. Taranovski-Johnson).

Наряду с ироническим в московской сюжетной линии легко вычленяется повествователь лирический. Его присутст-

вие впервые обозначено в 5-й главе, в лирическом пассаже, опровергающем пиратское прошлое директора ресторана Дома Грибоедова Арчибальда Арчибальдовича. Этот повествователь максимально сближен с автором: во-первых, его восклицание «О боги, боги мои, яду мне, яду!» (61) с незначительными вариациями сопутствует в романе Понтию Пилату (20, 25, 26) и Мастеру (279); во-вторых, по всей видимости, именно ему принадлежит лирический зачин 32-й главы, отмеченный вариантом все того же восклицания.

Парность повествователей органично вписывается в определенный авторский замысел: в романе на всех уровнях повествования сосуществуют разнонаправленные тенденции, обнаруживающие постоянное ощущение присутствия друг друга, обоюдное признание и взаимное опровержение. Дуализм, означающий у Булгакова отсутствие единственно верного решения, единственно верной точки зрения, позволяет сделать вывод о принципиальном выстраивании автором своего «закатного романа» как незавершенного, открытого текста, устремленного в будущее.

III. Евангелие в романе

Сразу после своего опубликования в 1966—1967 гг. «Мастер и Маргарита» снискал широчайшую популярность, прежде всего потому, что знакомил многих своих читателей со Священным Писанием, так что даже получил расхожее название — «библия шестидесятников».

Хотя в романе несомненны следы присутствия Ветхого Завета, их все же несравнимо меньше, чем отсылки к Евангелиям, и они не столь явно заметны в тексте. Поэтому неудивительно, что, говоря о «Мастере...», обычно все библейские ассоциации и реалии сводят к Новому Завету — на поверхности текста автором оставлено немало знаков, нитей, связующих роман с евангельской мифологией, да и сам замысел Булгакова неизбежно отсылает читателя к новозаветным текстам.

Используя евангельский пласт, работая на «разогретом» участке памяти поколений, Булгаков временами уходит от но-

возаветного изложения событий и создает своего рода апокриф, евангелие от Мастера. В перечне книг, послуживших материалом для романа, — классические биографии Иисуса Христа: «Жизнь Иисуса» Э. Ренана, «Жизнь Иисуса Христа» Ф.В. Фаррара, «Миф о Христе» А. Дрекса, «Жизнь Иисуса» Д.Ф. Штрауса.

Этому пласту романа писатель уделяет пристальное внимание, пытаясь, как он привык в случаях обращения к исторической реальности, точно воссоздать Иудею описываемого периода с ее природой и политическими столкновениями, растительностью и религиозными противоречиями, одеждой и именами и т.п. В тетради, названной «Материалы к роману», Булгаков приводит цитаты из книг разных эпох и народов, описывая Голгофу, даже рисует ее, вычисляет расстояния и реконструирует ход истории. Перед тем как приступить к работе над романом, он устанавливает для себя, «какими языками владел Иешуа». Он ищет в биографиях Иисуса ответ на этот вопрос, однако решение ему приходится принимать самостоятельно, так как разные источники отвечали по-разному, то считая знание Иисусом греческого языка обязательным, то говоря, что едва ли Христос владел греческим.

Булгаков еще на этапе подготовки записывает в тетрадь фразу о «полной недостоверности сообщения о торжественном входе... в Иерусалим». Он вообще вдохновенно фиксирует разночтения в источниках информации о фактах жизни Иисуса Христа, видимо, заранее поставив перед собой цель подчеркнуть легендарную, мифологическую природу этого образа, а затем на равных присоединить к уже существующему множеству текстов и свою легенду.

Двойная задача, которую он решает своим обращением к столь чувствительной теме, рассчитана, с одной стороны, на оживление в сознании читателя всего комплекса идей и художественных решений, связанных с Новым Заветом, а с другой стороны, на этом фоне создается история распятия Нового времени, состоявшегося в современной писателю Москве. Текст Нового Завета становится, таким образом, интертекстом, подтекстом, фоновым текстом для обеих сюжетных линий «Мастера и Маргариты».

В романе присутствует виртуозная игра разными версиями событий, описанными в канонических Евангелиях — в книге

Мастера, «угадавшей» события; в раскритикованной Берлиозом поэме Бездомного, в записях Левия Матвея, истинность которых отвергнута самим Иешуа, и в версии атеистического советского государства («Иисуса-то этого, как личности, вовсе не существовало на свете» — 9).

Читатель вовлечен в «истинные» события, становится как бы их очевидцем. Отсюда, как заметил Б.М. Гаспаров, следует «амбивалентный результат: миф превращается в реальность, но и реальность тем самым превращается в миф <...> прошлое и настоящее, бытовая реальность и сверхреальность — это просто одно и то же, единая субстанция, переливающаяся из одного состояния в другое по тысячам каналов...».

Само имя героя, избранное писателем для романа, — Иешуа — непривычно и представляет собой фонетический перевод с арамейского. Оно становится первым знаком отхода писателя от канонических евангельских текстов. Подобных моментов отказа от сведений, содержащихся в канонических Евангелиях, настолько много, что назвать их все в этой главе было бы неразумно, поэтому более уместно обозначить, наоборот, точное использование автором евангельских данных.

Универсальный принцип обращения Булгакова с евангельскими текстами состоит в том, что и здесь, как во всех своих стратегиях, отразившихся в тексте романа, писатель постоянно сохраняет принцип двойственности: так что Евангелия одновременно и опровергаются, и поддерживаются. Среди множества примеров подобной разноречивости можно назвать сведения о рождении Иешуа, с чужих слов утверждающего, что его отец — сириец. Это одновременно так и совсем не так, потому что проверить подлинность этого утверждения невозможно: «*Мне говорили, что мой отец — сириец*» (22).

Среди наиболее известных и часто отмечаемых читателями авторских отступлений от библейского пласта можно назвать то, что у Иешуа всего один ученик — против двенадцати апостолов у Иисуса Христа. Иначе изображена казнь, во время которой герой Булгакова одинок, тогда как Христа провожают ученики, оплакивают женщины, скорбно застывшие вдали или рыдающие у подножия креста. Последние слова казнимого адресованы не Богу, а игемону; герой романа намного моложе Христа, которому, по легенде, 33 года. Иуда — не ученик, а случайный знакомый Иешуа. Топогра-

фия булгаковского Ершалаима не повторяет исторического Иерусалима.

Зачастую Булгаков подчеркнуто дистанцируется от евангельских реалий, вводя их в роман и тут же опровергая как недостоверные. Так, в сцене допроса он возвращается к своему впечатлению о недостоверности изображения въезда Иисуса в Иерусалим: Пилат, по сути, пересказывает евангельскую версию въезда на осле под приветственные крики толпы, однако Иешуа ничего, кроме недоумения, не испытывает и противопоставляет его рассказу то, «как это было на самом деле».

По мнению исследователей, некоторые эпизоды романа представляют собой пародийные аналоги евангельских текстов: глава «Было дело в Грибоедове» считается пародией на Тайную вечерю (Е. Ericsson); Афраний и Пилат «пародийно как бы уподоблены первым последователям новой религии» (Б.В. Соколов), купание Ивана Бездомного трактуется как пародия на крещение (О. Кушлина, Ю. Смирнов), Воланд именуется пародией на Христа (D.V. Pruitt) и т.д.

Расхождения с евангельскими текстами оказались в «Мастере...» настолько существенными, что позволили некоторым ортодоксально настроенным критикам (М. Ардов, К. Икрамов, Д. Панин и др.) объявить роман произведением кощунственным, антихристианским, богоборческим, чем он, разумеется, никогда не был. Подобным категоричным утверждениям противоречит хотя бы мысль Булгакова о прощении как необходимом завершении книги Мастера. Обвиняемый ортодоксами в богохульстве, Булгаков во время работы над романом не однажды вверял себя Богу. В 1931 г. на полях тетради он написал: «Помоги, Господи, кончить роман», — и в октябре 1934 г. почти повторил, как заклинание: «Дописать раньше, чем умереть».

Пренебрегая евангельскими сценами с участием толп народа, утверждением о необыкновенной известности Христа и общей скорби по нему учеников и последователей, Булгаков идет по пути выстраивания образа Иешуа Га-Ноцри как простого смертного, и только в конце романа, в момент встречи Воланда с Левием Матвеем, выясняется, что Иешуа всемогущ и место его обитания — свет, что соответствует православному канону (молитвы называются «светличными молитвами <...> потому, что в них священник славословит Господа, живущего во свете неприступном» — Христианство).

Однако, настаивая на двойственности как принципиальном художественном решении образа, писатель делает locus'ом Иешуа другой «свет» — лунный, в полном соответствии с сущностью романтизма как культуры Луны (Ф.П. Федоров). («Мастер и Маргарита» пронизан романтическими мотивами, реалиями и установками — вполне уместно вспомнить о том, что, прежде чем проститься, Воланд называет Мастера «трижды романтическим» — 371.)

Следы работы по превращению Сына Божьего, предопределением всемогущего Отца посланного искупить грехи человечества и дать ему вечную жизнь, в просто человека, хотя и наделенного странными чертами и способностями, усматриваются во всех редакциях романа. Так, первоначально все было иначе: Иешуа понимал особое, судьбоносное значение дня своей встречи с Понтием Пилатом, — и в этом была причина его участия в исцелении «ужасной болезни» прокуратора — гемикрании. У Пилата, по мысли Иешуа, не должно было оставаться даже малейшего оправдания, ссылки на болезнь, затмение в мозгу и т.п. Головная боль его проходила потому, что, как говорил Иешуа, «тебе с мигренью сегодня нельзя быть». Иешуа по первоначальному замыслу осознавал свою значимость в истории и, хотя это звучало для собеседника загадочно, сообщал ему о грядущих событиях: «...думаю, что тысячу девятьсот лет пройдет, прежде чем выяснится то, насколько они наврали, записывая за мной».

Значительно точнее, чем в окончательном тексте, ему была известна будущая судьба Иуды: «Это ужасно, прямо ужас... какую беду себе наделал Искарот. Он очень милый мальчик... А женщина... А вечером!..» Точно таким же образом, как открытую книгу, он читал и прошлое: в первой редакции Иешуа знал, что несчастье случилось с Марком Крысобою в битве при Идиставизо, но на расспросы изумленного Пилата отвечал, что Марка «нигде не встречал».

Но по мере развития образа Иешуа Булгаков оставляет ему все меньше явных черт, которые доказывали бы его сверхъестественную сущность. Они заменяются лишь косвенными свидетельствами, причем любое из этих свидетельств имеет двойственную природу. Так, появление в колоннаде ласточки может восприниматься как вполне бытовая реалья, если не знать, что в христианстве эта птица — одно из вопло-

щений Иисуса Христа. Ответ на вопрос: «Что есть истина?», который, согласно Евангелию от Иоанна, задал Иисусу Понтий Пилат, в Новом Завете не приводится, потому что Пилат и не ждет ответа на свой риторический вопрос. Булгаков в подкрепление своей установки на изображение Иешуа просто человеком снижает его ответ до предельно бытового. Однако мерцающая двойственность природы Иешуа подтверждается тем, что Пилат чудесным образом немедленно исцеляется от невыносимой головной боли.

Евангелия составляют постоянно присутствующий в романе подтекст, более того, автор рассчитывает на их знание читателем — об этом можно судить по тому, как их притчеобразность и особая образность, истолкованные в прямом, однозначном смысле, приводят к непониманию и обвинениям Иешуа. На вопрос Пилата «...что ты все-таки говорил про храм толпе на базаре?» он отвечает: «Я, игемон, говорил о том, что рухнет храм старой веры и создастся храм новой истины. Сказал так, чтобы было понятней» (26). По-видимому, ответ восходит к Евангелию от Матфея, где ученики «приступили» к Иисусу, «чтобы показать Ему здания храма. Иисус же сказал им: видите ли все это? Истинно говорю вам: не останется здесь камня на камне; все будет разрушено».

В то же время тотальная игра как основной смыслообразующий принцип булгаковского текста приводит к созданию апокрифа на евангельскую тему ареста и распятия Иисуса Христа, включающего его десакрализацию. Внешность, голос Иешуа во время казни описаны как разбойничьи, более того, бесам из свиты Воланда приданы слова Иисуса: в приветствии, с которым обращается в подвальчике к главным героям Азazelло — «Мир вам», — вычитывается фраза из Евангелия от Луки: «Сам Иисус стал посреди их и сказал им: мир вам».

Евангельский подтекст присутствует и в московской сюжетной линии (например, совпадение дней недели в обоих сюжетах и привязка их к Страстной неделе), хотя здесь представлен его сниженный вариант. В некоторых сценах Булгаков применяет тот же принцип, что и в ершалаимской части, — игру на опровержение. В московском сюжете отклонения от известных описаний и характеристик Евангелий еще сильнее акцентируют этот подтекст и становятся знаком отхода от этической нормы. Так, например, в окончательном тексте

романа сказано, что в ожидании Берлиоза томятся двенадцать литераторов, это провоцирует на пародическое отождествление председателя правления Массолита с Христом и двенадцатью апостолами, однако приведены в тексте имена всего девяти членов правления. Видимо, по мысли Булгакова, этот сниженный синклит «не дотягивает» даже до пародии.

Само двухуровневое строение романа некоторыми литературоведами (Р. Джулиани) осознавалось как литературная параллель такому явлению народного театра, как вертеп. Знакомство Булгакова с вертепными спектаклями несомненно: на одной из фотографий, изображающих маленького Булгакова с сестрой Верой, возле детей лежат куклы, которые искусствовед К. Питоева (Литературно-мемориальный музей М. Булгакова в Киеве) определила как вертепные. Вертепный спектакль представлял собой народный вариант мистерии, персонажами которой были одновременно фигуры божественного и сатанинского планов, располагавшиеся соответственно в верхней и нижней частях вертепной сцены и изображавшие вечную борьбу светлого и темного начал. Разумеется, творческий «алгоритм» Булгакова значительно сложнее, чем простое противопоставление добра и зла, божественного и дьявольского, высокого и низкого, и заслуживает особого описания.

IV. О персонажах

1. Персонажи «древних» глав

Понтий Пилат

Подумаем о том, как именно мог быть озаглавлен безымянный роман безымянного Мастера. Скорее всего, в названии должно было бы стоять имя Понтия Пилата: достаточно вспомнить, например, фильм выдающегося польского режиссера Анджея Вайды «Понтий Пилат и другие» (1971), снятый по мотивам «древних» глав булгаковского романа.

В самом деле, именно Понтий Пилат — главный герой романа в романе. Это утверждает Мастер в беседе с Иваном Бездомным («...год тому назад я написал о Пилате роман» —

134; «Пилат летел к концу» — 136), этому вторит и Воланд в последней, 32-й, главе романа: «...мне хотелось показать вам вашего героя» (369), говорит он, осадив коня неподалеку от каменного кресла на плоской вершине горы. Да и сама так называемая формула конца «пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат» с небольшими вариациями четырежды повторяется в романе в «стратегически» важнейших местах: предопределение Мастером концовки его будущего романа; концовка, полностью совпадающая с предопределением; конец последней, 32-й главы и конец романа в целом.

Стоит поразмышлять над тем, почему этот персонаж был так важен для Булгакова, какие связанные с ним «вечные» проблемы тревожили писателя, какими средствами и на каких основаниях он лепил этот образ — образ реально существовавшего человека, о котором не так уж много говорит история, но имя которого уже давно обросло мифами.

В романе Булгаков использует две легенды. Первая — немецкая — о происхождении Пилата, вернее, о его родителях. По этой легенде, в Майнце жил король Ат, который умел читать судьбу людей по звездам (отсюда еще одно упоминание неназванного по имени Пилата: в подвальчике, после бала, Маргарита говорит Мастеру: «...клянусь угаданным тобою сыном звездочета, все будет хорошо» — 356). Будучи однажды на охоте, он прочел по звездам, что если в этот час от него зачат женщина, то родится ребенок, который станет могущественным и прославится. ...он приказал выбрать для него какую-нибудь девушку по соседству. Случилось так, что ею стала прекрасная дочь мельника Пила. Она и родила Пилата...» (см.: Галинская 1986).

Вторая легенда связана с исходом его жизни. Если можно считать установленным, что Понтий Пилат правил Иудеей и Самарией в 26—36 гг., то достоверных сведений о судьбе Пилата после его отъезда из Иудеи в конце 36 г. нет. Широко распространено, однако, мнение, что Пилат покончил жизнь самоубийством — об этом написано у Фаррара и у христианского историка Евсевия. Считается, что легенда о самоубийстве и погребении Пилата в одном из альпийских озер (Казакова, Мавлеев 1976) возникла в христианской среде; ее относят ко II в. А за местонахождением Понтия Пилата на высокогорном плато просматривается описание в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Евфрона горы Пилат в Швейцар-

ских Альпах и немецкая поговорка «Wenn der Pilatus hat einen Hut / So ist das Wetter fein und gut» («Когда Пилат надевает шляпу, погода красива и хороша»).

Префект Иудеи назначался императором. Но правление Пилата в Иудее сопровождалось постоянными конфронтациями с местным населением, вызванными, к примеру, установлением статуй императора Тиберия (иудаизм запрещает изображения людей) или строительством водопровода на деньги из священного клада. Наибольшее число сведений о Пилате Булгаков почерпнул в книге Ф. Фаррара «Жизнь Иисуса Христа», хотя в романе есть и отступления от Фаррара (например, у него Пилат — шестой прокуратор Иудеи).

Судя по Евангелиям, Пилат сделал все, что мог, для спасения Иисуса Христа. Подоплекой освобождения не Христа, а Варравы Фаррар видел в возможных в случае его казни народных волнениях, на которые римляне в свою очередь ответили бы жестоким усмирением бунтовщиков.

Для Булгакова определяющей в образе Пилата была тема власти, какой она постоянно предстает в творчестве писателя: это одновременно бесчеловечная природа любой власти и ее тяжкое бремя. Булгаков усугубляет душевные терзания Пилата: отправляя на распятие Иешуа Га-Ноцри, сам прокуратор переживает нравственную казнь. При этом ответственность за свои убеждения и поступки, судя по всему, занимала одно из важнейших мест на шкале ценностей писателя. Именно поэтому Булгаков делает Пилата трагической фигурой, заставляя его переживать нравственные муки и определяя ему наказание в инобытии протяженностью в две тысячи лет.

В изображении Пилата Булгаков с величайшей тщательностью соблюдает исторические реалии: так, белый и красный в его одежде — это исторические цвета одеяния римского прокуратора. Эта цветовая символика — красный, к тому же выраженный подчеркнуто оценочным эпитетом «кровавый», как обратная сторона белого, — ассоциируется с «вечной» для русской литературы мыслью о власти, построенной на крови. Произнесенный Пилатом тост «За тебя, кесарь, отец римлян, самый дорогой и лучший из людей!», в котором некоторые исследователи пытались углядеть намек на культ советских вождей, Булгаков перенес в роман из книги Г. Буассье «Римская религия от Августа до Антонинов: в 3-х ч.».

Образ Понтия Пилата выстраивается в главах ершалаимского сюжета не столько сам по себе, хотя именно он — главный герой романа Мастера, сколько попарно: Пилат — Иешуа; Пилат — Афраний.

Основной смысл происходящего с первой парой разыгрывается в рамках оппозиции сила (власть) — слабость. Соотношение силы и слабости — одна из важнейших проблем в творчестве Булгакова, который во внешних проявлениях соотносит силу с властью. Понтий Пилат изображен как почти всемогущий властитель Иудеи, карающий и милующий. Иешуа — как физически слабый человек, боящийся физической боли и смерти. Однако слабому Иешуа открыта истина, в то время как играющий человеческими жизнями Пилат обречен две тысячи лет нести наказание за свою трусость. Сила и власть в конечном счете оказываются иллюзорными, не простирающимися за пределы земного существования. И судьба прокуратора, его горькое бессмертие, оказывается навсегда зависимой от «бродячего философа». Пилату в романе Булгакова выпала «страшная честь» (С. Аверинцев) стать палачом «философа с мирной проповедью» Иешуа Га-Ноцри, так же как историческому Пилату — остаться в исторической памяти человечества распинателем Христа.

История казни невинного Иешуа Га-Ноцри, в чем-то похожего и в чем-то отличного от Иисуса Христа, обретает в романе нужный автору подтекст: несправедное судилище бесконечно повторяется, и любой могущественный властитель живет в страхе, а потому слаб и уязвим. Встретившись с внешне слабым Иешуа, Пилат, обвиняками предлагая ему солгать, вначале с досадой воспринимает его неуступчивость, а затем во сне отчетливо понимает, что согласен был бы погубить свою карьеру, пойти на все, «чтобы спасти от казни решительно ни в чем не виноватого безумного мечтателя и врача» (310).

К этой минуте прокуратор Иудеи становится учеником Иешуа, хотя назвать себя таковым он не решается. В разговоре с Левием Матвеем звучит другое определение: «...я боюсь, что были у него поклонники и кроме тебя» (320). Нравственная сила Иешуа сказывается и в том, что еще недавно почти всемогущий прокуратор превратился в слабого, нервного, гримасничающего (296) человека с дергающимся лицом (320),

которому не будет покоя не только до конца его земной жизни, но и еще две тысячи лет в инобытии.

Решение судьбы Понтия Пилата полностью укладывается в представления Булгакова о посмертном существовании человека, которое мыслилось как постоянное пребывание в том душевном состоянии, в каком человек находился в момент совершения своего самого страшного греха или наиболее благороднейшего поступка. От вечного наказания пятого прокуратора Иудеи спасает Слово прощения, произнесенное Мастером.

Иешуа Га-Ноцри

Если Понтий Пилат — главный герой романа Мастера, то Иешуа Га-Ноцри — его духовный центр, магнит, главная загадка. Ни один из писавших о романе не прошел мимо этого образа, но зато и самые ожесточенные споры велись именно по его поводу. И хотя Булгаков нигде не отождествляет своего героя с Иисусом Христом, подобное восприятие этого литературного героя не редкость.

Булгаков скорее даже настаивает на отсутствии прямых соответствий между ними, вводя детали, подчеркивающие отличия. Так, например, возрастом Христа традиционно считается 33 года, тогда как писатель говорит о «человеке лет двадцати семи».

Наиболее распространенное среди иудеев того времени имя Иешуа (фонетический перенос из арамейского языка) непривычно звучит для русского слуха, привычного к Иисусу, воспринятому через греческие переводы Евангелий. Имя Иешуа Га-Ноцри упоминается в Талмуде, «где он изображен как обманщик и колдун, казненный накануне Пасхи» (Г. Эльбаум).

Расходится с евангельской традицией, согласно которой Христос родился в Назарете или Вифлееме, и место рождения Иешуа — город Гамала, или, правильнее, Гамла. Жители этого древнего города-крепости отказывались признавать римскую власть и платить налоги и оказывали римским войскам яростное сопротивление. За это Гамла была стерта с лица земли в 67 г. н.э. и забыта на 1900 лет. Только в 1968 г. развалины города были обнаружены во время раскопок. Для Булгакова Гамла была городом, который прекратил свое существование

через некоторое время после смерти Иисуса Христа. Этот скрытый мотив — исчезновение с лица земли города вследствие смерти праведника — в романе представлен в современном сюжете — в виде «гибели» Москвы после смерти Мастера и Маргариты.

При том, что евангелисты Лука и Матфей ведут родословную Христа от царя Давида, Иешуа Га-Ноцри сообщает Пилату: «Мне говорили, что мой отец был сириец...» (22). Булгаков подчеркивает тем самым «слабость» Иешуа — его сиротство, неизвестное происхождение и низкое социальное положение («подкидыш», «сын неизвестных родителей» — 310), опираясь в данном случае на апокрифические Евангелия или суждения ортодоксальных иудейских критиков христианства. В отличие от канонических Евангелий, где у Христа есть родители, братья и сестры, булгаковский герой на вопрос Пилата о родных отвечает: «Я один в мире» (22).

В канонических Евангелиях внешность Христа не уточняется (Ф. Фаррар ссылается на описание внешности Иисуса у Иоанна Дамаскина (VIII век), который упоминал его светлые, «несколько вьющиеся волосы») — внешность Иешуа обозначена не чертами лица, а следами побоев. Однако при всех различиях общехристианское звучание текста, несомненно, сохраняется и подкрепляется различными красноречивыми деталями (например, замечанием о том, что «в колоннаду стремительно влетела ласточка» (29), которая, как известно, является одним из воплощений Христа).

Авторская игра демонстрирует непроясненность, двойственность облика Иешуа, особенно в его связи со светом солнца. Иисус, умирающий и воскресающий Бог, сам есть солнечный свет. Иешуа в романе как будто тоже отмечен, выделен солнцем, однако уходит от него: «...луч солнца пробрался в колоннаду и подползает к стоптанным сандалиям Иешуа... тот сторонится солнца» (26). Но в переломный момент допроса, когда Пилат уже решил было спасти Иешуа и забрать его к себе в резиденцию, солнечный свет становится знаком перемены ситуации и предвестием несчастья: «Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле того столбом загорелась пыль» (30; Иешуа и на этот раз не внутри столба солнечного света, как было бы естественно для Бога, но рядом с ним).

Булгаков постоянно снижает образ Иешуа, намереваясь показать его как простого смертного, тем не менее он все равно предстает провидцем (предсказывая судьбу Иуды) и магом-целителем (он не только излечивает Пилата от мучающей прокуратора гемикрании, но и читает его мысли, диагностирует и исцеляет его чудесным образом, как бы проявляя свою причастность герметической медицине).

Согласно нравственным убеждениям бродячего философа, «злых людей на свете нет» и человека можно вернуть к его истинной и прекрасной природе Словом. Правота этой позиции подтверждена тем, что допрос обвиняемого резко меняет судьбу прокуратора и парадоксальным образом делает учеником Иешуа того, кто, казалось бы, менее всего, хотя бы из-за своего положения, мог им стать.

Сила нравственной философии Иешуа проявилась и в его влиянии на сборщика податей Левия Матвея, бросившего деньги на дорогу и последовавшего за учителем. Однако в любом случае, как справедливо пишет один из комментаторов романа, это *трагический принцип*, который не осуществляется в реальности, и распятие Иешуа (Христа), как и «распятие» Мастера в XX веке, — горькое тому свидетельство.

В натуралистически выписанной сцене казни Иешуа Булгаков, как обычно, точен в деталях (веревочные кольца, держащие руки на перекладине в трех местах; губка, пропитанная водой, перед смертью и т.д.) и, как обычно, отходит от евангельского изображения распятия Христа. Не совпадает продолжительность казни (на пятом часу героя романа закалывают копьем), расположение на кресте (вместо срединной позиции Христа у Булгакова на втором столбе повешен Дисмас), одеждой казненных, которая в Евангелии принадлежит палачам, романские палачи брезгают, перед смертью Иешуа произносит совсем иные слова, нежели Иисус Христос, и выглядит настоящим разбойником.

Но чем более подробно изображает романист страдания Иешуа Га-Ноцри, тем более цельный образ верящего в добро человека запечатлевается в «Мастере и Маргарите». Иешуа «не винит за то, что у него отняли жизнь», но «в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость» (296). Эти слова, переданные Понтию Пилату начальником тайной стражи, отчего-то вызвали у некоторых исследователей

сомнение и побудили их говорить о желании подчиненного обрести власть над прокуратором. Однако сопутствующие детали («Он вообще вел себя странно, как, впрочем, и всегда» — 296; «Он все время пытался заглянуть в глаза то одному, то другому из окружающих и все время улыбался какой-то растерянной улыбкой» — 297), рассказанные все тем же Афранием, убеждают в подлинности всего происходившего на Лысой Горе, как в переводе с еврейского (Голгофа — *череп*) называет автор место казни Иешуа Га-Ноцри.

«Оборванный философ-бродяга, неизвестно каким образом ставший на дороге всадника с золотым копьем» (310), в следующем своем романном появлении — во сне Пилата — устанавливает ту зависимость, которая отныне определяет земную жизнь и посмертное существование пятого прокуратора Иудеи (аналогичную той, что постигла персонажа Евангелий, реального Понтия Пилата): «Мы теперь будем всегда вместе... Раз один — то, значит, тут же и другой! Помянут меня — сейчас же помянут и тебя!» (310).

Малопривлекательные черты Иешуа словно бы нанизываются автором на единый стержень: подкидыш, сын неизвестных родителей, оборванный, нищий, «человек в разорванном хитоне и с обезображенным лицом» (383), с хриплым (изменившимся во время казни) голосом. Но и в вещих снах персонажей романа он остается все тем же добрым человеком, уверяющим Пилата в том, что казни не было, и увлекающим своего тайного ученика по лунной дороге в свой локус — к Луне.

Афраний

Афраний, начальник тайной службы Понтия Пилата, впервые появляется во 2-й главе, не названный по имени: после разговора с Каифой «прокуратор в затененной от солнца темными шторами комнате имел свидание с каким-то человеком, лицо которого было наполовину прикрыто капюшоном» (40). В сцене казни он, вновь безымянный, едет верхом за повозкой с осужденными, а затем «тот человек в капюшоне» во все продолжение казни сидит невдалеке от столбов на трехногом табурете. Он и управляет палачами, с помощью жестов приказывая сначала дать Иешуа и разбойникам напиток, а затем положить конец их мукам.

Человек в капюшоне появляется у Пилата во дворце Ирода, и здесь, после того как он переодевается, автор дает его описание. В «Мастере и Маргарите» нет второго столь подробного портрета, напоминающего описание облика персонажа в классических романах: указаны возраст, форма лица, носа, цвет волос, выражение лица и манера смотреть на собеседника.

Уникальность портрета не поразит читателя, знакомого со сложившейся в творчестве Булгакова традицией изображать сотрудников тайной, или охранной, полиции или «компетентных» советских органов. Это у него, как правило, люди, отлично знающие свое дело на горе всем остальным и видящие простых смертных насквозь. Так, в повести «Роковые яйца» у сотрудника ГПУ Васеньки непроницаемые глаза скрыты «дымчатым пенсне». Однако в нужный момент из-под пенсне появляются «вовсе не сонные, а изумительно колючие глаза». Та же метаморфоза происходит время от времени и со взглядом Афрания («нарушающие» добродушие глаза, «внезапно и в упор» взглядывающие на собеседника). Приятное и «опрятное» лицо Афрания имеет однустораживающую деталь — «странноватые, как будто припухшие веки» (293), вызывающие в памяти образ гоголевского Вия. В этих описаниях чувствуется несомненная ирония и глубоко запрятанное отчаяние просматриваемого насквозь человека.

Неслучайно Афранию (как, впрочем, и другим аналогичным персонажам произведений Булгакова) приданы некоторые сатанинские черты. По мнению Б.М. Гаспарова, Воланд, присутствовавший, по его собственным словам, в Ершалаиме инкогнито, скрывается именно под маской Афрания. В пользу этого довода говорят всезнайство и всемогущество начальника тайной полиции, сама пространственная схема его появления в 25-й главе (он поднимается откуда-то снизу, как будто из бездны, и удаляется туда же), особая отмеченность голоса (пусть даже голоса у них разные — у Воланда бас, а у Афрания «высокий приятный голос»). Сторонником этой версии оказался В. Бортко, режиссер телесериала, поставленного по мотивам романа «Мастер и Маргарита».

Власть не существует без опоры на охранную полицию (как бы она ни именовалась), так и Понтий Пилат опирается на своего начальника тайной службы. В их беседе (25-я глава)

читатель, наконец, узнает имя «человека в капюшоне». Булгаков вводит сцену тонкой игры Пилата и Афрания как двоих посвященных, где хитросплетения, замысловатая интрига и виртуозное лицедейство призваны разыграть главную ставку — жизнь Иуды.

В «игровой общности» (Й. Хейзинга) переплетаются несколько типов ролевого поведения. Вначале Пилат берет на себя две роли: явную — прокуратора, т.е. самого осведомленного в Иудее человека, пекущегося о благе подданных, и скрытую — вдохновителя убийства и создателя мифа о самоубийстве Иуды (к ним, разумеется, должна быть добавлена стратегическая роль режиссера убийства Иуды). Начальник тайной полиции Афраний выступает внешне — в роли исполнительного подчиненного прокуратора, а на деле — его сообщника и организатора убийства.

Игра ведется с привычным расчетом на возможное чужое присутствие, поэтому к теме Иешуа прокуратор подходит исподволь, всячески подчеркивая ее незначительность. Афраний, однако, понимает Пилата без слов. Сцена открывается ритуальным зачином — тостом за императора Тиберия, выступающим как знак благонадежности обоих собеседников. Беседа начинается не с вопросов о Иешуа, сделавшихся для прокуратора жизненно важными, но с установления ролей — расспросов о настроениях в городе. Афраний принимает условия игры, задавая вопрос, ответ на который известен ему заранее: «Прокуратор не любит Ершалаима?» (72). Начиная издалека, Пилат все ближе, кругами, подстановками (вопросы о Вар-равване) подбирается к теме Иешуа.

Афраний понимает направление разговора, судя по тому, что после вопроса об отпущенном на свободу преступнике «послал свой особенный взгляд в щеку прокуратора». Но Пилат уже в игре: он «скучающими глазами глядел вдаль» (295), и Афраний отдается игре. Диалог как формальная структура не выходит за рамки служебных тем, а структурно-содержательным пластом повествования становятся жесты и мимика героев. В рассказе о казни Афраний, понимающий собеседника без слов, говоря о Иешуа, называет его «он» и закрывает глаза. Это характерный мимический жест для того, кто ранее был описан как человек двух взглядов — наигранно-добродушного и внезапного, в упор, пронизывающего со-

беседника. Видимо, Афраний не до конца уверен в игре Пилата и прибегает к третьему варианту, чтобы ничто внешнее (например, тот же скучающий вид собеседника) не могло отвлечь от сути происходящего.

У прокуратора игра проявляется на уровне мимики (он гримасничает, у него дергается жилка под глазом) и более всего в голосе: в момент рассказа о казни он неестествен. Временами присутствие Пилата обозначается не именем, но голосом (он, в сущности, превращается в голос — гость слышит «внезапно треснувший голос» — 296; вопросы ему задает «хриплый голос» — 297).

Но если из контекста романа читатель понимает, что Пилат перерождается в ученика Иешуа, то образ Афрания не поддается такому однозначному истолкованию, несмотря на то что ряд исследователей видят в нем еще одного тайного последователя казненного. Афраний скорее всего действительно служака с «изумляющей всех исполнительностью» (299), умный, пресыщенный и скептически настроенный человек, одинаково иронически относящийся к иудаизму и к идее мессианства. Образ двойится, правомерны оба предположения: то, что Афраний видит собеседника насквозь и понимает все перемены, с ним свершившиеся, но и то, что он просто умело и не рассуждая исполняет все без исключения приказы непосредственного начальника. Булгаков намеренно поддерживает эту двойственность.

После установления обоюдного понимания Пилат переходит к делу, ради которого вызвал начальника тайной службы, — к убийству Иуды, и начинает новый этап игры, давая собеседнику осознать стоящую перед ним задачу. Она тонко вуалируется под проверку якобы полученных тайных сведений, т.е. прокуратор фактически берет на себя функции тайной службы, меняясь, таким образом, ролями с Афранием. Сцена имеет двойную кодировку: для стороннего наблюдателя это забота прокуратора о жизни Иуды, для посвященного Афрания — завуалированный приказ, по сути благословение на убийство.

«Предчувствие», якобы никогда не обманывающее Пилата, становится эквивалентом приказа (т.е. и не должно обмануть), и когда Афраний как бы успокаивает собеседника, перечисляя все трудности, стоящие на пути убийц («Ведь подумать только... выследить человека, зарезать, да еще узнать, сколько

получил, да ухитриться вернуть деньги Каифе, все это в одну ночь? Сегодня?» — 299), это звучит мольбой об отсрочке. Но Пилат упрямо повторяет свою выдумку о предчувствии, усугубленную мимикой («судорога прошла по лицу прокуратора») и жестом («коротко потер руки» — намек на евангельское «умывание рук» — 299), выдающими его сильное волнение (ведь не о судьбе же Иуды!).

После покорного утвердительного ответа Афрания Пилат добавляет двусмысленную фразу, свидетельствующую о том, что он, уверенный в понимании начальника тайной службы, полностью вверяет себя в его руки: «...вся надежда только на вашу изумляющую всех исполнительность» (299). Здесь явно вычитывается надежда на предотвращение убийства Иуды и подспудно — надежда на скорое его убийство. В том же диалоге посвященных в эзотерическом ключе происходит и оплата будущей работы Афрания, завуалированная под возврат Пилатом долга.

В сцене доклада Афрания о смерти Иуды (26-я глава) игра переводится в другую плоскость и строится на двойном смысле предыдущей беседы: блестящий организатор, Афрания исполнил поручение, которое так и не было высказано. В то же время выраженная на словах задача сохранить жизнь Иуды не решена, и теперь беседа строится на игре понятиями лжи и правды, награды и наказания. Общность посвященных подчеркнута единственным моментом внезапного сомнения Пилата в том, что собеседник изначально понял его правильно. Имеется в виду момент, когда начальник тайной службы сообщает, что Иуда убит, но он не знает, где труп. Своим сомнением Пилат выдает истинное желание: «Но вы *наверно* знаете, что он убит?»; показателен и его жест-телодвижение: он «вздрогнул, оставил ремень сандалии, который никак не застегивался» (312).

Впрочем, разговор тут же вводится в рамки ролевой беседы, в которой новый вариант игры построен на скрытых переговорах о будущей версии следствия. Слова прокуратора, звучащие как утешение Афрания, не справившегося с охраной Иуды, в действительности означают благодарность: «Вы сделали все, что могли, и никто в мире, — тут прокуратор улыбнулся, — не сумел бы сделать больше вашего» (314).

Почти в самом конце диалога читатель присутствует при рождении известного евангельского мифа о самоубийстве

Иуды. Едва ли Булгаков преследовал единственную цель: оживить в сознании читателя бытующие в европейской культуре легенды, скорее можно усмотреть здесь косвенную характеристику Пилата, циничный вопрос которого — не покончил ли Иуда с собой? — поначалу вызывает неподдельное изумление даже у выдавшего виды посвященного собеседника: «О нет, прокуратор, — даже откинувшись от удивления в кресле, ответил Афраний, — простите меня, но это совершенно невероятно!» (315).

Но через некоторое время все тем же эзотеричным, понятным только им двоим языком собеседники договариваются о создании мифа о самоубийстве Иуды с помощью слухов, которые распустит по Ершалаиму подчиненная Афранию тайная служба. Миф дойдет до потомков: «И бросив сребреники в храме, он вышел, пошел и удавился» (Мф. 27:5). Предположение о том, что фраза сказана для того, чтобы оживить миф в читательской памяти, правомерно лишь отчасти и не исчерпывает сути явления: Пилат, имеющий представление о долговечности легенды, хочет оставить в памяти современников и потомков свидетельство наказания предателя.

Эта сцена возвращает к мотиву бессмертия, предчувствие которого возникает у прокуратора в первой же сцене, а затем подтверждается в вешем сне. Бессмертие обретает три ипостаси: самоубийство Иуды обусловит в веках бессмертие невинно казненного Иешуа; бессмертие Пилата представлено как наказание несправедного судьи; наконец, Иуда обессмертит собственное имя как символ предательства и будет обязан этим Пилату, создателю мифа о его самоубийстве.

Начальник тайной канцелярии Афраний действует не сам по себе, он напрямую связан с властью (как и многие другие служащие аналогичных ведомств в творчестве Булгакова) и на горе всем нормальным людям, обладая несомненным талантом в своем деле, «никогда не делает ошибок» (317).

Иуда

Иуда — в Евангелиях он именуется Иуда Искарriot — один из 12 апостолов Христа. Значение прозвища Иуды Иш-Кариот не вполне ясно: иногда это название отождествляют с городом Кириафом, расположенным на северо-западе от Иерусалима, иногда возводят к арамейскому «лживый»

или, по другой версии, «красильщик». Он ведал расходами общины учеников Христа и, судя по евангельским текстам, оказался не совсем добросовестным. Согласно Евангелиям, Иуда сам пошел к первосвященникам и предложил свои услуги.

Булгаков не придерживается евангельского сюжета: его «горбоносый красавец» Иуда не знаком с Иешуа Га-Ноцри и доносит на него из любви к деньгам. Он назван «любопытным человеком» (именно так охарактеризован в московском сюжете барон Майгель), что на языке романа означает «доносчик».

Иуда хорошо знает этикет доноса: об этом пытается сказать Иешуа прокуратор, когда «сквозь зубы» и с замерцавшими при этом дьявольским огнем глазами «в тон арестанту», рассказывающему о своей встрече с Иудой, проговорил: «Светильники зажег...» (31). Иуда зажег светильники, чтобы спрятанные им свидетели, оставаясь невидимыми, могли разглядеть лицо преступника, как того требовал закон.

Провокаторская просьба Иуды «высказать свой взгляд на государственную власть» отсылает к названию первой главы — «Никогда не разговаривайте с неизвестными», ибо такие ситуации и в московском, и в ершалаимском мире кончаются плачевно. Однако Иешуа Га-Ноцри, почти полностью лишенный Булгаковым провидческого дара, предчувствует только несчастье, приуроченное Иуде, и по-человечески ему сопереживает.

Зато Понтий Пилат говорит об Иуде сквозь зубы и с дьявольским огнем в глазах, считая его виновником смерти «философа с мирной проповедью» и воплощением пронырливого шпиона: «Оцеплен сад, оцеплен дворец, так что мышь не проникнет ни в какую щель! Да не только мышь, не проникнет даже этот, как его... из города Кириафа» (38). Идея мести, овладевшая Пилатом, реализуется незамедлительно: суток не проходит, а Иуда уже мертв. Его искушением становится женщина.

Низа

Низа — по всей видимости, молодая гречанка: Афраний, агентом которого она является, обращается к ней по-гречески, и живет она на Греческой улице, в доме, где греческая лавка торгует коврами. То, что она не «своя» в Ершалаиме, становится ясно из ее разговора по-гречески с Иудой, из кап-

ризного отделения себя от празднующих иудеев: «У вас праздник, а что прикажешь делать мне?» (304).

В какой-то момент встреча Иуды с Низой в Нижнем городе, «в кипении и толчее», а затем их уединение в каком-то дворике напоминает первую встречу Мастера и Маргариты на шумной и людной Тверской, но очень скоро персонажи ершалаимского сюжета расстаются, чтобы больше никогда не встретиться. Одно за другим Булгаков перечисляет зловещие намеки-предзнаменования: «мшистые *страшные* стены башни Антония (известной как пыточная камера)»; «трубный рев в крепости» (ассоциирующийся с фанфарами, возвещающими неизбежный Страшный суд); факел римского патруля, заливающий «тревожным светом его путь» (306). Гефсиманский сад — куда евангелисты приводят Иисуса Христа накануне распятия с молением о чаше и где после предательства Иуды его арестуют, — это место, ассоциирующееся с предательством евангельского Иуды, становится в романе местом смерти одноименного персонажа.

Убийцы Иуды упаковали его деньги и записку «в кожу и *перекрестили* ее веревкой» (307). Нетривиальный глагол включается в целый ряд символов христианства, рассеянных по тексту романа (ср. прощенную Фриду, которая распростерлась перед Маргаритой *крестом*; церковную атрибутику в главе 22-й, «При свечах», а также обыкновенное для Булгакова ироническое использование сакрального мотива: творящий крестное знамение плут-буфетчик и Варенуха, который, реагируя на телеграммы из Ялты, «руки вздымал, как *распятый*» — 106). Тем самым задается мотив игры добра и зла, их сосуществование в одном образе или действии, их амбивалетный характер, как, например, в данном случае, когда справедливость восстанавливается путем убийства.

Вся обстановка и атмосфера убийства (или казни?) Иуды противопоставлена описанию предсмертных мук Иешуа: вместо нестерпимой жары — тихое журчание потока, вместо палящего солнца — «одуряющий запах весенней ночи», вместо голого холма с больной смоковницей — «таинственная тень развесистых громадных маслин» (306). То же и с самим Иудой: контрастом деэстетизированному описанию крестных мук и смерти Иешуа («хриплый разбойничий голос» и «изуродованное», «неузнаваемое» лицо) становится одухотворенная в

смерти красота доносчика. Это вновь свидетельствует о неоднозначности, многослойности любого авторского решения и неосуществимости для «Мастера и Маргариты» любой бинарной оппозиции.

Левий Матвей

Отходя от Четвероевангелия, Булгаков наделяет Иешуа Га-Ноцри всего одним учеником и биографом, записи которого к тому же, по мнению самого Иешуа, разнятся с его подлинными словами («Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил» — 24). Ассоциирование записей Левия Матвея с Евангелием от Матфея, так же как созвучие имени персонажа с именем одного из евангелистов, придает особый статус роману Мастера — статус подлинного свидетельства, но в то же время лишает достоверности евангельский текст (по меньшей мере, Евангелие от Матфея).

Таким образом, складывается игра разными версиями событий: теми, что описаны собственно в Евангелиях; присутствующими в подтекстах романа; в книге Мастера, «угадавшей» события; в поэме Бездомного, в записях Левия Матвея, истинность которых опровергнута самим Иешуа, и, наконец, в советской версии, согласно которой Христос никогда не существовал.

Жизнь Левия Матвея делится в романе на две части: до и после встречи с Иешуа. Определяя Левия как сборщика податей — одно из презренных занятий в описываемое время, «символ национального унижения» и политического рабства иудеев (сборщики податей «славились своими злоупотреблениями» /Ф. Фаррар/, были нелюбимы народом и причислялись к разряду грешников), — Булгаков идет за Евангелиями. В Евангелии от Марка сборщика податей, которому Иисус сказал: «Следуй за Мною. И он встав последовал за Ним», зовут Левий Алфеев, в Евангелии от Луки — «у сбора пошлин» сидит просто Левий, в Евангелии от Матфея среди учеников Иисуса упоминается «Матфей мытарь». Булгаков, изменив фонетический облик, объединяет эти два имени.

Важнейшую роль этот персонаж играет в главе, посвященной казни Иешуа, где требует от Бога вмешательства в судьбу Иешуа и спасения безвинного от мучений. Это идет вразрез

с традиционным поведением апостола: Христос учил вере вне ожидания доказательств всемогущества Бога и вне чуда. Левий Матвей по сути, посылая проклятия Солнцу (Богу), заклинает вмешаться дьявола (О. Кушлина, Ю. Смирнов).

Взаимопроницаемость пластов мировой истории позволяет персонажам «Мастера и Маргариты» легко перемещаться по оси времени, и в определенной степени Левий Матвей выполняет в романе функцию медиатора между Иешуа и Воландом (глава 29), когда в московском сюжете прямо «...из стены вышел <...> выпачканный в глине мрачный человек в хитоне» (349). В тематическом рисунке романа именно и только ученик Иешуа и несостоявшийся (или все-таки состоявшийся?) евангелист может, обсуждая посмертную участь Мастера, набросать несколькими штрихами строение булгаковского космоса, в котором, как мы узнаем, есть свет, где находятся Иешуа и сам Левий Матвей, и есть покой, дарованный Мастеру.

Именно Левий Матвей, единственный и бескомпромиссный ученик Иешуа, вызывает Воланда на «вереницу прочно упакованных силлогизмов» (248) о соотношении добра и зла. И именно Левий, с которым сравнивала себя Маргарита, говоря о роковом опоздании их обоих (его — в Ершалаим, своем — к Мастеру), Левий, у которого все расчислено, расписано и оценено, вдруг «моляще обратился» (350) к Воланду с просьбой взять с собой и Маргариту. Он знает, что награжден Мастер, знает, что связавшая себя договором с Сатаной Маргарита не заслуживает награды, однако эмоциональный порыв Левия, вообще-то добросовестно и бесстрастно выполняющего поручение Иешуа, понятен: земное чувство любви оказывается спасительным, как и вера в добрых людей.

Из краткого разговора Левия с Воландом на крыше московского дома читатель неожиданно узнает, что ученик в инобытии находится рядом с учителем, в локусе света, и вправе удивиться: но почему, если все записи Левия Матвея, по утверждению Иешуа, были далеки от истины? Посмотрим, так ли это? Вот Левий Матвей скрепя сердце дает Пилату посмотреть хартию, «где записаны слова Иешуа» (319). Что же прочитывает Пилат? Запись «смерти нет», которую он воспринимает как великий завет Иешуа, в действительности лишь окончание фразы, записанной Левием (см. главу «Казнь»): «Бегут минуты, и я, Левий Матвей, нахожусь на Лысой Горе, а *смерти все нет!*» Итак, миф уже создан, и

жизнеописание Иешуа теперь будет передаваться именно таким образом. Значит, Иешуа прав и «ничего из того, что там записано», он не говорил?

Первая же запись на пергаменте — бытовая, здесь речь идет не о словах Иешуа, но о его жизни: «Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты...» — пронзительный контраст простой земной радости и предстоящих мук на кресте. Зато следующие записи имеют самое прямое отношение к Иешуа, его убеждениям, его провидениям: «Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл...» — эти слова вплотную подводят к Новому Завету. Перед читателями парафраз предсказаний Апокалипсиса: «...жаждущему дам даром от источника воды живой» (Откр. 21:6), «...и показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл» (Откр. 22:1).

В финале романа Левий Матвей оказывается в «свете» вместе с Иешуа, словно в подтверждение сказанного Христом: «...истинно говорю вам, что мытари и блудницы вперед вас идут в Царствие Божие» (Мф. 21:31), но, видимо, прежде всего из-за почти фанатичной преданности учителю. Это качество для Булгакова было одной из величайших человеческих ценностей — не случайно так велико его презрение к предателям, как неслучайна и награда самоотверженной Маргарите.

Последняя фраза Левия Матвея в его земной жизни — «Вели мне дать кусок чистого пергамента» (321) — ставит перед читателем вопрос о его дальнейших намерениях. Можно согласиться с исследователем (Г. Эльбаум), предположившим, что апокрифический евангелист собирается закончить историю Иуды. Его «хартия», запечатлевшая слова Иешуа и обстоятельства его казни, исписана до конца, но открывшиеся Левию обстоятельства смерти предателя (как и появление у Иешуа еще одного, тайного ученика) также должны быть зафиксированы.

2. Персонажи московской линии романа

Мастер

Главный герой булгаковского произведения — Мастер — появился впервые в редакции 1931 г., а в заглавии произведения — в 1937 г. Не занимая количественно большого места в

романе, он оказался вместе с тем в фокусе авторской точки зрения — центром, связывающим сюжетные линии «Мастера и Маргариты».

Название главы, которая знакомит нас с автором романа о Понтии Пилате, — «Явление героя». «Явление» означает проявление сущности, оно применимо к простому человеку лишь в ироническом плане, но может быть употреблено по отношению к героям сакрального плана. В этом смысле важно первое появление героя — странного, «таинственного» гостя, являющегося, как призрак, в ночное время в замкнутом пространстве. Он имеет ряд черт романтической личности (неясное прошлое, одиночество, затворничество и отрешенность), дан в столкновении с «веком-волкодавом». Отшельник и изгой, отторгаемый как чужеродное тело даже «братьями по перу», он вместе с тем создатель романа, за который ему будут дарованы покровительство высших потусторонних сил и бессмертие.

Само «имя» героя — Мастер — без сомнения, наделено идеологическим смыслом и является обозначением сути их носителя (*Nomen est Omen* — Имя уже знамение, — говорили древние). В романе с разной степенью актуализации реализуются основные значения слова «мастер»: «магистр», мастер как «причастный к тайнам», «лекарь», «учитель», «художник», «виртуоз», достигший высшей степени совершенства в каком-либо деле. Наиболее существенными ипостасями героя «Мастера и Маргариты», кроме художника, автора романа о Понтии Пилате, являются ипостаси мастера-мага и духовного учителя (об «эзотерических» аспектах линии Мастера см. в разделах «Мастер как маг» и в главах об алхимических и масонских проекциях «закатного» романа).

Необычность имени влечет за собой и необычную атмосферу мира героя. Она неоднократно подчеркнута в тексте: здесь и черная шапочка с таинственной буквой М на ней («эзотерические» значения буквы «М» сочетаются с биографическим планом). Это монограмма не только «имени» героя, но и самого Булгакова. Некоторые из псевдонимов писателя — Маг, Эм, Незнакомец, М. Неизвестный — подчеркивают «двойничество» Мастера и автора романа. Одновременно это и монограмма Маргариты. О склонности писателя к игре буквами, иногда достаточно опасной, говорит, например, публи-

кация газетного материала под псевдонимом Г.П. Ухов, едва скрывающим аббревиатуру ГПУ, и подвальчик как особое сакрализованное пространство творения романа о Пилате, «тайный приют», и «тайная жена», и способность магического воздействия на мир, и в конечном итоге — причастность к Вечности и Бессмертию.

Параллельно читателю явлен и другой образ героя: человек в больничном халате, пациент дома умалишенных, трагически сломленный жизнью Мастер («Меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал» — 284), художник, отрекшийся от творчества и стремящийся к покою.

В романе Мастер спроецирован на главного героя ершалаимского сюжета Иешуа и является своеобразным его двойником. За этим кроется важная авторская мысль: в человеческой истории постоянно воспроизводится голгофа в самых различных вариантах. В творчестве Булгакова эта тема отчетливо существует в контексте мысли о неизбежном остром конфликте истинного художника с властью, каждый раз имеющем очертания земного «распятия». Таковы судьбы булгаковских героев — Максудова, Мольера, Пушкина, Дон-Кихота. Такова и «земная» история Мастера. Это новая голгофа, новое распятие невинного (акцентируемая связь Мастера с Иешуа и важна как указание на прамодель, на новозаветную мистерию).

Претерпевший муки Мастер, как и полагается в трагическом мифе, освобождается от пут земной дьяволиады, воскресает и обретает бессмертие. С точки же зрения «биографической», за сюжетом стоит (несмотря на обобщающий характер образа) история реального художника, Михаила Булгакова, перипетии его творческой и жизненной судьбы. Ни одна из сторон не существует сама по себе, они переплетены, неразрывно взаимосвязаны. На пересечении двух этих потоков Булгаков и создает уникальный социально-психологический образ Мастера — истинного художника, немыслимый в официальном искусстве тоталитарной страны.

Линия Мастера выявляет глубокое смещение в романе искусства и жизни. Автобиографизм образа героя легко прослеживается в ряде моментов. Так, в редакции 1934 г. он изображен человеком со «светло-рыжим вихром, зелеными глазами», что вызывает ассоциации с самим писателем. Позже Мастер

теряет внешнее сходство с автором. Булгаков наделяет Мастера-блондина «темным клоком волос», а в окончательном тексте это уже «бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос» человек, портрет которого соотносится с обликом любимого писателя Булгакова — Гоголя (схожую его портретную зарисовку Булгаков набросал в одном из писем: «хорошо знакомый человек с острым носом, с большими сумасшедшими глазами...» — 5, 470).

В ряду биографических моментов находится и история травли Мастера, за которой ощутима полная драматизма литературная судьба самого писателя (см. главы «О прототипах романа» и «Доносы и доносчики в романе»). И страхи, владевшие «каждой клеточкой» тела Мастера после его выхода в литературный мир и начавшейся травли, имеют параллели с судьбой писателя, не раз переживавшего страх перед возможным арестом или физическим уничтожением, которому подвергалась художественная интеллигенция в годы Большого террора. Парализующей атмосферы этого страха Булгаков не избежал: страх как стадию психического заболевания он пережил, например, в 1934 г., после того как власти отказали ему в поездке в Париж. Пережитое потрясение отразилось в письме В.В. Вересаеву от 11.7.1934 г.: «...правильнее всего все происшедшее сравнить с крушением курьерского поезда. <...> Выбрался я из-под обломков в таком виде, что неприятно было глянуть на меня». Состояние писателя подтверждают и записи жены, которая фиксирует в своих дневниках новый «страх смерти, одиночества, пространства». Это вынудило писателя обратиться к психиатрам и даже гипнотизерам. Душевный надлом Булгакова, как показали находки Г.С. Файмана, не укрылся и от внимания осведомителей.

Булгаковский Мастер не просто испытывает страх, он сломлен физически и духовно и отказывается от своего творчества. Сожжение Мастером рукописи романа о Пилате — это, безусловно, легко прочитываемая отсылка к глубоко трагическому эпизоду из жизни Гоголя и к ситуации уничтожения самим Булгаковым черновика «романа о дьяволе», о чем писатель сообщал в письме Правительству СССР. Речь шла о 1929 г., однако известно, что Булгаков и позже, после ареста

Николая Эрдмана в 1933 г. и Осипа Мандельштама в 1934-м, уничтожал фрагменты своего последнего романа.

Редакции «Мастера и Маргариты» дают возможность говорить об исчезновении Мастера как об аресте. Об этом свидетельствует вид героя («заросший громадной бородой, в дырявых валенках», «с мутными глазами, вздрагивающий и отшатывающийся от людей», «трясущийся от физического холода») и его одежда: он в пальто, в котором пропал, но «с оторванными пуговицами»; «Ватная мужская стеганая кацавейка была на нем. Солдатские штаны, грубые высокие сапоги», «лицо заросло рыжеватой щетиной». Избежавший гибели в застенках, Булгаков, как сейчас уже хорошо известно, все время ощущал себя «узником» и «арестантом».

История любви Мастера к Маргарите имеет совпадения с историей отношений Булгакова с Е.С. Шиловской, в течение некоторого времени бывшей его «тайным другом», а впоследствии, после развода с мужем, ставшей женой писателя.

Даже черная шапочка — деталь одеяния героя — имеет автобиографические проекции, она — «ритуальный» предмет домашней одежды Булгакова: он любил работать при свечах, надев шапочку.

Интересно и другое. Из современников Булгакова по меньшей мере к двоим в разное время и в разных, но всякий раз особых обстоятельствах применялось слово *мастер*. Мастером называли выдающегося режиссера Вс. Мейерхольда. То же слово прозвучало в телефонном разговоре Сталина с Борисом Пастернаком (1934). Сталин спрашивал о только что арестованном поэте Осипе Мандельштаме: «Но ведь он же мастер, мастер?» — из чего следовало, что к «мастеру» могут быть применены какие-то иные законы. С Мандельштамом Булгаков был знаком с кавказских времен и знал о его аресте. Следует отметить, однако, что слово *мастер* появляется в рукописях до упомянутого разговора, еще в 1931 г., где Фагот так обращается к дьяволу. Кроме того, Мастером Булгаков назвал в «Жизни господина де Мольера» и своего любимого драматурга. Однако сохранение этого слова в тексте и обозначение им главного героя романа действительно могло быть навеяно широко обсуждавшимся в кругах интеллигенции телефонным разговором. Оба «мастера» были незаконно осуждены и погибли в годы сталинских репрессий. Обоих

исследователи называли в качестве прототипов главного героя московской линии романа, тем более что и их фамилии начинаются с буквы *М*, вышитой на шапочке булгаковского Мастера.

В 1930-е годы «мастером» называл самого Булгакова поклонник его творчества, посол США в СССР У. Буллит, так что автобиографический герой вполне мог быть обозначен этим «именем».

Сопоставленный с Иешуа, введенный в контекст вечной мировой мистерии Мастер, герой автобиографический, несомненно, осознавался Булгаковым и в контексте русской культуры: ход работы над образом главного героя складывался так, что подчеркивалась преемственность Мастера по отношению к некоторым русским писателям-классикам. Являя собой своеобразный синтез ученого-историка и писателя, Мастер заставляет вспомнить пречистенский круг знакомых Булгакова.

Финал истории Мастера свидетельствует о существенном изменении (относительно первоначального замысла) авторской стратегии в период завершения романа. Все большее значение приобретала проблематика смерти и бессмертия, творчества и судьбы художника (прижизненной и посмертной). Вероятнее всего, это нашло свое выражение в том, что Булгаков вывел сюжетные и смысловые пути своего «закатного» романа за сферу земного бытия. Зов иномирного, трансцендентного, прозвучавший в финале романа, и стал одной из основ его притягательной силы.

Маргарита

Маргарите отведена особая роль в структуре повествования, это уникальный персонаж хотя бы в силу того, что при заданном автором параллелизме ершалаимской и московской линий у героини нет аналога в «древних» главах. Появление героини в романе относится к 1931 г. Вынесение ее имени в 1937 г. в заглавие произведения стало сигналом глобальной трансформации замысла «романа о дьяволе» и превращения Маргариты в главную героиню.

Имя героини остается неизменным со времени его появления и соотносится прежде всего с Маргаритой из «Фауста» Гете. Материалы к роману, содержащие сведения о француз-

ских королевах — Маргарите Валуа и Маргарите Наваррской, — свидетельствуют о расчете писателя и на эти историко-культурные ассоциации читателя.

О героине мы впервые узнаем почти в середине романа, где ее история дана глазами потерпевшего жизненную катастрофу, сломленного Мастера. Здесь нет экскурсов в психологию героини, но рассказ о нескольких ее поступках дает возможность судить о подруге героя. В передаче Мастера, табуирующего имя возлюбленной и погружающего тем самым свою историю в атмосферу тайны, возникает женский образ, имеющий, в сущности, две ипостаси. По мере развития сюжета первая из них идет на убыль, вторая набирает силу и торжествует.

С одной стороны, история Маргариты — это история обычной, до встречи с Мастером благополучной, правда, не очень счастливой женщины. Она «жила роскошно», не нуждалась ни в чем, была красива и умна, и воистину нашлось бы большое количество представительниц слабого пола, которые «отдали бы все, что угодно, чтобы променять свою жизнь на жизнь» Маргариты. Позже становится известна и причина того, почему она «ни одной минуты» не была счастлива — в ее жизни не было необыкновенной, настоящей любви. Но однажды «сама судьба» «столкнула» ее с Мастером «на углу Тверской и переулка», и «любовь поразила» обоих «мгновенно» (138).

В этой первой ипостаси история героини «заземлена». Повествователь романа готов даже указать ее адрес каждому, кто захотел бы отправиться в переулок близ Арбата: «Пусть обратится ко мне, я скажу ему адрес, укажу дорогу — особняк цел еще до сих пор» (210; и исследователи устремились в арбатские переулки и назвали несколько адресов, забывая о законах творческой игры, о склонности автора к мистификациям и о мистическом аспекте истории этой любви, которая и не предполагала снятия покрова тайны).

Маргарита значительно больше связана с реальностью, чем отшельник-Мастер, она знакома с разными сторонами жизни, смела и находчива: способна ругательством отогнать нетрезвого пристава (сцена шабаша) или отпугнуть приятеля Могарыча фразами: «Его арестовали вчера... <...> А ваша как фамилия?» (355). И обращение незнакомца на улице она в духе эпохи воспринимает как предвестие ареста.

Перед читателем история самоотверженной и горькой любви, во имя которой героиня готова на самопожертвование и отчаянные поступки. Во имя спасения Мастера Маргарита вступает в договор с дьяволом и в дальнейшем не только не использует возможности нарушить договор, но, напротив, вызывает неподдельное восхищение Воландом, видя в нем покровителя и спасителя Мастера. Так постепенно в романе начинает доминировать другая ипостась героини. В этом смысле Маргарита, как и Мастер, проходит свой путь в романе — от обыкновенной женщины до спутницы Мастера в его переходе в потусторонние пространства бытия. На этом пути она проходит и одиночество, и отчаяние, и связь с нечистой силой, и шабаш ведьм, и бал Сатаны, где ей пришлось быть Королевой, и, наконец, смерть вместе со своим возлюбленным. Ключевые звенья этого пути имеют характер испытаний и инициаций. Несомненно, что сценам принятия кровавого душа или таинства дьявольской «евхаристии», когда Маргарите приходится пить из чаши-черепа кровь доносчика, придан смысл причащения дьяволу (в ритуал договора входили присяга ему, наречение новым именем, символические омовения и «крещение»), за чем следует награда — встреча с Мастером и обретение посмертного существования.

Разрабатывая эту вторую и в концептуальном отношении наиболее значительную сторону облика героини, Булгаков погружает линию Маргариты в атмосферу с усиленной «эзотерической» подсветкой. Портрет героини при первой встрече с Мастером создает образ красоты, глубоко впечатлившей героя и воспринятой им в желто-черной цветовой гамме: «Она несла в руках отвратительные, тревожные желтые цветы. ...И эти цветы очень отчетливо выделялись на черном ее весеннем пальто» (136). Другая деталь — «никем не виданное одиночество в глазах», столь поразившее героя, несколько чрезмерно для обычной проходящей мимо по улице женщины, оно почти демоническое, «врубелевское». Нагнетание этих деталей (добавим, что при звуке ее голоса в переулке ударило «эхо») — знак необычного характера и самой встречи, и облика героини, которые затем на протяжении романа не раз будут подтверждены многими ситуациями возвышенной истории о верной и вечной любви (о символической наполненности этих деталей см. в главах, посвященных мотивам магии, алхимии и масонства).

Некоторые черты Маргариты обнаруживают ее причастность к демонологии еще до союза с Воландом — остро отточенные ногти, низкий «со срывами» голос этой «чуть косящей на один глаз ведьмы» заставят, оглянувшись назад, расценить встречу героев как «подстроенную» некими высшими силами.

Рядом с довольно пассивным Мастером Маргарита являет собой деятельное начало: она «подгоняет» его, вышивает букву *М* на его шапочке и называет Мастером, толкает в литературный мир, «на борьбу», а позже и на союз с Сатаной, словно навязывая ему какую-то роль. Да и роман («в нем вся моя жизнь» — 139) поглощает Маргариту в такой степени, что Мастер даже ревнует ее к своему творению (а в итоге сломленный Мастер, возненавидев роман, даже отказывается от него).

Союз с дьяволом, на который Маргариту толкнули обстоятельства, предваряется вещим сном. Ей снится оборванный, небритый, очень больной человек («глаза больные, встревоженные» — 212), который вскоре и предстанет перед ней благодаря нечистой силе. Пытаясь узнать о судьбе Мастера, Маргарита производит магическую операцию над вещами героя, обгоревшим фрагментом рукописи и его портретом: ситуация ворожбы, призывания потусторонних сил подчеркнута уединением героини («ушла в темную, без окон комнату», «долго сидела, не спуская глаз с фотографии» — 213) и наличием магического предмета — зеркала, «изобретения» дьявола и двери в иные пространства. Сцена обретает приметы гадания о суженом.

Готовность заложить дьяволу душу во имя спасения любимого ведет Маргариту к участию в шабаше и бале Сатаны, которые предполагают насыщение эротикой, ибо регламент предусматривает кульминацию — «брак» Сатаны с ведьмой. Однако откровенно эротические сцены ранней редакции, где поведение Маргариты было адекватно канону, Булгаков опустил в ходе работы — он шел по пути отказа от обрисовки героини как «традиционной» ведьмы.

Предав себя в руки потусторонних сил, Маргарита сохраняет и любовь, и милосердие. Особенно выделено ее милосердие по отношению к мужу, которому она не хочет причинять лишней боли, а в сцене разгрома квартиры Латунского она успокаивает испугавшегося малыша. Ее сострадание достигает высшей точки на балу, где она проявляет высшее участие к

падшей Фриде и почти безрассудно, словно забыв о том, что сама она располагает возможностью обратиться к Воланду только с одной просьбой, спасает Фриду, едва не поставив под удар спасение любимого. Но Судьба хранит эту любовь. Воланд выполняет и заветное желание Маргариты.

Просьба Маргариты — «чтобы мне сейчас же... вернули моего любовника, мастера» (276) — утверждает вполне земной характер любви героев, разрушая романтические каноны надмирного, внеэротического чувства.

Хотя судьба Мастера решена благодаря его роману о Пилате, Булгаков отводит и Маргарите место рядом с героем. Совершенно очевидно, что подлинная и самоотверженная любовь на шкале ценностей автора стоит столь же высоко, как подлинное творчество. Именно за талант любви дарован Маргарите и «вечный приют», и завершающее роман восхождение по лунному лучу в локус Иешуа, высшую точку пространственного строения «закатного» романа.

Неудивительно, что финальные страницы романа заставили исследователей увидеть в Маргарите, спутнице Мастера по переходу в высшие пространства бытия, воплощение теологемы Софии — Вечной Женственности, возводимой ими то прямо к философии гностиков, то к учению Г. Сковороды и мистике Вл. Соловьева, или персонификацию «алхимической» королевы, проходящей на балу Сатаны инициацию или проекцию на мистерии Изиды (И. Галинская, А. Боголюбов, А. Минаков).

Образ Маргариты привлекал внимание исследователей и с точки зрения его прототипа. Названы несколько прототипов героини, среди них даже те, кто не имел отношения к биографии Булгакова. Одна из претенденток, Маргарита Петровна Смирнова (1899—1990), через тридцать с лишним лет после смерти писателя поведала в мемуарах, что Маргарита — это она, и привела в доказательство массу примеров совпадений жизни и романной ситуации, ничем не подтвержденных до сих пор. А. Барков увидел возможный прототип Маргариты в знаменитой красавице, актрисе М.Ф. Андреевой, в биографии которой исследователь усматривает ряд совпадений с фабулой романа (Барков 1994). По версии С. Боброва, в образе Маргариты отразились черты Ангелины Степановой, актрисы МХАТ, в жизни которой происходили события, которые

могли бы лечь в основу сюжета о любви Мастера и Маргариты: это история ее любви к одному из друзей Булгакова, драматургу Н. Эрдману.

Биографически и психологически наиболее убедительным представляется решение в пользу Е.С. Булгаковой (1893—1970), поддержанное друзьями семьи и почти всеми исследователями романа. Друг дома и биограф Булгакова П.С. Попов, написавший ей: «Ведь Маргарита Колдунья — это Вы», — открыл цепочку сторонников этой идеи. Из совпадающих в романе и реальности обстоятельств можно назвать неудовлетворенность Е.С. Шиловской жизнью с прежним мужем, высокопоставленным военным, «прекрасным и благороднейшим человеком», обожавшим жену и тяжело перенесшим ее уход; случайность первой встречи с Булгаковым; тайную связь в течение некоторого времени, вынужденное расставание, новую встречу, самозабвенную преданность писателю и высочайшую оценку его творчества. Она стала третьей женой Булгакова и вышла за него замуж в 1932 г. тоже третьим браком. В семье цитировалось шуточное изречение, особым образом резонирующее на фоне «закатного» романа: «Первая жена от Бога, вторая от людей, третья от дьявола».

Е.С. Булгакова сама способствовала мифологизации своего облика, подчеркивая прототипическое начало воспоминаниями о приходе вместе с Булгаковым к «роскошному» таинственному старику на Патриарших прудах, назвавшему ее ведьмой, и о том, как сам Булгаков шутил, что она «присушила» его, попросив при первой встрече завязать тесемочки на рукаве. Так ее воспринимала Ахматова: «В этой горнице колдунья / До меня жила одна...». В.Я. Лакшин подтвердил это рассказом о ее стремительном появлении в редакции журнала «Новый мир» и ее объяснении, что она прилетела на метле. Словом, эта «игра» поддерживалась окружением. Е.С. Булгакова «стала Маргаритой». И даже уточняла: «Не ведьма, а колдунья и Маргарита» (С.А. Ермолинский).

Иван Бездомный (Понырев)

Булгаков дал одному из основных персонажей «Мастера и Маргариты» свой псевдоним времен работы в газете «Гудок». Поиски имени героя были довольно долгими. Писатель пере-

бирал варианты фамилий и псевдонимов: Антоша Безродный, Иванушка Попов, Иван Николаевич Попов, Иванушка Безродный, «Иван Покинутый (известный всему СССР поэт)»; Иван Петрович Тешкин, «заслуживший громадную славу под псевдонимом Беспризорный»; «Понырев, Палашов, Пушкарев»; «Безбрежный». Направление поисков понятно: молодой поэт 1920-х годов, имеющий пролетарское происхождение. Обычно, по примеру Горького, такие поэты выбирали себе псевдонимы, демонстрировавшие принадлежность к угнетенному классу или, наоборот, причастность к прекрасному новому миру. Можно вспомнить в этой связи Демьяна Бедного, Михаила Голодного, Михаила Ясного и т.п.

В 1960-е годы на фоне появления работ о Булгакове как писателе, травимом инородцами, «вненациональными элементами, гнездившимися в РАППе» или ЛЕФе, предпринимались и попытки «национального» истолкования романа: Иван Бездомный объявлялся главным героем произведения (П.В. Палиевский), а автор «Мастера...» — чуть ли не идеологом новой волны «почвенничества».

В начале романа Иван Бездомный — пролетарский поэт, автор написанной по заказу Берлиоза атеистической поэмы. В качестве его литературного прообраза называют поэта-авангардиста Ивана Русакова из романа «Белая гвардия», раскаявшегося в написании богохульных стихов, а в числе прототипов — Демьяна Бедного (автора известного сатирического «Нового завета без изыяна евангелиста Демьяна» — 1925); крестьянского поэта Ивана Приблудного, Александра Безыменского, Ивана Старцева (М.О. Чудакова) и Александра Жарова.

Засилье антирелигиозных произведений отвечало идеологическим установкам нового строя и приветствовалось властью, неудивительно, что Бездомный в романе Булгакова знаменит, а его фотография помещена в «Литературной газете».

Описание антирелигиозной поэмы Ивана Бездомного в критическом пассаже Берлиоза напоминает отзывы марксистской критики о книге Анри Барбюса «Иисус» (1926), в которой он пытался «очеловечить» и «реабилитировать» Христа.

В начале романа герой полностью совпадает с «классовой» нормой и по внешнему своему виду, и по стилю своего поведения, и по своей готовности выполнять социальный заказ массолитовского учителя Берлиоза. Однако Бездомный —

меняющийся герой. Все его метаморфозы имеют своим истоком встречу на Патриарших прудах с Воландом. Дальнейшие злоключения Ивана приводят его к встрече с новым учителем, Мастером, к «прозрению» и преобразению героя, к вытеснению из его жизни лжеучителя Берлиоза («Важное, в самом деле, происшествие — редактора журнала задавило!» — 115) и к переосмыслению своей жизни и своего творчества. Возможность эволюции, впрочем, была заложена в Иване изначально. Несмотря на «учительство» Берлиоза, отрицавшего факт существования Христа, Иван в заказанной ему атеистической поэме создал «совершенно живого», «некогда существовавшего» Иисуса, хотя и «очертил... очень черными красками» (9).

Характерно, что обретший новые черты известный поэт и член Массолита начинает немедленно отторгаться Домом Грибоедова, органической частью которого он до этого был: его разговоры об «иностранце», экипировка иконкой и горящей венчальной свечой полностью выпадают из этикета московского литературного мира, обнаруживая «чужака».

Отказ от поэзии, пробудившийся интерес к истории Иешуа и римского наместника Понтия Пилата, наставничество Мастера делают Ивана другим человеком, заставляют его сменить род деятельности и стать историком (он работает в Институте истории и философии).

Последние коррективы, внесенные Булгаковым в образ героя в эпилоге романа, показывают, что беспамятство, общее свойство гибельного московского мира, у Понырева соседствует, тем не менее, с «притяжением верхней бездны трансцендентного» (как выразился бы Н.А. Бердяев), с причастностью к линии Мастера. Именно Ивану открывается в вещем сне потусторонняя реальность: он видит подлинное завершение судьбы Пилата и посмертную судьбу автора романа о Пилате. Ему дано завершающее «закатный» роман Булгакова видение Мастера и Маргариты в движении к ночному светилу, в локус Иешуа.

3. Персонажи демонологической линии

Воланд

Это едва ли не самый загадочный и самый дискуссионный персонаж романа. На первый взгляд, он спроецирован с

Мефистофеля, и на этом сходстве Булгаков настаивает, начиная уже с эпиграфа к роману, взятому из первой части «Фауста» Гете:

...так кто ж ты, наконец?
— Я — часть той силы,
что вечно хочет зла
и вечно совершает благо.

Гете. Фауст

В оригинале текст выглядит так:

Faust.

...Wer bist du denn?

Mephistopheles.

Ein Teil von jener Kraft,
Die stets das Böse will
Und stets das Gute schafft.

Известны переводы этого фрагмента (к 1916 г. насчитывалось 19 переложений «Фауста» на русский язык, среди них выделялись переводы А. Фета, В. Брюсова и Н. Холодковского).

Перевод В. Брюсова:

Итак, ну кто же ты?
Часть силы я,
Что хочет зла всегда, всегда добро творя.

Перевод Н. Холодковского:

Так кто же ты?
Частица силы я,
Желавшей вечно зла, творившей лишь благое.

В библиотеке Булгакова был «Фауст» в прозаическом переводе А.Л. Соколовского (Кончаковского), где текст выглядел следующим образом:

...Который ты из них?
Я частица той силы, которая постоянно стремится
делать зло,
а совершает только благо.

Скорее всего Булгаков сделал перевод сам; эпиграф возник во время перепечатки рукописи О.С. Бокшанской летом 1938 г., чему могло способствовать возобновление в

репертуаре Большого театра «Фауста», одной из самых любимых опер Булгакова (об этом возобновлении писатель, в то время служивший в Большом консультантом-либреттистом, мог знать задолго до премьеры).

Эпиграф из Гёте — прямая отсылка к философской проблематике известного текста мировой культуры. Мефистофель как сила зла, творящая добро, своими ухищрениями и кознями подталкивает Фауста к преодолению земных соблазнов и постижению сокровенных смыслов бытия. Однако булгаковский Сатана лишен традиционного облика Князя тьмы, жаждущего зла, и осуществляет и акты возмездия за «конкретное» зло, и акты воздаяния, творя, таким образом, отсутствующий в земном бытии нравственный закон.

По свидетельству С.А. Ермолинского, Булгаков считал «Мастера и Маргариту» своим «Фаустом», поэтому неудивительно, что эпиграфом влияние творения Гёте не исчерпывается. К «Фаусту» восходят многие моменты описания Воланда: так, его предложение Ивану Бездомному выбрать нужный ему сорт сигарет и вопрос поэта «У вас разные, что ли, есть?» перекликаются со сценой в погребке Ауэрбаха из «Фауста» Гёте (отмечено Л.М. Яновской):

Мефистофель. Какого же вина отведать вам угодно?

Фрош. Что за вопрос? Иль много их у вас?

А заданный во время сеанса черной магии в варьете риторический вопрос «Ведь московское народонаселение значительно изменилось?» представляет собой вариацию на темы рассуждений Мефистофеля в *Прологе о небесах*, где Князь тьмы утверждает, что человек мало изменился: «Смешной божок земли... / Чудак такой же он, как был в начале века» (пер. Н. Холодковского).

Пародийным воплощением строки из арии Мефистофеля «Люди гибнут за металл» становится фокус нечистой силы с червонцами (это также и пародия на чудеса, творимые Христом, например превращение воды в вино на свадьбе в Кане Галилейской). Не случайно червонцы называются и оказываются то деньгами, то бумажками. Один из источников здесь — сцена из второй части «Фауста», где канцлер и казначей подсовывают императору на подпись документ о выпуске новых денежных купонов. Достоинство новых денег восхваляет Мефистофель, «волшебные листки» император раздаривает подданным, их ловит Шут: «Вот падают еще».

Выбирая имя своему персонажу, писатель долго колебался, прежде чем остановиться на одном из прозвищ Мефистофеля, прозвучавших во время Вальпургиевой ночи — он представлен как *junker Voland* (*Platz! Junker Voland kommt*). В свете той игры, которую Булгаков ведет вокруг буквы *М* на шапочке Мастера, вероятно, права Л.М. Яновская, предположившая, что замена латинского *V* на *W* произведена ради графической связи его начертания с русской буквой *М* — монограммой Мастера. Возможна и другая ассоциация — противопоставление (или зеркальное отражение, переиначивающее левое и правое) Воланда (*W*) фаустианскому Мефистофелю (*M*).

Сплетение заглавных букв *W* и *M* в их противопоставленности могло происходить из нескольких источников. Так, в доме Максимилиана Волошина в Коктебеле, где Булгаков гостил в 1925 г., висела круглая люстра, по периметру которой шли буквы *W* и *M* — инициалы хозяина (указано Ф. Балоновым). Маяковский (о его роли в романе см. ниже) и Лиля Брик обменялись кольцами, на которых были выгравированы их инициалы. При этом буквы *Л*, *Ю*, *Б* ее кольца, повторяясь, составляли слово «люблю», а инициалы Маяковского были написаны латиницей — *WM*. Булгаков мог не знать этого факта, однако те же латинские буквы, поставленные одна на другую и ясно демонстрирующие свое зеркальное соотношение, украшали переплет Полного собрания сочинений Маяковского, изданного в 1930-х годах. Не исключена и указанная Б.В. Соколовым «семантическая цитата» из романа А. Белого «Петербург» — граф Дубльве.

Черты облика незнакомца, появляющегося в первой же сцене «Мастера и Маргариты», пародийны. В одной из ранних редакций романа его внешность восстанавливалась в главе «Приметы», которая представляла собой выдержки из следственного дела, заведенного на пришельца рабоче-крестьянской милицией. Оттуда перешло в канонический текст замечание «особых примет у человека не было» (10) с безошибочно рассчитанным комическим эффектом, ибо тут же говорилось о его золотых и платиновых коронках, хромоте и громадном росте.

Играя на деталях, Булгаков включает в описание внешности этого человека несомненные приметы дьявола. Трость с набалдашником в виде головы пуделя (в облике пуделя, «выход-

ца бездны», в «Фаусте» появляется перед главным героем Мефистофель); хромота (по преданиям, сопровождающая дьявола, павшего ангела, с тех пор как он низвергнулся с небес; от копыт дьявола происходят и варианты названий романа в ранних редакциях); кривой рот, разного цвета глаза, разной высоты брови — асимметричность, присущая, по преданиям и суевериям, нечистой силе (позже, в клинике, она послужит одним из признаков, по которому Мастер легко опознает собеседника Берлиоза и Бездомного на Патриарших прудах). «Кожу на лице Воланда как будто бы навеки сжег загар» (246) — указание на место обитания Сатаны, правителя подземного царства — ада с обжигающим пламенем.

Сниженным вариантом асимметричности становятся золотые и платиновые коронки, соответственно с правой и левой стороны рта. Интересна и игра цветовой гаммой: в первой сцене романа Сатана появляется в нейтральном сером костюме и сером берете, но уже в 7-й главе («Нехорошая квартира») предстает в классической одежде Мефистофеля — одетым «в черное и в черном берете» (77).

Но и другая одежда Воланда — «траурный плащ, подбитый огненной материей» (199) — содержит намек на гетевского героя, хотя эти цвета ада, черный и красный, являются привычными прежде всего в одеянии *оперного* Мефистофеля. Именно так был одет исполнявший роль Мефистофеля знаменитый певец Ф. Шаляпин: «Мефистофель, одетый в черное, в черный, дивно облегающий фигуру плащ на оранжевой, огненной подкладке...» (Л.М. Яновская). Отсылки к образу Мефистофеля рассыпаны по всему роману: так, в главе 29-й — «Судьба мастера и Маргариты определена» — Воланд сидит в позе статуи Мефистофеля работы М.М. Антокольского (1843—1902): положив острый подбородок на кулак, скорчившись на табурете и поджав одну ногу под себя.

Особый интерес представляет такая деталь, как бриллиантовый треугольник на портсигаре и алмазный на часах Воланда. Треугольник — важный элемент магических ритуалов, символизирующий власть над душами (символом власти Воланда надо всем земным выступает и магический глобус, на котором он видит все происходящее на свете). Подчеркнуто неопределенное расположение треугольника на портсигаре (треугольник острием вверх означает добро, острием вниз — зло), впол-

не согласующееся с эпиграфом к роману, оттеняет необычность, двойственность этого персонажа, Князя тьмы. Наличие треугольника дало исследователям основание высказать предположение о возможной связи этого атрибута Воланда с маонством.

Булгаков дает своему персонажу все новые и новые игровые характеристики: Сатана готов признать себя немцем, и в этом, безусловно, содержится отсылка к «Фаусту» и немецкому колориту дьявольской темы. В неменьшей степени здесь отражено представление об иностранце, пришельце извне, именно как о немце, издавна характерное для русских (ср. у Гоголя: «Немцем называют у нас всякого, кто только из чужой земли, хоть будь он француз, или цесарец, или швед — все немец»). В народной культуре было укоренено представление о том, что черт — тоже немец (опять же у Гоголя — «Ночь перед рождеством»).

В ряд игровых описаний встает то, что Сатана представляется специалистом по черной магии. Если говорить о немецком «гене» «Мастера и Маргариты», то это, конечно же, отголосок преданий и легенд о докторе Фаусте, астрологе и чернокнижнике XVI века, которому молва приписывала занятия черной магией, т.е. чародейством, связанным с силами ада и в отличие от белой магии направленным на зло, нанесение ущерба кому-нибудь. Советская идеология отрицала существование сверхъестественных сил и соответственно магического воздействия на мир и его объекты, что обыграно в главе «Черная магия и ее разоблачение», где персонажи московского мира требуют обязательного разоблачения сеанса.

Всезнающий и всемогущий Воланд, издеваясь над атеистом Берлиозом, демонстрирует ему оккультный прием — астрологический прогноз, якобы предсказывающий скорую и неизбежную гибель литературного чиновника. Среди исследователей нет единодушия по поводу этого эпизода и авторского отношения к нему. Одни (Г.А. Лескис) видят в этой сцене «фарс и буффонаду», не имеющие отношения к астрологии, другие (Б.В. Соколов) склонны считать, что роковое предсказание «сделано в полном соответствии с канонами астрологии», с использованием «выкладок черной магии» и астрологической символики чисел (L. Tikos). По всей вероятности, следует признать двойственный характер астрологи-

ческого эпизода: оба подхода присутствуют в сцене, дополняя друг друга.

Откровенно игровым, погруженным в пародийный и сниженный контекст оказывается и упоминание в первой сцене романа пяти доказательств бытия Божьего и Канта — создателя нового доказательства: после разговора об этом — шестом — доказательстве следует глава «Седьмое доказательство», так сказать, «бытовое» — предсказанная смерть Берлиоза под трамваем. Поскольку ее причиной оказывается неверие в дьявола, то доказательство бытия Божия парадоксально переходит в доказательство существования нечистой силы.

Интерес к «дьявольской» теме наряду с оккультными науками, потусторонностью, демонологией в русской культуре был присущ прежде всего символизму: в 1906 г. журнал «Золотое руно» объявил конкурс произведений на тему «Дьявол» (в жанре рассказа первая премия была присуждена Алексею Ремизову и Михаилу Кузмину). В 1913 г. был издан сборник «Сатанизм». В этот ряд добавляется вышедшая в свет в 1904 г. книга М.А. Орлова «История сношений человека с дьяволом», ставшая, как следует из материалов к роману, одним из его источников. Эта тема развивалась и в произведениях массовой литературы, например в известных Булгакову «сатанинских» романах Елизаветы Шабельской и Веры Крыжановской-Рочестер (М.Н. Золотоносов).

Не обошла дьявола стороной и современная Булгакову советская литература. Он не мог не знать романа Ильи Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» (где дьявол появляется уже в подзаголовке первой главы), хотя бы потому, что отрывок из него был опубликован в том же номере журнала «Рупор» (1922, № 4), что и фельетон Булгакова «Спиритический сеанс» (R. Pittman). Та же тема присутствует в произведениях Овадия Савича («Иностранец из 17-го номера»), Андрея Соболя («Обломки»), Александра Грина («Фанданго»), Александра Чаянова («Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей»), Эмилия Миндлина (альманах «Возрождение» с началом его романа «Возвращение доктора Фауста» сохранился в архиве Булгакова).

При том что образ Сатаны, как уже указывалось, соотносится с гётевским и оперным Мефистофелем, Булгаков, сделавший игру центральным конструктивным принципом своего

романа, связал едва ли не всех его персонажей с прототипами из окружающего его мира (см. главу о прототипах). Можно думать, что в этом плане он схож с В.В. Набоковым, признававшимся, что испытывает удовольствие от того, что некоторые нарочито затемненные места, ловушки, «тонкие вешки» остаются не разгаданными читателями: «...когда я вновь прохожу через них, наибольшую радость мне доставляет попутное шептание той или иной скрытой темы».

Писавшие о романе попытались отыскать прототипы Воланда в советской реальности и называли Сталина (как обладателя высшей власти и одновременно темную силу), посла США Уильяма Буллита (А. Эткинд) и Владимира Маяковского. И здесь важную роль играют детали — в случае Сталина, например, акцент, который «то пропадал, то появлялся» (44): в «Золотом теленке» Ильи Ильфа и Евгения Петрова «турецкий акцент» пишущей машинки призван скрыть упомянутые в записных книжках Ильфа «бумаги с кавказским акцентом», намекающим на Сталина (М. Каганская, З. Бар-Селла). В «Мастере...» одновременное существование и отсутствие акцента у Воланда заставляет вспомнить о претензии вождя на то, что он представляет прежде всего русский народ. Грузинский акцент Сталина мог упоминаться в анекдотах, но на официальном уровне его речь воспринималась как безупречная. Мерцающий акцент Воланда подтверждает версию о том, что Сталин — один из прототипов булгаковского дьявола.

Назвать прототипом Маяковского позволяют золотые и платиновые коронки, напоминающие о «позолоченном рте» — «портретной черте Маяковского, постоянном мотиве эпитграмм на него» (М.С. Петровский). Некоторые дополнительные черты Сатаны — огромный рост, «тяжкий, мрачный бас», трость — свидетельствуют, что в поисках прототипов Булгаков не миновал и писательский круг.

Маяковский многими современниками воспринимался как человек, играющий в дьявольские игры (характерно игровое поведение А. Ахматовой, которая, по утверждению мемуариста, встречая поэта в кафе «Бродячая собака», «делала под полой мантио втайне крестное знамение и шептала в ужасе: “Аминь, аминь, рассыпья!”» — П. Карпов). Так что, изображая поэта в облике Воланда, Булгаков мог рассчитывать на понимание и улыбку посвященных. Отношения двух писателей

были сложными, известны нападки Маяковского на пьесу «Дни Турбиных» и в стихах, и в беседах; в пьесе «Клоп» (1927) он упомянул имя Булгакова в словаре забытых слов, которым пользуются люди будущего. Политически неангажированный Булгаков испытывал загадочный интерес к Маяковскому, был потрясен самоубийством поэта и пытался понять его причины. В бумагах Булгакова хранятся наброски стихотворения, по утверждению М. Чудаковой, писавшегося на смерть Маяковского, в них наряду с отсылкой к предсмертному стихотворению поэта («Почему твоя лодка брошена / Раньше времени на причал?») есть и строки, возвращающие к комментируемой фразе: «И ударит газом / В позолоченный рот» (М.О. Чудакова).

Однако наряду с многочисленными отсылками к «Фаусту» и аллюзиями на современную Булгакову действительность наиболее сложным образом Воланд соотнесен с Иешуа. Некоторые его слова и действия по сути представляют собой парфраз известных по Евангелиям высказываний Христа или модификацию его действий: так, обращение Воланда в сцене бала к голове Берлиоза — «каждому будет дано по его вере» (265) — отсылает к словам Христа «По вере вашей да будет вам» (Мф. 9:29). По всей видимости, это одно из ключевых измерений на шкале булгаковских нравственных ценностей, так как с незначительными вариациями фраза повторяется в трех из четырех романов Булгакова (кроме «Мастера и Маргариты», в «Белой гвардии» и «Записках покойника»).

Нередко Булгаков изображает действия Воланда и его свиты как спародированные или вывернутые наизнанку христианские таинства, поведение и т.п. Библия закликает верующих не поминать имя Господа всуе, в «сатанинской» же Москве имя дьявола слышится почти на каждом шагу (Мастер, например, использует обиденное выражение «черт знает что такое», в то время как хохочущая Маргарита превращает метафору в прямое слово: «...черт <то есть Воланд> знает, что такое, и черт, поверь мне, все устроит!» — 354). Описание обители Сатаны в квартире № 50 имеет непосредственное отношение к важнейшему обряду черной магии — «черной мессе», которая совершается с помощью элементов христианской культовой предметности. Место традиционного в сатанинской обрядности священника-отступника занимает Воланд (упоминается католическая сутана), а «служба»

приурочена, как и в «черной» обрядности, к обычному для подобных ритуалов времени — полночи пятницы.

Местом проведения церемоний «черного обряда», согласно авторитетным исследованиям Дж. Фрезера, являются, как правило, «нечистые» места, заброшенные церкви с оскверненными алтарями, места обитания летучих мышей и сов и пр. Таким «нечистым» местом у Булгакова становится «нехорошая» квартира № 50. Это подтверждает наличие во временном жилище Воланда совы и, видимо, летучих мышей: «...слышались какие-то шорохи <...> и что-то задело Маргариту по голове» (244). Поскольку «черная месса» — это обряд, построенный на травестировании церковной службы, церковные атрибуты, сакральные предметы в этой сцене находятся в непосредственном соседстве с «пластом» сатанинским. Так создается противопоставление Божественной литургии и в то же время пародия на нее: покрытый парчой стол, на котором стоит золотое блюдо, трактуется как «престол, на котором, согласно православному катехизису, таинственно присутствует как царь сам Иисус Христос», само же блюдо — как дискос, блюдо для Святых даров (Сазонова, Робинсон 1997). Здесь же присутствуют приметы сатаны: канделябр с гнездами в виде когтистых птичьих лап и второй подсвечник с ветвями в виде змей (ассоциация с ветхозаветным изображением дьявола; «лапа с когтями, как у хищной птицы», упоминается и в книге М. Орлова «Из истории сношений человека с дьяволом»), а запах серы и смолы воспринимается как сатанинский аналог ладана.

Образ булгаковского Сатаны нетрадиционен: он — покровитель истинного художника. Этот дьявол любит ироническую игру и обладает (как и его свита) несомненными приметами жонглеров, артистов цирка, шутов и «несерьезной» нечисти, к которой исследователи предъявляют много претензий — именно в силу ее несхожести с традиционной, «классической» нечистой силой. Подобная игра легко вычитывается в описании внешности Воланда перед балом, где Булгаков нарочито антиэстетичен: в дополнение к ночной рубашке, грязной и заплатанной, упомянуты и стоптанные ночные туфли. Впечатление убогости одежды и обстановки усиливается смятыми и скомканными простынями, а в одной из ранних редакций даже ночным горшком у кровати. Сатана обнаруживает в этой сцене нетрадиционные «домашние»

черты — именно так можно охарактеризовать его пререкания с котом, склонность лечиться бабушкиными средствами (намек на фразеологизм «чертова бабушка»). Однако «одомашнивание» Воланда имеет свои границы: на балу его всемогущество и власть ощущаются всеми без исключения, не смотря на одеяние.

Ярко выраженное игровое начало, а также добродетельная сторона деяний Воланда побудили исследователей говорить о дуализме Булгакова, о «манихейском привкусе» и гностических корнях его романа, в котором дьявольские силы едва ли не равновелики Божьим.

Связь Воланда с Иешуа отчетливо обозначена в романе: так, место прощания Воланда с Москвой — Воробьевы горы — выбрано Булгаковым не случайно, ведь именно там, по первоначальному решению, должен был находиться спроектированный А.Л. Витбергом храм Христа Спасителя. Описанная во многих источниках церемония закладки монументального храма состоялась 12 октября 1817 г. Построенный в другом месте, этот самый большой храм Москвы был взорван в декабре 1931 г. Понятно, что в отсутствие храма и его небесного покровителя место на Воробьевых горах занимает Сатана.

Вопрос о доминирующей стороне этого соотношения некоторые исследователи решали в пользу Иешуа — исходя из фразы Воланда «Каждое ведомство должно заниматься своими делами» (275), сказанной им в ответ на просьбу Маргариты помиловать Фриду. Этот фрагмент породил фантомную версию о безграницности власти Воланда и, следовательно, о зависимости его от Иешуа; роль Сатаны определялась даже как нечто вроде «чиновника в божественной администрации» (L. Weeks).

Между тем читателю предложена явная игра, оттененная вопросом героини «А разве по-моему исполнится?» и красноречивой реакцией Азazelло: «Азazelло иронически скосил кривой глаз на Маргариту и незаметно покрутил рыжей головой и фыркнул» (275). Мотивировка игры Воланда достаточно прозрачна: пообещав Маргарите исполнить *одно* ее желание, Сатана не хочет ставить героиню, проявившую бескорыстие и милосердие, в двусмысленное положение человека, нарушающего условия договора. Не менее интересна дальнейшая авторская игра: в ответ на призыв быть благоразумней Марга-

рита, по видимости, высказывает всего одно желание — о возвращении ей Мастера. Однако более внимательное чтение проясняет, что кроме желания, связанного с Фридой, исполняются еще два — не выраженная словесно (Маргарита всего лишь вопросительно смотрит на Воланда) просьба оставить Наташу ведьмой и ясно сформулированное желание вернуться вместе с Мастером в «золотой век» подвального. Балансируя на грани — соблюсти правило или нарушить его во имя милосердия (что, видимо, вызвано дьявольской контригрой — не случайно на балу Коровьев и Бегемот вводят Маргариту в это искушение подробным рассказом об участии Фриды) — героиня с помощью Воланда остается в рамках заданных условий. Однако авторская игра с читателем продолжается, и он волен усмотреть в троекратном нарушении правил забавный недосмотр дьявола или преисполниться к нему еще большей симпатией за снисходительное отношение к человеческой природе и милосердие к героине.

Многое в линии Иешуа — Воланд проясняется в разговоре Левия Матвея с Сатаной, когда последний, иронизируя, задает риторический вопрос: «...что бы делало твое добро, если бы не существовало зла» (350). Добро и Зло, свет и тьма разведены у писателя по «разным ведомствам» единой иерархии, они изначально присущи миру, составляя его естество, практически равновелики и взаимосвязаны. Такая дуалистическая концепция равновесия добра и зла, света и тьмы, составляющая булгаковскую концепцию Вселенной, закономерно вызывает у исследователей ассоциации с учениями богомилов и катаров. Интересно вспомнить также апокрифическое Евангелие от Филиппа, отражающее уже новые гностические веяния: «Свет и тьма, жизнь и смерть, правое и левое — братья друг другу. Их нельзя отделить друг от друга».

Наиболее явно это вычитывается во фразе Левия Матвея «Он <...> просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера...» (350). Слово «просит», чрезвычайно значимое в данном тексте, появилось в романе далеко не сразу: в ранних редакциях Булгаков представлял Воланда подчиненным Иешуа, от которого тот получал распоряжения; например, ему *велено* было унести главных героев из Москвы. Однако в последней редакции Воланд и Иешуа одинаково всемогущи; отсюда, а не из вежливости Иешуа (как полагают некоторые исследователи) возни-

кает принципиальная для автора формулировка «просьбы», адресованной равному (ср. «общение» Бога и Мефистофеля в «Фаусте» Гете).

Формулу равенства Иешуа и Воланда оттеняет сцена на утесе, где отбывает наказание Понтий Пилат: «Ваш роман прочитали...» (369) — говорит Воланд Мастеру, и если неопределенно-личная форма глагола оставляет некоторые сомнения в том, кто именно прочитал произведение Мастера, то ниже личность «первого читателя» уточняется. Показательно, что Сатана делает это в соответствии с библейскими заповедями, — не называя имени прочитавшего всуе и выражаясь обиняками, сложной словесной формулой: «Тот, кого так жаждет видеть выдуманный вами герой, которого вы сами только что отпустили, прочел ваш роман» (371).

Двойственность Воланда проявляется здесь и в том, что он, по сути, указывает Мастеру на его упущение: прочитавший роман сказал, «что он, к сожалению, не окончен» (369). В романе Мастера, нередко определяемом как антихристианский, недостает, конечно, только христианского прощения гонителей, которое и дарит Мастер Пилату с подсказки Сатаны, выступающего в роли посланника Иешуа.

Свита Воланда

Ее образуют Коровьев, Бегемот, Азazelло, Гелла и появляющийся только на балу Абадонна (со своей безымянной и безмолвной свитой). Каждый из них наделен особым ролевым поведением и занимает определенное место в структуре романа.

Демонологическая линия «Мастера и Маргариты» ошутимо связана с магией: здесь представлены богатейшие возможности черной и белой магии (в одной из ранних редакций Воланд рекомендуется Берлиозу и Бездомному белым магом). Избранный Булгаковым фантазмагорический сюжет допускает чудесные возникновения и исчезновения персонажей; ложные контракты, предметы, деньги, волшебные превращения людей и животных (кот реинкарнируется в толстяка с кошачьей физиономией; ставшая ведьмой Наташа превращает в борова соседа Маргариты; голова Берлиоза становится ритуальной чашей на пиршестве Сатаны, гости которого возникают из истлевших скелетов и вновь превращаются в прах, и пр.). Пер-

сонажи этой линии перемещаются со сверхъестественной скоростью сами и могут делать то же с людьми (мгновенная переброска Степы Лиходеева в Ялту), они неуязвимы для пуль и преследований, им ничего не стоит превратить предвкушающего что-то приятное от встречи с ГПУ/НКВД Варенуху в вампира. Причем ни один магический акт в романе не истолковывается как только магический — Булгаков неизменно оставляет пространство и для реалистической мотивировки: Берлиоз, возможно, наказан Сатаной, а возможно, и правда оступился на переходе через трамвайные пути; Маргарита дарит помилование Фриде, потому что милосердие проходит по ее «ведомству», а скорее всего, это делает Сатана со своей свитой; Иван Бездомный в клинике в ответ на свой вопрос «...кто же я такой выхожу в этом случае?» слышит слово «дурак», сказанное голосом, «чрезвычайно похожим на бас консультанта» (115) — это мог быть вездесущий Воланд, но могло и померещиться, и т.д.

Именно в демонологической линии романа наиболее ярко и многосторонне представлена игра, являющаяся конструктивным принципом организации текста (по первоначальному замыслу писателя, создававшего сатирический роман, игра должна была оставаться единственным двигателем сюжета в московском пласте «Мастера...»). В изображенной Булгаковым Москве, где человек меняется в лице и бледнеет, когда к нему обращаются по фамилии, подлинную свободу ощущает нечистая сила, и только она, неподвластная социальным законам эпохи, не ведающая над собой никакой власти и свободная от страха физического уничтожения, может предаваться игре.

«Неразлучная парочка»

С точки зрения ролевого поведения персонажей интересна «неразлучная парочка» — консультант Коровьев и Бегемот. Несмотря на то что большую часть романного времени они действуют сообща, роли, которые они играют, различны. Шутство в поведении Бегемота берет начало прежде всего в присущей этому персонажу способности оборотничества. Бегемот проигрывает разные роли, начиная от обычного кота (например, сидящего на подоконнике квартиры № 50) до опять-таки кота неправдоподобного размера («громадный, как

боров» (50), «жутких размеров черный кот» (82), «черный жирный кот» (117), «черный, здоровый, как бегемот» (185) и т.д.) и, наконец, «котообразного толстяка» в сцене с безголовым костюмом (111) или «толстяка, тоже с какой-то кошачьей мордой» в торгсине (185). Он имитирует и разнообразные типы поведения человеческого и даже литературного (от негодующего, взывающего к справедливости, до развязного и задиристого луна «от первого до последнего слова» — 269).

Коровьев представляет собой другой тип шута. Его виду, слову, жесту Булгаков уделяет особое внимание. Его жесты рассчитаны, подчеркнуты, они складываются в особое, театрализованное поведение. С первых сцен романа он изображается с неким нажимом, с концентрацией неприятных, антиэстетичных, вульгарных черт — «регент-втируша», «был еще гаже» (49), «рожа совершенно невозможная». Его речь постоянно пересыпается просторечиями, вульгаризмами, он говорит пошлости, вертится и извивается, как мелкий бес, хотя в свите Воланда он — правая рука Сатаны. Это особое юродство, эпатаж вульгарным поведением — «физиономия, прошу заметить, глумливая» (8). Его шутовство и злое паясничанье, комедиантство и экзальтация внешне родственны провокации — в первой сцене романа она направлена на вовлечение Берлиоза и Бездомного в серию жестоких игр.

Вместе с котом Коровьев составляет шутовской дуэт, выступая в амплу балаганного клоуна. В одной из редакций он так и определяется: «Кот передал голову клетчатому клоуну». Его одяние в первой же главе — «жокейский картузик» и «клетчатый кургузый... пиджачок» в сочетании с «усами-перышками» (82) и единственным сохранившимся стеклышком в пенсне усиливает «клоунское» впечатление. Оно усугубляется в последующих главах, где в контексте цирковой темы предстают «чревоушательский кот» Бегемот и Азazelло, зачастую воплощающий цирковое амплу *рыжего* (отмечено Р. Джулиани).

Глава «Последние похождения Коровьева и Бегемота» представляет собой образец клоунады с традиционными цирковыми амплу рыжего и белого клоунов. Рыжий клоун в этом дуэте традиционно носил маску недотепы, неумного проказника, «по-детски наивного и... непосредственного хитреца» (энциклопедия «Цирк») — характеристика, полностью применимая к манере поведения Бегемота. Впрочем, вызывающая цветовая

гамма и акцент на гротескном, аляповатом костюме позволяют определить как Рыжего клоуна и Азазелло. В буффонадной клоунаде преобладал дуэт (пара Коровьев и Бегемот с их постоянным соперничеством и трюками), но использовалось и клоунское трио — Белый и два Рыжих.

Белый клоун по характеру был «заносчивым насмешником», хотя со временем приобрел черты «умничающего резонера, склонного к риторике, поучениям и показному благородству» (энциклопедия «Цирк»). Это описание можно приложить к Коровьеву.

И хотя автор не жалеет для Коровьева и Бегемота негативных характеристик — кот «паскудный» (51), «оба негодяя» (341), «сомнительные оборванцы» (344) и т.д., — их шутки и трюки его очаровывают.

Коровьев

Один из самых загадочных героев романа. Разногласия среди исследователей вызывает уже этимология его имени, которое то возводят к атеистическому журналу «Безбожник», у которого был подзаголовок «Коровий», т.е. «крестьянский», то объясняют именем булгаковского знакомого Коровина или персонажа романа Достоевского «Братья Карамазовы» и его же повести «Село Степанчиково и его обитатели» Коровкина (А. Зеркалов). Предлагаются и вариации на тему этой фамилии, обнажающие внутреннюю форму слова: Коровьев сопоставляется с Теляевым из «Упыря» А.Н. Толстого (Б.В. Соколов, Г.А. Лесскис) или со «скотым богом» русского языческого пантеона Велесом/Волосом, наделенным характерными чертами искусителя-змея (ср. постоянно применяемые к нему характеристики змея — «звинтился на площадку», «извивался», «ловко извиваясь», «переводчик-гад» (Яблоков)). Еще один литературный источник этого персонажа связан с его профессией регента, т.е. дирижера, преимущественно церковного хора. Это регент Ягодов из романа А.М. Ремизова «Неуемный бубен», также склонный к провокативному поведению и к выпрашиванию денег на выпивку (ср. сцену на Патриарших).

Прозвище, под которым Коровьев выступает в романе, — Фагот, кроме музыкального инструмента по-французски означает «нелепость», *fagotin* — «шут», по-итальянски «неуклюжий

человек». Безмянный персонаж в клетчатых брюках («кошмар в брюках в крупную клетку»; ср. обозначение Коровьева как «клетчатого») появился у Булгакова еще в романе «Белая гвардия», во сне Алексея Турбина, и восходил к черту, собеседнику Ивана Карамазова. Там он произносил расхожие фразы о России и олицетворял собой безмерную пошлость.

Однако наиболее таинственным образом Коровьев обозначается в последней — 32-й — главе романа, где в свите Воланда скачет на черном коне «темно-фиолетовый рыцарь с мрачайшим и никогда не улыбающимся лицом» (368). Темно-фиолетовый цвет (в устойчивой цветовой гамме булгаковского творчества чрезвычайно редкий) интерпретируется исследователями, видимо, с учетом нового облика Коровьева, как цвет траура (Б.В. Соколов) или — заимствованный с живописных полотен — цвет врубелевского Демона, «шестикрылого серафима», «Азраила», которого писатель, по мнению Л.М. Яновской, мог видеть в Русском музее летом 1934 г.

Мрачный вид Коровьева объясняет Воланд, рассказывая Маргарите о неудачной шутке-каламбуре, за которую «рыцарю пришлось после этого прошутить немного больше и дольше, чем он предполагал» (368). Этот «каламбур... о свете и тьме», за который темно-фиолетовый рыцарь был столь жестоко наказан, до сих пор остается неразгаданным.

Проблема «света» и «тьмы» может рассматриваться в нескольких аспектах, из которых наиболее существенным для Булгакова был «антропологический», сводимый к проблеме добра и зла («физические» понятия света и тьмы и в древних дуалистических системах, и в Библии стали символами добра и зла). В любом случае ясно, что вопрос о соотношении света и тьмы для Булгакова с его жизненным опытом был, несомненно, болезненным и горьким. Поскольку неясно, какой именно аспект затрагивал в каламбуре «темный рыцарь», ответов, которые невозможно ни доказать, ни опровергнуть, может оказаться очень много, тем более что свет и тьма — основные понятия многих мифологий и религиозно-философских учений.

Неслучайно в попытках найти ответ на загадку каламбура исследователи называют имена Блаженного Августина, Г. Сковороды, считавшего свет и тьму «половинками» единства. Отсылают также к гностикам, к манихейству и т.д. (любопытно,

что на стене подъезда, в котором находилась «нехорошая квартира», запечатлено признание некоего безымянного читателя, уловившего булгаковскую диалектику понятий «свет» и «тьма»: «Я верю в светлую тьму!»).

Не приводя всех многочисленных точек зрения на этот предмет, можно упомянуть лишь ту, что приписывает каламбур Данте Алигьери, подспудно присутствующему в романе, в том числе и самой тематикой «Божественной комедии». Известно, что для Булгакова особый интерес представляла глава книги П.А. Флоренского «Мнимости в геометрии», посвященная «Божественной комедии» Данте и испещренная пометами писателя в той части, где речь шла о переходе от бытия к небытию. Согласно этой точке зрения, в начале 34-й песни «Ада» к тексту католического «Гимна кресту» — *Vexilla regis prodeunt* («Близятся знамена владыки») — Данте добавил слово *inferni* («ада»), совершив тем самым надругательство над церковным гимном, его травестию (И.Ф. Бэлза).

Возможно, однако, что каламбур Коровьева восходит к Дионисию Ареопагиту с его оксюмороном «мрачный свет» (журнал «Христианское чтение». 1825. Ч. 20; Чаадаев — письмо А.И. Тургеневу — май—октябрь 1835 г.) и тщательно разработанной философской концепцией тьмы. Сходный образ «черного огня» можно найти и в названии книги В.В. Розанова.

Бегемот

Явление черта в образе черного кота традиционно для демонологии (именно таким он упоминается в булле 1233 г. Папы Римского Григория IX (Сазонова, Робинсон)) и сохранилось в обывательских предрассудках по сей день. Этим образом пронизана и мировая литература (А. Погорельский, Э. По, Ш. Бодлер и др.).

Этимология имени этого персонажа не вполне ясна: имя собственное черного кота — Бегемот — в книге М. Орлова, которую читал Булгаков, приводится как имя беса, чудовища со слоновой головой, хоботом и клыками, коротеньким хвостиком и толстыми задними лапами. Оно возводится к библейскому монстру Бегемоту (Б.В. Соколов; Г.А. Лесскис) или к Бафомету (Ф. Балонв, К. Харер), божеству ордена розенкрей-

церов. С ритуалами служения и поклонения Бафомету связывали возникновение черной мессы (Э. Леви), собрания во главе с Сатаной в образе кота приписывали альбигойцам.

В игровой стихии романа Бегемот сопоставляется или соседствует с разными животными. Вокруг него образуется своеобразный игровой бестиарий: сравнение кота с *боровом* исподволь вводит тему бесовского средства передвижения Наташи; в сцене перед балом Бегемот во время шахматной партии не может найти под кроватью *коня*, но ему попадается *лягушка*; после бала он рассказывает об убитом и съеденном им *тигре*; в торгсине сглатывает «парочку *селедок*», причем швейцар свистит, «как *соловьи* весной в лесу» (340); наконец, появившись перед Воландом в главе 28-й, Бегемот держит в руке «цельную *семгу* в шкуре и с хвостом» (351).

Бегемот — шут Сатаны в московском пространстве романа, он имеет несомненное сходство и с русским Петрушкой, лицедеем балаганных пасхальных и масленичных гуляний. Даже смерть превращена котом в сценический трюк (в сцене «ареста» «шайки» Воланда). Балаганная стихия и карнавализация насыщают все сцены с участием этого популярного среди читателей романа персонажа (ср. реплику Воланда: «Долго будет продолжаться этот *балаган* под кроватью?» — 247). И в инобытийном мире, когда ночь «разоблачала обманы» кавалькады на черных конях, Бегемот кардинально меняется внешне (ночь сдирает с него шерсть), превращаясь в «худенького юношу», но по сути остается тем же, чем и был, — «лучшим шутком, какой существовал когда-либо в мире» (368).

Азazelло

Итальянизированный вариант имени Азазель (евр. 'azā'zēl — «козел-бог»). В день грехоискупления (еврейский праздник Иом-кипур) существовал ритуал: из двух отобранных для этого козлов, на которых перекадывались прегрешения народа, один отпускался в пустыню для Азазеля, второй предназначался для жертвоприношения. Как злой гений, падший ангел, низвергнутый с неба, Азазел(ь) выступает в апокрифической книге Еноха (по преданию, именно он научил людей изготавливать оружие и украшения, развратив этим человека). В талмудической литературе синонимичен Сатане. У Булгакова он не

только «демон-убийца», который казнит наушника Майгеля, но и тот, кто открывает Мастеру и его подруге путь в инобытийные пространства.

Азазелло придана «невиданно мерзкая физиономия» (83): «маленький, но необыкновенно широкоплечий, в котелке на голове и с торчащим изо рта клыком» (83); «рыжий, как огонь», «один глаз с бельмом» (111); очевидно, левша; «маленький, прихрамывающий, обтянутый черным трико, с ножом, засунутым за кожаный пояс» (195) и «куриной костью в кармашке» (217). Его роль — нечто среднее между вышибалой и профессиональным убийцей — кратко обозначена как «рыжий разбойник» (196).

С ним в романе тоже связаны трансформации: он изображает сестру милосердия с пиявками, вызванную к профессору Кузьмину: рот «мужской, кривой, до ушей, с одним клыком» (209), да и «паскудный воробушек», нагадивший в подаренную врачу чернильницу, тоже послан в наказание, и значит, это очередная роль Азазелло. А в ершалаимской части случайно ли Булгаков описывает, а вернее сказать, помечает убийцу Иуды одним словом — «коренастый», что означает «крепкого сложения, широкоплечий, но невысокий»? И ножом он владеет отменно: «...поймал Иуду на свой нож и по рукоять всадил его в сердце Иуды» (307). Возможно, и здесь обнаруживается карающая рука Азазелло, а впрочем, это еще одна загадка романа.

В потусторонности летящий «сбоку всех» Азазелло утрачивает свое уродство и обретает «настоящий вид»: пустые и черные глаза и «лицо белое и холодное». Но, совершенно изменившись внешне, он остается в границах своей роли — «демона-убийцы» (368).

Абадонна

Частичное сходство с Азазелло обнаруживает еще один персонаж демонологической линии — Абадонна, который был «исключительно бледен по своей природе» (266). Сходны и их функции в романе.

Еврейский 'abaddon, «погибель», «ангел бездны» (Откр. 9:11) в Ветхом Завете связан с понятиями разрушения, уничтожения, прекращения бытия, гибели, царства мертвых:

«Преисподняя обнажена перед ним, и нет покрывала Аваддону» (Иов 26: 6), а также представлен как царь «саранчи». В Новом Завете он — Ангел бездны, в Апокалипсисе назван по-гречески Аполлион («губитель»). В апокрифической книге Еноха это — падший ангел, возглавивший восстание ангелов против Бога. У Булгакова Абадонна, всецело подчиненный Воланду, наделен смертоносным взглядом, свойством сверхъестественных существ разных мифологий мира.

Гелла

При выборе имени Геллы, по предположению английской исследовательницы Л. Милн, Булгаков воспользовался сведениями из словаря Брокгауза и Ефрона (глава «Чародейство») — одного из достоверных источников романа, где есть указание на то, что именем Гелла на острове Лесбос называли погибших девушек, ставших вампирами. Именно в таком качестве Гелла и появляется в романе: ее ледяной поцелуй превращает в вампира Варенуху, она пытается добраться до Римского и вынуждена оставить его только после крика петуха, прогоняющего нечистую силу. Отсюда и ее описания: ладони, которые «холодны ледяным холодом» (112), «зеленые пальцы» «покойницы» (154), «горящие фосфорические глаза» (112) или глаза «с зеленью» (248). Более глубокий анализ связывает имя Геллы с иудейской и шумерской мифологиями.

То же имя может восходить и к средневековым апокрифическим легендам об Иродиаде (Гилло), и к русским заговорам и поверьям, в которых Гилло имеет на шее знак, похожий на «красную нитку» (А.З. Вулис). «Багровый шрам на шее» Геллы (198; знак насильственной смерти) обычно рассматривается как отсылка к «Фаусту» Гете: в Вальпургиеву ночь именно в таком виде привиделась Фаусту соблазненная им Гретхен — «на шее полоса змеится нитью красной».

В данном случае проявляется и характерный для Булгакова коллажный метод создания образов: имя Гелла встречалось в известном ему романе Л. Леонова «Вор» (1928), где главная героиня, Татьяна Векшина, выступает в цирке под сценическим псевдонимом Гелла Велтон.

Наконец, облик Геллы можно рассматривать и как автоцитату: в «Белой гвардии» есть мертвая красавица-ведьма со шрамом на шее, опоясывающим ее, словно красная лента.

Судьба Геллы в романе не прослежена до конца, и В.Я. Лакшин писал, что на его вопрос, почему Гелла не улетает из Москвы вместе с Воландом и его свитой, Е.С. Булгакова, впервые задумавшись над этим, ответила предположением, что Булгаков о Гелле забыл.

V. Автобиографизм романа

Общим местом стало утверждение, что первый роман писатель непременно создает на основе своей биографии. «Белая гвардия» Булгакова это подтверждает: автор селит героев в квартиру, где жила его семья, с незначительными отклонениями воспроизводит планировку квартиры, «передает» семье Турбиных вещи семьи Булгаковых и т.д. Уникальность мемориального Дома-музея Булгакова в Киеве состоит именно в том, что в этих комнатах на втором этаже сжились реальность и вымысел, здесь стоят или лежат реальные вещи Булгаковых, а рядом — выкрашенные белым артефакты (артефакт означает «искусственно сделанное») — например, вымышленный писателем ковер или абажур с кистями. И писал Булгаков роман в память о матери, умершей вскоре после того, как он начал работать над «Белой гвардией».

Но у Булгакова не только первый — все четыре его романа автобиографические. Это, безусловно, справедливо по отношению к незаконченным «Запискам покойника», где описание репетиций пьесы героя-рассказчика Максудова точно накладывается на деформировавшие пьесу репетиции «Дней Турбиных» или на шестилетний ход работы над пьесой «Мольер». Но даже и «Жизнь господина де Мольера», где герой отделен от автора тремя столетиями, написана на животрепещущую, «свою» для Булгакова тему отношений власти и художника. Обращаясь к Мольеру, повествователь восклицает: «Но ты, мой бедный и окровавленный мастер!» Что это — оговорка Булгакова, некоторое время параллельно работавшего над обоими романами, или предвосхищение его «закатного романа», героем которого становится «бедный», «совершенно ограбленный» (356) Мастер?

Когда стало известно признание Булгакова сестре, Н.А. Земской: «Я достаточно отдал долг уважения и любви к матери, ее памятник — строки в “Белой гвардии”», — некоторые исследователи заговорили о том, что «закатный роман» — «Мастер и Маргарита», — впитавший евангельские темы и мотивы, был данью рано умершему отцу писателя, преподавателю Киевской духовной академии.

Автобиографичность последнего булгаковского романа так же несомненна. Это история восхождения писателя на Голгофу. Невозможно перечислить в «Мастере...» все имеющее отношение к жизни Булгакова. Это и портрет главного героя, созданный автором с оглядкой на самого себя, и образ возлюбленной героя, увековечивший Е.С. Булгакову, и ситуация катастрофы, в которой Мастер оказывается после выхода в свет части его произведения и бешеной травли его критиками. Окружающий Мастера мир литературы изображает многих знакомых писателю «братьев по цеху». В размахе бала Сатаны угадывается прием в посольстве США весной 1935 г., на котором побывал Булгаков... Подобных примеров множество.

Однако у Булгакова сложились уникальные отношения с этим романом: работая над ним, он все яснее осознавал, что это будет его последнее произведение. Это имело несколько последствий: во-первых, писатель вложил в этот роман весь без остатка талант, свои замыслы и художественные решения, ничего не оставляя на будущее. Во-вторых, предвидя многократные возвращения к нему и его особое место в своей жизни и творчестве, он дважды, в разные годы, буквально заклинал судьбу, оставляя пометы на полях рукописи: в 1931 г. — «Помоги, Господи, дописать роман», в 1934-м, справа от даты «30.X.34», вставляет: «Дописать раньше, чем умереть!» — и подчеркивает последнее слово.

Мысль о жизни после смерти не была чужда Булгакову, встречается она и в некоторых его произведениях, хотя не фиксируется в какой бы то ни было единой формуле. Роман «Мастер и Маргарита» — это одинаково приложимо к любым его темам, мотивам, цепочкам ассоциаций — вобрал в себя все, к чему пришел его автор в решении для себя проблемы инобытия. По справедливому утверждению исследователя, «идея послебытия вообще занимает Булгакова более чем кого-либо в русской романной традиции» (М.О. Чудакова). Именно

поэтому в разных редакциях по-разному, но с пристальным вниманием, постоянно к нему возвращаясь, писатель прослеживает последний путь Мастера, или его «награду».

Проследив по редакциям романа финал судьбы Мастера, эту «мучившую писателя концовку» (Л.М. Яновская), можно увидеть принципиально разные варианты не только будущей судьбы главного героя, но и взаимоотношений Воланда и Иешуа, связь судеб Мастера и Понтия Пилата и т.д. Изменяя это решение в разных вариантах своего романа, Булгаков сознательно оставлял его «открытым» текстом, в который по мере изменений в жизни автора добавлялись новые детали, моменты, ситуации. Это в свою очередь приводило к изменениям уже написанных сцен или линий, или к обратимости романа. То же происходило и с образом Мастера.

Для Булгакова принципиальной была идея сохранения героями физического облика после смерти, которая пришла к нему далеко не сразу: в ранних редакциях романа сознанию Мастера суждено было коренным образом измениться после смерти. Герою предстояло забыть все, что интересовало его прежде, все, что было предметом его творчества, — «...исчезнет мысль о Га-Ноцри и о прощенном игемоне. Это дело не твоего ума».

Еще в 1938 г. писатель оставался верен этому решению, и по дороге в вечный приют «память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать» (372). Закончив перепечатку романа, Булгаков написал жене: «...если мне удастся еще немного приподнять конец, я буду считать, что вещь заслуживает корректуры и того, чтобы быть уложенной в тьму ящика» (571). Можно строить различные предположения относительно этих замыслов, однако стремление изменить конец не только существовало, но и было реализовано. Завороженный идеей посмертного существования, смертельно больной Булгаков придавал огромное значение художественному изображению момента перехода в него: в феврале—мае 1939 г. он создает эпилог романа и вносит чрезвычайно важное исправление в текст последней, 32-й главы. Он полностью снимает заключительный абзац. Но вдова писателя, готовя роман к печати, восстановила эти строки, так что в окончательном варианте романа вычеркнутый последний абзац по-прежнему существует, хотя и серьезно искажает авторский замысел.

Вследствие решения Е.С. Булгаковой «...закрывающая фраза о пятом прокураторе Иудеи повторена в романе не трижды, как это было замыслено автором, а четырежды» (Л.М. Яновская). Но более существенным образом на искажение авторского замысла повлияла еще одна деталь: именно в последнем абзаце 32-й главы содержится фраза о потухающей памяти Мастера. Снимая этот абзац, Булгаков меняет представление о загробной жизни, положенное ранее в основу судьбы Мастера: сохраняя своему автобиографическому герою память, он тем самым полностью сберегает его личность после смерти.

Таким образом, булгаковская концепция смерти и бессмертия изменяется в самые последние месяцы его жизни, когда эта проблема встала перед умиравшим писателем вплотную. Своим решением Булгаков вывел ее из сферы чисто художественной и максимально приблизил к автобиографическому пласту романа. Последняя — 32-я — глава и начинается предельно личностным лирическим пассажем, введенным в текст позже, в момент, когда размышления о близкой смерти стали для автора повседневной реальностью.

Многие факты говорят о том, что в ходе работы над романом ему все больше придавалось провиденциальное значение. Об этом свидетельствует мифологизация биографии на уровне текста, озабоченность судьбой романа, упорная его правка («бессмысленная с житейской точки зрения»), отказ от завершения других замыслов, от предложений сохранить «сатирическую фантазмагорию» или превратить роман в сугубо «фантастический».

Особый привкус обрели и взаимоотношения писателя и его творения. Взаимное воздействие романа и автора друг на друга несомненно: текст рождал нового Булгакова, следующего воле своего творения, а в тексте менялись облик и судьба героя, приближение писателя к смерти производило изменения в решении судьбы Мастера, явленные в смене финальных акцентов (торжествует некая высшая Вселенская Справедливость, некий космический нравственный закон, благодаря которому Мастер в романе попадает в Вечность).

Роман получал статус романа-завещания, наделенного функцией закликающей магической формулы высшего уровня, призванной разрешить трагические коллизии творческой

судьбы писателя. В возросшем осознании значимости романа прочитывалось потаенное: не дописать роман — не завершить свою писательскую судьбу (и обратное: связь завершения и смерти). Феномен «совпадения» времени завершения романа и смертного часа заставил и исследователей, и читателей увидеть в этом некое провиденциальное событие, послужившее импульсом к созданию мифа о «тайне» жизни и смерти Булгакова, о «загадках» его романа.

Судьба автора и его романа складывалась таким образом, что связь Булгакова с главным героем постепенно крепла. Так, например, после отказа писателю в поездке с женой в Париж в 1934 г. он включает в текст романа остановку Воланда со свитой, Мастером и Маргаритой в некоем «гигантском городе», предположительно Париже. Такой ход работы над образом главного героя был продолжен: всякий раз после важных событий в собственной жизни Булгаков, осмысляя очередной этап биографии, вводил в облик героя частичные и в то же время существенные перемены. Примером здесь может служить малопонятный в отрыве от биографии писателя эпизод с профессором Кузьминым, к которому обращается за помощью буфетчик варьете. Впору удивиться суровому наказанию профессора, если не знать, что эпизод создан в январе 1940 г., когда умирающий Булгаков разуверился в медицине и пережил жестокое разочарование во врачах-терапевтах. В письме киевскому другу юности А. Гдешинскому он писал: «Не назову их убийцами, это было бы слишком жестоко, но гастролерами, халтурщиками и бездарностями охотно назову».

Булгаков задумывает не просто создать автобиографический образ героя, но мифологизировать эту фигуру. Открывшаяся в 1939 г. болезнь, ход и последствия которой были для него как врача предсказуемы с самого начала, подстегнули этот процесс — «легко увидеть, как болезнь Булгакова превращалась в литературу» (R. Pittman). Это происходило так: образ художника в романе принимал все более обобщенный характер (снимались упоминания внешности друзей, приметы его собственного облика и т.д., и герой все теснее связывался с центральным персонажем ершалаимского мира, обретал вневременные характеристики, становился на фоне Иешуа воплощением всякого распинаемого художника).

В мифологизации облика Мастера особую роль играет текст его романа, т.е. ершалаимский сюжет. Ему присущи магические свойства: именно к роману Мастера относятся слова Воланда «Рукописи не горят», и после этого, будучи сожжен вторично (перед полетом героев в инобытие), роман Мастера предъявлен читателю «Мастера и Маргариты», что повторно доказывает его нетленную природу. Во-вторых, именно роман обеспечивает Мастеру особую участь — покой в инобытии. Параллелизм этих ситуаций с автобиографическими (сожжение черновика романа о дьяволе, о чем Булгаков сообщает в письме Правительству СССР, и создание «Мастера и Маргариты») как бы провоцирует читателя на ожидание особой судьбы и самого Булгакова.

Роман одновременно становится откровением писателя, его завещанием, «закатным романом», — и попыткой представить стремительно приближающийся момент собственного ухода из жизни. Собственная жизнь была осмыслена им как законченное целое, собственный облик был выстроен и выстрадан, и мифологизация относилась одновременно и к герою, и к автору.

VI. О прототипах романа

К настоящему времени сформировались две взаимоисключающих точки зрения на проблему прототипов в последнем романе. Одна из них восходит к Е.С. Булгаковой, утверждавшей, что прототипы в «Мастере и Маргарите» существуют «только для буфетчиков и управдомов», т.е. для второстепенных персонажей. Мнение Е.С. Булгаковой, однако, входило в противоречие с поддерживаемым ею самой представлением о Булгакове как прототипе Мастера и о себе как прототипе главной героини.

Иная версия сосредоточена в высказывании С. Иоффе, в соответствии с которым *все* произведения Булгакова, являясь «мемуарным» циклом, нуждаются в расшифровке, равно как и стоящие за персонажами фигуры эпохи (сам исследователь

посвятил себя поискам политических прототипов булгаковских героев).

Логично предположить, что с еще большей вероятностью, чем партийные функционеры, в роман должны были попасть «собратья по перу», ведь автобиографический герой окружен десятками мелькнувших на его страницах литераторов.

Прототипический образ, чтобы стать узнаваемым, должен быть экипирован хотя бы одной значимой отсылкой к реальному лицу, за ним стоящему. Угадывание этого лица по оставленному «следу» входит в замысел писателя. Эти знаки ловились на лету ближайшим окружением автора, знакомым с прототипом, и прототип легко определялся. Напомним, как весело смеялись коллеги Булгакова по театру, узнававшие друг друга в «Записках покойника» по подсмотренным зорким наблюдателем характерным (часто единичным) черточкам в манере поведения, внешнем облике, жестах, словечкам.

Удаленный во времени от изображаемой эпохи читатель может оказаться в положении «слепого», не улавливающего разбросанные по тексту отсылки к уже отошедшим в прошлое реалиям и людям. Это может привести к утрате как самого ключа к расшифровке прототипа, так и многих смысловых оттенков текста.

«Открытое лицо, работа “под братишку”»

Среди литераторов, стоящих на высшей ступени писательской пирамиды в «Мастере и Маргарите», можно выделить Мстислава Лавровича. О его официальном ранге говорят квартира в доме Драмлита и дача в Перельгино с шестью комнатами («столовая дубом обшита»). В романе он один из хулиганов Мастера, обрушившийся на его еще не опубликованный полностью роман о Пилате со статьей, в которой он призывал «ударить по пилатчине и тому богомазу, который вздумал протащить... ее в печать» (141).

Исследователи творчества Булгакова единодушны в признании Всеволода Вишневского (1900—1951), в прошлом окопного солдата и моряка, а с конца 1920-х годов известного писателя и драматурга, прототипом Лавровича. Вишневский относился к разряду «детей революции», кичившихся героической революционной юностью: в 14 лет бежал на Первую

мировую войну, в 15 был награжден Георгиевским крестом, был ранен, во время Гражданской войны был особистом, воевал в коннице Буденного. В молодую советскую литературу он пришел прямо с Гражданской войны. Основным содержанием его произведений был романтический пафос борьбы за социализм, а стилем — «социальная трагедия, массовое действие и оптимистическое звучание».

В 1929 г. Вишневский написал пьесу «Первая конная», знаменитым стал в 33-летнем возрасте пьесой «Оптимистическая трагедия», посвященной судьбам моряков во время Гражданской войны, поставленной Камерным театром и ставшей крупнейшим явлением героического жанра на советской сцене. Вишневский не раз признавался, что его героическая «трагедия» рождалась в спорах с художественным методом «Дней Турбиных», с успехом шедших во МХАТе. О содержании пьесы Булгакова он отзывался грубо и оскорбительно: «С запахом “выпивона и закусона” страстишки, любвишки, делишки... немножко музычки».

Последовательно вживавшийся в образ «красного комиссара» военно-морского флота, Вишневский и в культурном пространстве вел себя как комиссар, видевший в литературе фронт и боровшийся с проникновением в нее «контрреволюции». Даже во время работы или приступая к чтке пьесы в театральной труппе, он выкладывал рядом с рукописью пистолет (Булгаков, работая над «Мастером и Маргаритой», имел обыкновение зажигать свечи). В 1937 г., в разгар террора, Вишневский стал членом ВКП(б).

Е.С. Булгакова считала Вишневского одним из «главных травителей» писателя, а сам Булгаков называл его закулисным убийцей своей пьесы «Мольер», одним из виновников «катастрофы 1936 года».

Давая фамилию персонажу, за которым стоял один из самых злостных его хулителей, Булгаков обыграл в ней название лавровишневой воды, получаемой путем перегонки с водой горьких миндальных косточек и лавровишневых веточек. В больших дозах она смертельна из-за присутствия в ней синильной кислоты. Вероятно, исполненная «ядовитости» фамилия привлекла внимание Булгакова как подходящая для гонителя Мастера (в ранней редакции упоминался еще один критик с «ядовитым» антропонимом — З. Мышьяк). Булгаков

так описывал своего врага, сыгравшего зловещую роль в его судьбе, в письме от 27 марта 1932 г.: «Внешне: открытое лицо, работа “под братишку”, в настоящее время крейсирует в Москве».

Для Вишневского Булгаков был олицетворением классового врага. Ненависть к нему побудила его в 1931 г. написать ряд статей-доносов, обрисовывающих Булгакова как врага и белогвардейца. 11 января 1932 г. в письме к Зинаиде Райх Вишневский откровенно признавался: «Я болен поисками, мне надо писать. Кричать, давить глотку Эрдмана и Булгакова». Именно Вишневский добился того, что Большой драматический театр в Ленинграде отказался ставить принятого было к постановке булгаковского «Мольера», заменив его революционной пьесой самого Вишневского. Продолжая травлю Булгакова, Вишневский злонамеренно и безосновательно связал «Дни Турбиных» с известным политическим «делом Рамзина». В одном из писем 1932 г. Булгаков аттестовал своего недруга так: «В последний год на поле отечественной драматургии вырос в виде Вишневского такой цветок, которого даже такой ботаник, как я, еще не видел». Писатель не ошибался в своих оценках Вишневского: дальнейшее показало его грязную роль в гибели Вс. Мейерхольда, а позже, в 1946 г., мы находим его среди участников травли М. Зощенко и А. Ахматовой.

Точку в истории своих отношений с Вишневским Булгаков навсегда поставил сам, ответив ему как писатель, — Булгаков сделал его прототипом «литературного генерала», гонителя Мастера. По всей вероятности, фигура Вишневского мелькает в романе еще раз в облике писателя Иоганна из Кронштадта. Хотя его имя ассоциируется с протоиереем Андреевского собора в Кронштадте Иоанном Кронштадтским (И.И. Сергеев, 1829—1908), у Булгакова оно может быть связано именно с Вишневским как автором сценария, по которому был создан кинофильм «Мы из Кронштадта» (1936).

Ариман и М. З.

Булгаков использовал эллинизированное имя злого божества иранской мифологии Ангро-Майнью — олицетворения смерти и мрака — для обозначения еще одного гонителя своего Мастера. Именно Ариман обвинил Мастера в «попытке

протащить в печать апологию Христа». Название его статьи — «Вылазка врага» — легко соотносится с привычными для эпохи литературными доносами, постоянно появлявшимися в прессе. И.Ф. Бэлза и Г.А. Лескис предполагают, что Булгаков мог иметь в виду и генерального секретаря РАПП — Л. Авербаха, и критика В. Блюма. Действительно, оба они вошли в так называемые *Списки врагов писателя*, поскольку постоянно травили его в печати.

Авербах, слывший «острым оратором» (Н. Эрдман, понимавший административный пыл Авербаха, создал даже остроумный неологизм «авербабахнуть»), стремился осуществлять чекистский надзор над искусством (современники называли РАПП «литературным трибуналом»), чему способствовало его семейное положение: он был племянником Я.М. Свердлов, а его сестра — женой главы ГПУ Г. Ягоды. Достаточно долго это обстоятельство обеспечивало ему и личную неприкосновенность. После публикации в 1925 г. повести «Дьяволиада» в «Недрах» Авербах, в частности, писал: «Булгаковы появляться будут неизбежно, ибо нэпманству на потребу злая сатира на Советскую страну, откровенное издевательство над ней, прямая враждебность». В 1926 г. он назвал писателя «наиболее ярким представителем “правого фланга”».

Статья В. Блюма «Правая опасность и театр», посвященная «Дням Турбиных», подхватила ярлык «врага» и упрочила Булгакова в статусе видного фигуранта кампании против «правой опасности». На диспуте 8 января 1930 г. «Нужна ли нам сатира?» в Политехническом музее В. Блюм сделал доклад о том, что понятие «советский сатирик» столь же нелепо, как понятие «советский банкир». Отголосок диспута прозвучал в булгаковском письме Правительству СССР от 28 марта 1930 г.: «Всякий сатирик в СССР посягает на советский строй».

Среди авторов, выступивших против Мастера, упоминается и некто М. З. Под такими инициалами в 1920-х годах выступал М. Загорский, великий недоброжелатель Булгакова, который в одной из публикаций назвал пьесу «Дни Турбиных» «огрызками и обглодками со стола романиста», а «Багровый остров» — «махровым цветком пошлости и глупости». Сборником «пошлейших обывательских анекдотов и словечек» назвал критик и «Зойкину квартиру» Булгакова, отнеся ее к развлекательной литературе.

Берлиоз

В ряде случаев, несмотря на «ключи» к прототипу, назвать его, как в случае с Берлиозом, антагонистом Мастера и самого Булгакова затруднительно.

Фамилия *Берлиоз* возникла в самом начале работы над замыслом, затем имя, отчество и фамилия этого персонажа менялись не раз. В окончательном тексте Булгаков сделал его своим тезкой — Михаилом, создав «скрытый» каламбур (имя архистратига, призванного сражаться с Сатаной, присвоено в романе воинствующему атеисту — замечено Ф. Балоновым), и вернулся к варианту «Берлиоз», очевидно, привлеченный культурными ассоциациями, связанными с композиторской фамилией. Она как нельзя более отвечала замыслу «романа о дьяволе», ибо подсвечивала, как показал Б. Гаспаров, его фаустианские аллюзии.

В игровом сочетании — Михаил Александрович Берлиоз — не только имя персонажа совпадает с именем автора, но совпадают и инициалы — МАБ («мой милый МАБ» — так называла Булгакова жена Е. Замятина).

По портретному сходству — невысокий рост, лысина, громадные очки в роговой оправе, поучающий тон — прототипом Берлиоза, председателя Массолита (в редакциях — главного редактора журнала «Богоборец»), считали главу РАППа и главного редактора журнала «На посту» («На литературном посту») Леопольда Авербаха (1903—1937). Одним из аргументов в пользу этой версии была отмеченная учеными возможная музыкальная антропонимическая игра: Авербах — Берлиоз (Б.М. Гаспаров).

Варианты романа давали разночтения во внешности персонажа («темноволос», «черноволос»; «лысина»), которые заставили ученых называть в качестве его прототипа нескольких партийных деятелей от литературы: главного редактора журнала «Красная новь» Ф.Ф. Раскольников; редактора театральных журналов В. Блюма; главу Наркомпроса А.В. Луначарского. В одной из ранних редакций романа был Берлиоз «в пенсне, лысоват», гладко выбрит, одет в гимнастерку, защитные штаны и сапоги, что обеспечивает несомненное сходство с обликом Луначарского, носившего полувоенный френч и сапоги; созвучными имени наркома просвещения

были и первоначально обыгрываемые имена Антон и отчество Антонович. Кроме того, Берлиоз атеист, использующий чуть ли не цитаты из журнала «Безбожник». В 1927 г. вопрос о существовании Христа стал предметом нашумевшего диспута между Луначарским и митрополитом А. Введенским. Поводом к диспуту послужило признание писателем-коммунистом А. Барбюсом исторического существования Христа. В библиотеке Булгакова сохранилась стенограмма этой дискуссии и книга Барбюса «Иисус против Христа» (1928). Луначарский на диспуте вел себя, как Берлиоз в сцене беседы с Иваном Бездомным, что является весомым аргументом в пользу версии о нем как прототипе Берлиоза.

Среди прототипов назывались и писатели Демьян Бедный и М. Кольцов. В любом случае в *Списки врагов писателя*, составленные Булгаковым и его женой, кроме Д. Бедного попали все названные исследователями прототипы Берлиоза.

Критик Латунский

Главным виновником гибели своего возлюбленного Маргарита считает критика Латунского, автора клеветнической статьи «Воинствующий старообрядец». Да и сам Мастер склонен признать, что выпады Аримана и Лавровича «могли считаться шуткою по сравнению с написанным Латунским».

Исследователи (В.Я. Лакшин, А.Б. Смелянский, Б.С. Мяков) считают фамилию Латунский контаминацией двух фамилий, обладатели которых были непримиримыми врагами писателя. Первый из них — О. Литовский (1892—1971), драматург и театральный критик, председатель Главреперткома в 1930—1937 гг., редактор журнала «Советское искусство», злейший враг Булгакова, травивший его со времени постановки «Дней Турбиных». Он объявил пьесу лживой, тенденциозной, назвав ее «Вишневым садом» Белого движения, а в «Багровом острове» увидел злобный пасквиль на революцию. Е.С. Булгакова была склонна приписать Литовскому и авторство статьи «Внешний блеск и фальшивое содержание», погубившей пьесу «Мольер».

Второй, А. Орлинский (автор статьи «Против булгаковщины»), исполнял роль прокурора на диспуте в театре Вс. Мейерхольда, посвященном постановкам «Дней Турби-

ных» и пьесы К. Тренева «Любовь Яровая». По свидетельству мемуариста, он начал выступление с утверждения, что Булгаков «одно время» носил форму белых. Контаминация имен не подтверждена аргументами, но способ создания Булгаковым фамилий персонажей говорит, скорее, в пользу Литовского, так как заключается в учете внутреннего значения реальных имен или каких-либо узнаваемых примет прототипа. В этом случае фамилия Латунский на место антропонима (Литовский) подставляет ключевой признак прототипа и персонажа — нестигаемый («железный», в сниженном варианте «металлический», «латунный») борец за чистоту литературы.

О писательнице с псевдонимом «Штурман Жорж»

Вероятность обнаружения неизвестных еще прототипов литераторов Массолита достаточно высока, даже если о них говорится всего в нескольких словах. Попробуем, например, определить, кто именно может стоять за фигурой писательницы Непременовой, одного из «апостолов» Берлиоза, напрасно поджидающих его в Доме Грибоедова в роковой для него вечер.

Было высказано предположение (Б.С. Мягков, В.И. Лосев), что прототипом Непременовой является С.А. Апраксина-Лавринойтис (псевдоним — Сергей Мятёжный). Основанием для соотнесения персонажа и реального лица послужили мужской псевдоним и упоминание Лавринойтис в «Дневнике Елены Булгаковой» в 1939 г.: она звонила в надежде передать Булгакову либретто, но при этом, ссылаясь на знакомство с ним, ошибочно назвала его отчество. Обратим внимание на одно обстоятельство: в жизни Булгакова Апраксина-Лавринойтис появилась, когда «Мастер и Маргарита» близился к завершению и соответствующий персонаж существовал в нем уже почти десятилетие! Кроме того, писательница и на сегодняшний день известна столь мало, что ее имя отсутствует в большинстве справочников (без дат рождения и смерти ее упоминает «Словарь псевдонимов» И. Масанова). В этом смысле неясной становится мотивация введения Непременовой в члены правления Массолита, что само по себе указывает на ее известность и статус.

Можно предложить более достоверного «кандидата» на роль прототипа этого персонажа. Так, догадка М. Безродного

о том, что писательница, сочиняющая батальные рассказы под псевдонимом Штурман Жорж, происходит от Ольги Форш с ее «Сумасшедшим кораблем», может быть подтверждена рядом аргументов. «Морской» псевдоним и морская тематика творчества — отсылка к автору книги о литературном доме — «сумасшедшем корабле». О. Форш действительно имела «мужской» и одновременно «водный» псевдоним — Б.А. Терек, который не менял своей смысловой окраски и в варианте «Мастера и Маргариты», где у писательницы был еще более прозрачный псевдоним — Жорж-Матрос. Последнее тем более любопытно, что М. Горький называл Форш «Жорж Санд».

Редакции романа содержат и другие «улики», указывающие на известную советскую писательницу. В ранних эскизах героиня называлась то поэтессой, то «драматургессой» (у Форш есть пьеса тоже с «морским» названием — «Причальная мачта»). Кроме того, она «московская купеческая сирота» (59), что соответствует биографии Форш: дочь генерала, она рано потеряла родителей и провела школьные годы в Николаевском сиротском институте. О ее раннем сиротстве знали многие, впоследствии оно подчеркивалось и большинством мемуаристов.

Другая деталь в ранних вариантах романа — возраст героини: «лет шестидесяти», «66 лет», вполне коррелирует с годом рождения Форш — 1873. В 1920-е годы многим она казалась человеком «преклонного возраста», ее называли «Старик Форш», считали «старейшиной» Серапионов. Мемуаристы упоминают старинные фасоны ее одежды, поношенные юбки ее гардероба, делавшие ее человеком иного поколения («шелковая кофта старинного фасона» упоминалась и у Булгакова). Возраст Форш подчеркивался в романе тем, что даже маститый Берлиоз для нее — «хлопец» (стоит соотнести это слово и украинско-армянское происхождение Форш).

Акцентировка «густого голоса», «густого баритона», «контральто» героини отвечает многочисленным воспоминаниям, фиксирующим «чрезвычайно низкий», «гудящий» голос, «женский басок» Форш. Точно так же, как и «гигантские размеры», «габариты» героини романа («грузность», «царственная массивность» Форш в 30-е годы — предмет постоянных упоминаний современников). Обладательница «контральто» описана в окончательном тексте как опытная интриганка, провоци-

рующая конфликты, «подзуживающая» присутствующих. В дневниках Ю. Слезкина, бывшего владикавказского приятеля Булгакова, Форш названа «ерной и не стоящей» старушкой (так! — *И. Б., С. К.*), там же есть и указание на «литературные сплетни» салона «шумливой патронессы». В литературных кругах ходил анекдот Хармса о маститой писательнице и ее взаимоотношениях с пишущей братией.

На первом съезде писателей Форш была делегатом от Ленинграда, но подолгу жила в Москве и часто гостила на дачах в Переделкине (в вариантах романа упоминалось, что ей «хорошо работалось» «на природе, за городом»; можно вспомнить и увещевания ею же самой спровоцированных членов правления: «Не надо, товарищи, завидовать. Дач всего двадцать две <...>, а нас в Массолите три тысячи». <...> Естественно, что дачи получили наиболее талантливые из нас» — 59). По-видимому, именно Форш провожает в последний путь Берлиоза: в похоронной процессии Маргарита обратила внимание на вид «гражданки, стоящей в левом заднем углу автодрог. Толстые щеки этой гражданки как будто изнутри распирало еще больше какой-то пикантной тайной, в заплывших глазках играли двусмысленные огоньки» (216). Как член правления Массолита Форш вполне могла быть в числе четырех человек, стоящих по углам гроба бывшего председателя (ср. Форш, идущую за гробом Маяковского в 1930 г. рядом с П. Павленко и А. Толстым и запомнившуюся многим).

Беллетрист Бескудников

Прототипом этого «апостола» Берлиоза предположительно был писатель Юрий Слезкин, с которым Булгакова связывали дружеские отношения во владикавказский период. В раннем варианте у персонажа, названного «некто Бескудников», описывалась в основном одежда: «был в хорошем, из парижской материи костюме и крепкой обуви, тоже французского производства», и с «плоскими заграничными часами». В одной из редакций романа он фигурировал как «председатель секции драматургов» (в дневниковых записях, подводя «итоги 1928—29 гг.», Слезкин горделиво сообщал, что был избран председателем бюро секции драмы). Позже этот образ трансформировался в «драматурга Бескудникова», а в окончательном текс-

те — в «беллетриста Бескудникова». Косвенным свидетельством того, что в образе Бескудникова есть черты Слезкина, выступает наряду с другими и факт биографии Слезкина, прожившего несколько лет с матерью во Франции.

Характерный для манеры Булгакова коллажный принцип выстраивания образа из нескольких прототипов проявляется в том, что в облике Бескудникова сквозит и другая привлекавшая Булгакова фигура — прозаик Владимир Лидин, некоторыми сторонами облика схожий со Слезкиным (последний с оттенком зависти называл Лидина «свадебным генералом» и «баринном»). В восприятии современника, Э. Миндлина, они составляли элегантную пару: «Юрий Слезкин и Владимир Лидин — наиболее респектабельные из всех бывавших в этом салоне <«Накануне»> писателей. Появлялись они в нашей редакции в изящных, купленных за границей пальто, очаровывали всех своими манерами...»

Поэт Двубратский

Механизм отбора отсылающих к прототипу деталей можно проследить на примере выстраивания образа Двубратского, одного из членов правления Массолита, ожидающих появления Берлиоза. Указание на число членов правления — 12 — вызывает ассоциации с числом учеников Христа, превращая поэта в одного из «апостолов» Берлиоза. Эта деталь в контексте романа означает прямую причастность героя к миру московского литературного «сатанизма».

О Двубратском сказано следующее: «Бескудников стукнул пальцем по циферблату, показал его соседу, поэту Двубратскому, сидящему на столе и от тоски болтающему ногами, обутыми в желтые туфли на резиновом ходу. — Однако, — проворчал Двубратский» (58). «Однако» и это немногое дает возможность отождествления Двубратского с образом Александра Ивановича Житомирского, фигурирующего в ранних редакциях. Оба — поэты, оба молоды, для обоих характерно словечко «однако» («Однако вождь-то наш запаздывает», — вольно пошутил поэт с жестоким лицом — Житомирский») и, наконец, маркирована одна и та же деталь — туфли. Окончательно объединяют поэтов манера поведения и стиль одежды. Герой то фигурирует «в солдатской куртке и френчевых брюках» и «вольно

шутит» по поводу вождя, то предстает как «человек во френче и фрачных брюках», рассказывающий анекдот о Радеке.

Совпадение имени и инициалов персонажа и прототипа, а также совпадение окончаний их фамилий на *-ский* утверждают нас в предположении, что за фигурой *Александра Ивановича Житомирского/Двубратского* скрывается *Александр Ильич Безыменский* (1898—1973). Это предположение высказывалось и раньше, без должной аргументации, причем ученые не усмотрели связи между Житомирским и Двубратским, в результате Б.В. Соколов назвал Безыменского прототипом Житомирского, а Л.М. Яновская — Двубратского.

Безыменский был выдвигателем первого комсомольского поколения, активным деятелем Всероссийской ассоциации пролетарских писателей и групп «Молодая гвардия» и «Октябрь», участником журналов «На литературном посту» и «На посту», автором знаменитой песни «Молодая гвардия», поэмы «Комсомолия» и ряда произведений, отвечавших партийной идеологии. В 1934 г. мы находим Безыменского среди членов правления Союза писателей (Булгаков даже не приглашен на съезд). Он тесно связан с гонителями писателя — Авербахом и Вардиным, является неизменным участником его травли и занесен в *Списки врагов*.

В литературе Безыменский стремился проводить коммунистическую линию и бороться за создание «классовой культуры». Вполне понятно, что Булгаков с его творческими установками и всей грамматикой поведения и даже внешнего облика оказался для него символом враждебного стана. А к врагам Безыменский был беспощаден, в полемике груб, склонен к оскорблениям.

14 октября 1926 г. было опубликовано его «Открытое письмо Московскому Художественному академическому театру (МХАТ I)», послужившее началом травли Булгакова со стороны Безыменского. Потрясение, испытанное от чтения этого злобного выступления, прозвучавшего как политическое обвинение, было столь велико, что даже четыре года спустя Булгаков цитировал отрывки из него в письме Правительству СССР, в частности фрагмент, в котором Безыменский, слышавший в высших партийных кругах «своим, октябрьским» (Троцкий), называл его «новобуржуазным отродьем, брызжущим отравленной, но бессильной слюной на рабочий класс и его

идеалы». Донос комсомольского поэта был подхвачен недоброжелателями Булгакова.

Агрессивность выступлений Безыменского сказалась на характере изображения Житомирского: в ранних редакциях Булгаков настойчиво превращает его в памятник «безвременно погибшему» поэту. При этом всякий раз причины смерти «поэта» имеют саркастический оттенок — «отравился в 1933 году осетриной», разбился над Ростовом, летя на отдых в Кисловодск. Курортный Кисловодск у Булгакова — знак привилегий членов Массолита.

Отношение к прототипу проявилось в пародийном характере описания памятника: он сделан из заведомо хрупкого материала и очевидно антиэстетичен. Не исключено, что, описывая гипсовый, явно недолговечный, покрывшийся за три года «зелеными пятнами» памятник комсомольскому поэту, Булгаков воспользовался фрагментом из поэмы Безыменского «Городок», где надгробье обывателя, недоброжелательно относившегося к большевикам, уподоблялось «надмогильной жабе», покрытой пятнами сырости.

В одной из редакций «Мастера и Маргариты» памятник описывался так: «...молчал гипсовый поэт Александр Иванович Житомирский, во весь рост стоящий под ветвями с книгой в одной руке и обломком меча в другой. За три года поэт покрылся зелеными пятнами и от меча осталась лишь рукоять». Вид памятника косвенно указывал на Безыменского, излюбленным мотивом выступлений которого был разящий меч, «поражающий людские недостатки и пороки», среди которых не последнюю роль играла классовая принадлежность. Слово «меч» даже в 60-е годы писалось Безыменским с большой буквы (название его поздней книги — «Молот и Меч», 1962). Вместе с тем для Булгакова это клише эпохи и оружие из арсенала Швондера, который использовал образ «блистательный меч правосудия» в статье-доносе на Преображенского.

Пафос «священной войны» с классовым врагом, сосредоточенность на политической злобе дня определяли стиль целого направления в поэзии и в мирные дни (можно вспомнить хотя бы желание Маяковского, чтобы в «армии искусств» «к штыку приравняли перо», и образ «стального оратора, дремлющего в кобуре»). Безыменский был видным представителем этого стиля и даже считался создателем «линии боевой пуб-

лицистики» в пролетарской поэзии. Последнее обстоятельство вероятнее всего и продиктовало тип памятника воинствующему рапповскому адепту — памятник, имеющий все признаки «тленности».

Фамилия Житомирский была особенно прозрачна, так как указывала на место рождения Безыменского — Житомир. Уместно напомнить, что для критики 20—30-х годов был характерен острый интерес к происхождению и месту рождения писателей: постоянно сообщались сведения типа «николаевский поэт Яков Городской», «донбассовский поэт Павел Беспощадный», «иванововознесенец С. Огурцов» и т.д. В том, что место рождения популярного поэта и одного из руководителей РАПП было на слуху современников, нет ничего удивительного. Знаменательно, что именно эту, столь узнаваемую деталь биографии Безыменского, отраженную в фамилии персонажа, Булгаков впоследствии опустил. В окончательном тексте были сняты и указания на военный френч, отсылающий к предыдущей военной революционной деятельности Безыменского (военный комиссар, разведчик штаба войск, действовавших против Керенского и генерала Краснова, и пр.).

Следование принципу отказа от прозрачно отсылающих к прототипу деталей послужило причиной смены говорящей фамилии на более «нейтральную» — Двубратский. Однако «этимология» и этой фамилии хорошо прослеживается. В упоминавшемся «Открытом письме» Безыменский муссировал тему некоего «братства», оскорбленного постановкой «Дней Турбиных»: «Вы, Художественный Театр, извращением исторической, художественной, человеческой истины от лица классовой правды Турбиных дали пощечину памяти *моего брата...*» Завершая мысль, он подчеркнул, что МХАТ постановкой «Дней Турбиных» дал пощечину не только ему, поэту и коммунисту, но и «тысячам наших растерзанных братьев».

Упоминание замученного белогвардейцами *брата* (Б. Безыменский был убит в Киеве в 1918 г., существует версия о его гибели в Крыму) в знаменательном сочетании с именем Булгакова встречается и в пьесе Безыменского «Выстрел» (1930): «И еще я помню брата... / Черноусый офицер, / Лютой злобою объятый, / Истязал его, ребята, / Как садист, как изувер». Далее выясняется, что «изувером», мучителем брата является «сукин сын»... полковник Алексей Турбин, т.е. персо-

наж «Дней Турбиных», олицетворение «белогвардейщины» отнюдь не только для Безыменского (О. Литовский называл пьесу «Вишневым садом» Белого движения и противопоставлял ее «Выстрелу» — «настоящей песне пролетарской ненависти к врагам»).

Любопытно, что «черноусый офицер» — прямая отсылка не к булгаковскому тексту, а к *сценическому* облику Алексея Турбина в исполнении Н. Хмелева в мхатовской постановке, столь впечатлившему Сталина («Хорошо играет Алексея. Мне даже снятся ваши усики, забыть не могу»). Эти «черные усики» стали едва ли не эмблемой белогвардейца (в воспоминаниях Ф. Михальского рассказывается, как критик В. Блюм кричал: «Как же можно допускать, чтобы я, смотря на этого офицера с черными усиками, вдруг находил в себе какие-то отзвуки симпатии к нему...»).

Тема брата назойливо звучит в поэзии Безыменского, широко пропагандировавшейся в 20—30-е годы (тираж его произведений достигал 3,5 млн экземпляров), и, в частности, в его знаменитом стихотворении «Партбилет». Несколько навязчивый образ брата и послужил, видимо, поводом для обыгрывания Булгаковым фамилии поэта, «брата по литературе».

Принадлежность Двубратского к преуспевающим писателям подчеркнута в вариантах романа отдыхом в Кисловодске, наличием машины и тем, что квартира его находится в доме «с шикарным подъездом» и швейцаром в «фуражке с золотым галуном».

Можно было бы откровенно потешаться над стихами Безыменского типа «Отец у Ленина — машины, / А мать у Ленина — поля», если бы их автор был просто нелеп, однако он был агрессивен и беспощаден по отношению к «классовому врагу», в стан которого попадали Булгаков, «ахматовки и пильнячки». Травля Пильняка, Замятина, Булгакова в 1929 г. тоже не обошлась без пламенного комсомольца, опубликовавшего «Злые эпиграммы», а по сути доносы, послужившие прологом к ее кульминации.

По интересному наблюдению Л.М. Яновской, в 1939 г. в черновиках появился новый акцент мотива «удачи» «первого попавшегося проныры и плута» Двубратского, готового отдать дачу и машину за то, чтобы стоять, подобно Пушкину, в виде памятника «под дождем, под снегом». По-видимому, мотив некой вселенской справедливости, который начинает

доминировать в общей концепции «Мастера и Маргариты», привносит этот новый оттенок мотива «удачливости» поэта в последний вариант романа, соотносясь в нем и шире — в творчестве Булгакова — с темой ложного и истинного бессмертия. В сознании современников Безыменский запечатлелся и как персонаж анекдотов. Ср. записанный Хармсом после писательского съезда анекдот: «Как известно, у Безыменского очень тупое рыло. Вот однажды Безыменский стукнулся своим рылом о табурет. После этого рыло поэта Безыменского пришло в полную негодность».

Таким образом, в общем виде механизм работы Булгакова над превращением исторического лица в персонаж романа строился как отказ от более прозрачных характеристик, присущих начальным стадиям работы, и тщательная зашифровка отсылок в окончательной редакции. Однако прототип все-таки узнаваем, и образ является собирательным лишь в той мере, в какой отражает целый пласт современной писателю литературы. Не случайно, конечно, в облике Житомирского-Двубратского сквозят черты еще одного современника Булгакова — Маяковского с его приравниванием строки к «патрону», статьи — к «обойме». К Маяковскому вполне применима и характеристика «поэт с жестоким лицом». Безыменский вообще воспринимался как бледная копия Маяковского, «морковный кофе», по выражению последнего. Легко обнаруживающая себя подражательность Маяковскому вызвала волну нападок на Безыменского даже со стороны рапповцев, побудивших его искать защиты у самого Сталина, подтвердившего «революционный» характер искусства своего приспешника. Сейчас при сопоставлении их творчества сходство особенно разительно. Неудивительно раздражение Маяковского, вызванное подражательством бездарного поэта и его поведением. Ср. эпиграмму «Безыменскому», написанную, по свидетельству Лили Брик, в 1930 г.: «Уберите от меня / этого / бородатого комсомольца! — / Десять лет / в хвосте семени, / он / на меня / или неистово молится, / или / неистово / плюет на меня».

«Сашка-бездарность»

Так назвал поэта Рюхина Иван Бездомный. В облике Рюхина скорее всего контаминируются фигуры нескольких со-

временников Булгакова. Во-первых, Маяковского, отношения с которым были достаточно сложными, но говорить о тождестве Рюхина и Маяковского нельзя ни в коей мере. Жизненные позиции художников были взаимонеприемлемы, несмотря на то что в их творчестве встречаются любопытные совпадения, — например, мотив изобретения машины времени (в пьесах «Блаженство» и «Иван Васильевич» Булгакова и «Бане» Маяковского). Сохранились воспоминания В. Катаева об их очень разной манере игры в бильярд и свидетельства интереса Булгакова к Маяковскому как известному остро слову.

Интерес Булгакова к личности поэта подтверждается и обнаруженными в его бумагах стихотворными строками: «отчего твоя лодка брошена / раньше времени на причал...», которые исследователи соотносят с самоубийством поэта в 1930 г., причины которого, судя по мемуарам, Булгаков стремился понять. Возможно, этот поступок Маяковского что-то изменил в отношении Булгакова к поэту: по крайней мере в списке дел, который составляла под диктовку умирающего мужа Е.С. Булгакова, упоминается намерение «Маяковского прочесть как следует» (М.О. Чудакова).

Вторым прототипом Рюхина был комсомольский поэт Александр Жаров (1904—1984): произведение, сочиненное Рюхиным к празднику Первое мая, — с узнаваемым словом «взвейтесь» — отсылка к его «Песне юных пионеров». Поэт, испытывавший сильное влияние Маяковского, автор книг «Красная гармошка», «Песня юных пионеров» и др., в контексте романа соотнесен и с Двубратским.

Однако Рюхин не исчерпывается подобным двойным прототипом. Он становится в романе олицетворением бездуховного, бездарного поэта, что особенно ясно просматривается на фоне иронического сопоставления его с Пушкиным. Здесь и напрашивающееся сравнение имен: просторечное Сашка как вариант пушкинского Александр, и фамилия, производная от «рюхи», т.е. чурки для игры в городки, которая может быть сопоставлена с фамилией Пушкин как образованной от «пушки», также одной из городошных фигур.

Поэза, в которой Рюхин застывает перед памятником Пушкину, — «встал во весь рост и руку поднял» — напоминает о стереотипных советских монументах, ничтожных перед задумчивым «металлическим человеком» на бульваре. Так в роман

вводится образ двух памятников: истинного, «вечного» (памятника Пушкину) и ложного. Б.М. Гаспаров сравнил позу Рюхина с жестом Евгения в «Медном всаднике». Ничтожность героя (или безумство, если принять версию Гаспарова) подчеркнута мимолетным характером «монумента» Рюхина, который исчезает, как только трогается грузовик, в кузове которого он стоит.

Образ Рюхина сопоставляется и с образом Двубратского: оба известных поэта, завидующие славе Пушкина, выказывают непонимание его стихов и сальерианское представление о несправедливости вознесшей его судьбы. Не только Двубратский отдал бы все за бессмертие Пушкина, но и Рюхин, которого «удачливость» Пушкина ввергает в недоумение: «...в него стреляли удачно. Ему раздробили бедро, и он умер, стеная. И все ему пошло на пользу <...> Многие бы согласились помучиться сутки <...> чтобы потом стоять вот здесь», «Повезло, повезло! <...> стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...». Б.М. Гаспаров справедливо связал размышления Рюхина со строками Маяковского: «Сукин сын Дантес! / Великосветский шкода! / Мы б его спросили: — А ваши кто / родители? / Чем вы занимались до / 17-го года? — / Только этого Дантеса бы / и видели». Но, вероятно, здесь есть и отголосок анекдотов о Пушкине, порожденных столетним юбилеем гибели поэта: «Ворошиловский стрелок стоит перед памятником Пушкину: — Какая несправедливость: попал Дантес, а памятник — Пушкину!»

VII. Булгаковская Москва 20—30-х годов

Творчество Булгакова дает богатый материал для выяснения связей произведения и породивших его эпохи и быта. Несмотря на фантазмагорические черты, быт в подпочве своей у Булгакова трагичен и безысходен и все же превращен в творческую игру, на многих страницах легкую и веселую, в которой, однако, не исчезает ни одна из сторон окружавшей писателя реальной жизни. Она и легла в основу московской линии романа: высокая мистерия древности сменялась суетой «мировой» столицы XX века.

1. «Я спою вам чрезвычайку»

Что, скажем, удивительного в том, что 12-го июня в пивной «Новый быт» на углу Триумфальной и Тверской арестовали гражданина?

М. Булгаков

Разграничение внешней канвы событий и их скрытой сути убеждает писателя, что новая историческая ситуация воспроизводит некоторые эпохи прошлого, и прежде всего Средневековья, но с новой формой диктата — политической. Притязания нового режима на абсолютный контроль над личностью, стремление к уничтожению всякого творческого начала поставили в особые условия органы, призванные осуществлять контроль за незыблемостью установленного порядка.

Важное место у Булгакова занимает описание системы этих органов, устроенных по принципу «тайной» организации со своими правилами, ритуалами, типом поведения. Казалось бы, соприкосновение со столь опасной для 30-х годов темой, как ГПУ/НКВД, — и совсем не в плане воспевания — предполагало конспиративность речи и использование эзопова языка. Однако мы с удивлением обнаруживаем, что в подавляющем большинстве случаев при обращении к пронизывающему весь текст мотиву тайной полиции в СССР как одного из самых страшных проявлений эпохи Булгаков избегает шифровки текста, приема «шкатулки с тройным дном». Обо всем говорится достаточно открыто, но последовательно опущены пространные описания, сведения поступают «малыми дозами», они отрывочны, распылены на нюансы, тонушие в общем потоке игровой стихии романа, и нуждаются, подобно элементам мозаики, только в сведении их воедино.

Существование в Москве некоей организации, власть которой распространяется на всю страну, становится очевидным для читателя в первой же главе. Ее представители, интересующиеся обстоятельствами гибели редактора, появляются на первых страницах романа, в то время как сама организация скрыта за эвфемизмом «три учреждения». Не указана и ее локализация. Упоминается, правда, «бессонный этаж» большого дома с окнами, «выходящими на залитую асфаль-

том большую площадь», вызывающую ассоциации с Лубянской. В дальнейшем следы этого учреждения обнаруживаются едва ли не во всех сценах вплоть до эпилога, что связано с вездесущностью прототипа — ГПУ/НКВД. Обратившись к теме «чрезвычайки» не в плане ее апологетики и культа, как это сплошь и рядом происходило в кругу поэтов, писателей и критиков, друживших с чекистами (В. Маяковский, И. Бабель, В. Кирион, А. Афиногенов, М. Горький и др.) и даже ходивших слушать допросы (как П. Павленко), Булгаков дерзко менял границы разрешенного и правила игры, предписанные художнику в тоталитарном государстве. «Обходительно» отказавшийся от навязываемой ему темы «перевоспитания бандитов в трудовых коммунах ОГПУ», Булгаков описал систему тайного ведомства в «Мастере и Маргарите».

Если в ранних редакциях ГПУ (НКВД был образован постановлением ЦИК от 10 июня 1934 г. и в романе не упоминается) фигурирует под своим именем, то в поздних оно изображено уже как тень «без лица и названья», как растворенная в обществе властная структура. Ее название заменено обозначениями «позвонить туда», «им», «куда следует» или умолчаниями. Безымянны и ее агенты. Лексика, сопутствующая деятельности «учреждения», втянута в словесный маскарад, в эвфемистическую игру: слово «арест» подменяется фразами «у меня к вам дело», «на минутку» или «надо расписаться». Попросить «зайти расписаться» может «корректный милиционер в белых перчатках», который и уводит человека навсегда. Это напоминает обстоятельства ареста Пильняка, приглашенного «по делу» часа на два, или арест Хармса.

Представители тайной канцелярии у Булгакова — люди «неопределимой даже при длительном знакомстве» профессии и характерной внешности. Их детальные описания приходится в основном на ранние редакции, отражая общее стремление Булгакова при завершении работы отказываться от острополитических акцентов (при правке пьесы «Адам и Ева» описания сотрудников ГПУ тоже были опущены). Агенты тайного ведомства — обладатели «пронзительных глаз» и «тихого и вежливого голоса» (в ранних редакциях подчеркивались и одинаковые прически — «молодые люди в стрижке “боксом”, возраст, фигуры, деловитость и манера отдавать приказы «сквозь зубы»). Стиль общения подчеркнуто дружелюбный,

интимный и ласковый («Виноват, виноват, скажите точнее, — слышался над ухом Ивана Николаевича *тихий и вежливый голос*, — скажите, как это, убил?» — 64). В этой связи можно вспомнить мнение Р. Роллана о главе репрессивного органа Генрихе Ягоде: «...по виду утонченный, мягкий и изысканный человек».

При всей «непроявленности» ведомство отличается вседушностью и чрезвычайной осведомленностью (как впоследствии выяснилось, в «совершенно пустынной аллее» на Патриарших были агенты, предоставившие три оперативные сводки об иностранном профессоре). Подобное описание отражает прочно вошедшее в людское сознание представление о таинственном учреждении как всемогущем органе, повсюду имеющем всеслышащие уши. Поэтому во время полета на шабаш Николай Иванович, услышав фразу Наташи — «Да ну тебя к черту с твоими бумагами!», и кричит «моляще»: «Услышит кто-нибудь».

В большинстве случаев деятельность ГПУ у Булгакова сводится к прояснению какой-либо ситуации: «его быстро разъясят», «все это разъяснится, и очень быстро». Однако этим безобидным действием его функции не ограничиваются. Именно с описанием деятельности органов и связаны в романе мотивы ареста, обыска, ссылки, страха, доносов, заточения. Люди в описываемом мире скованы страхом, чувствуют себя под неусыпным наблюдением учреждения, которому известны все их потаенные мысли, и не смеют доверять даже близким (ср. предположение Маргариты, что «Наташа подкуплена»). Но показательна и готовность к участию в делах этого ведомства, умение понимать с полуслова, по мимике или жесту, истолковывать ситуации в идеологическом ключе — например, опечатывание кабинета Берлиоза — как результат его ареста: Степа «побледнел». Среди истолкований наиболее привычным было «вредительство» и «шпионаж».

Другой извод темы — аресты и стоящая за ними тема насилия над личностью, лишение свободы как «самого драгоценного дара». Ей приданы разные формы — от описаний обыска и ареста до называния мест заключения: «Взять бы этого Канта да в Соловки!» В «Мастере и Маргарите» отражена эпидемия арестов, достигшая апогея в 30-е годы, затронувшая ближайшее окружение писателя и ставшая страшной нормой

жизни: одно за другим следуют «исчезновения» персонажей романа — Беломута, Пятнажко, Поплавского, бухгалтера Лас-точкина, Аннушки, аресты вдовы де Фужере, Анфисы и др.

Арест — повседневность описываемого социума. Прошел через него и Булгаков, не раз вызывавшийся для допросов в ОГПУ, где, как показал Г.С. Файман, скопились десятки агентурных сводок о писателе. Драматическая история отношений Булгакова с ведомством, недреманное око которого он всю жизнь на себе чувствовал («Я поднадзорный, у которого нет только конвойных»), закончилась для него лишь со смертью. Даже в последние дни жизни смертельно больной писатель страшился ареста и конфискации рукописей «Мастера и Маргариты» — факт, красноречивее всего говорящий о мучительном сознании вероятности такого исхода.

Новая идеология не собиралась заниматься «вегетариански-квакерской болтовней о “святости” человеческой жизни» (Л. Троцкий). Этика насилия во имя строительства рая предусматривала изъятие непослушного «винтика» и целую систему его изоляции. Хотя в романе нет описания заточения Мастера, но суть происшедшего с ним с октября по январь, после того как «постучали» в окно, вырисовывается из деталей, более откровенных в ранних вариантах.

Знание писателем происходящего за решетками «самой свободной страны» в мире понятно из ряда эпизодов. В изображении клиники Стравинского можно усмотреть (как усмотрел и цензор журнальной публикации) характерные для учреждений закрытого типа черты: шторы-решетки, звуконепроходимые стены, не спускающие глаз с прибывшего «санитары», палаты-«одиночки» (в одной редакции названные «камерой»). Перечисленное дополнялось процедурой «допроса», предложением изложить «обвинения и подозрения» против человека с Патриарших, приемами раскалывания воли.

Сферы сознания персонажей и повествователя заметно различаются. Последний не испытывает почтения к табуированной организации, не заморожен ее действиями. Деятельность эта часто изображена остранным, и эта остранный граничит с пародией. Так, описание слежки за квартирой № 50 и агентов, дежурящих в доме, создает комический эффект мультипликации: «Маргарита заметила томящегося... человека в кепке и высоких сапогах... Второго, до удивительности

похожего на первого, встретили у шестого подъезда. <...> Третий, точная копия второго, а стало быть, и первого, дежурил на площадке третьего этажа» (241). И ведут они себя абсолютно одинаково: «беспокойно дернулся», «беспокойно оглянулся и нахмурился». За подобной зарисовкой стоит фиксация механизма превращения людей в придаток власти, изображенного еще в «Зойкиной квартире», где действуют Первый, Второй, Третий и Четвертый Неизвестные, и в пьесе «Адам и Ева», где слежку осуществляют Туллер I и Туллер II.

Порой деятельность ГПУ представлена Булгаковым в откровенно ироническом и пародийном ключе. Так, сводки всех трех неизвестных организаций о происшествии на Патриарших прудах оказались абсолютно разными и ложными. Еще очевиднее пародийное начало в главе, детально описывающей операцию по поимке «шайки», начиная с высадки группы агентов из машин и ее конспирации. Мультиплицирование сыщиков, стерегущих квартиру под маской водопроводчиков, их «маскарад», снаряжение (отмычки, маузеры, тонкие шелковые сети, аркан, марлевые маски, ампулы с хлороформом), сноровка («своевременно» подошли с черного хода, «мгновенно рассыпались» по комнатам...), — все превращено в веселый спектакль для свиты Воланда и читателя. Сцена подсвечена элементами гротеска и буффонады, операция заканчивается посрамлением ГПУ под издевательские реплики кота, его демагогические речи о неприкосновенности, «бешеную», но безрезультатную пальбу.

Почти каждый элемент древнего сюжета обладает более возвышенным, а иногда и трагическим звучанием, нежели его отражение в сюжете московском, где он наделяется чертами фарса. Это заметно при сравнении безошибочных действий тайной службы Афрания с московским ведомством, излишне суетливым, избыточным по численности, нелепо действующим, несмотря на экипировку автомобилями и даже авиацией.

Параллелизм художественных миров Ершалаима и Москвы позволяет Булгакову ввести детальное описание одного из приемов работы всесильного ведомства. Речь идет о виртуозно выстроенной сцене разговора римского наместника с главой ершалаимской «тайной полиции», в ходе которого Пилат инсказательно отдал приказ об убийстве Иуды. Отнесенная к ершалаимскому сюжету, эта сцена усиливает звучание темы в

московском сюжете: аналогия между ведомством Афрания и сталинскими секретными службами несомненна. Булгаков недвусмысленно дает понять и то, что эти службы напрямую связаны с властью, а не действуют самолично.

Дискредитация секретного ведомства усилена приведенными в эпилоге сведениями о задержании девятерых Коровиных, четырех Коровкиных и двоих Караваевых, граждан Вольпера и Вольмана, невинного Ветчинкевича, двух десятков черных котов и т.д. и саркастическим замечанием о «большом брожении умов» по поводу происходящего.

Властная структура своей анонимностью и вездесущностью, тотальным всеведением, способностью проникновения в любые места, появлением в полдень или полночь уподоблена инфернальной силе. Однако «дьяволизирование» организации и многочисленные свидетельства ее всемогущества оборачиваются в конечном итоге подчеркиванием иллюзорности ее власти.

Образец опасной игры на тему ГПУ/НКВД можно обнаружить в сцене бала, где в числе гостей последними оказываются двое «новичков». Они замыкают ряд отравителей из других эпох, что подтверждает их причастность к *сегодняшнему* дню, ибо бал — ежегодное мероприятие. Появление новичков среди лиц, «объем власти которых в свое время, да и теперь еще, был велик, очень велик» (244), — прозрачный намек на принадлежность к органам власти. Ученые назвали скрытые имена (первой на них указала М. Ламперини): глава НКВД Ягода и его секретарь П. Буланов, обвиненные во время процесса над троцкистами-бухаринцами в марте 1938 г. и приговоренные к расстрелу.

Обращение к теме отравления после истории с «Повестью непогашенной луны» Пильняка об убийстве Фрунзе, а тем паче к более «свежей» истории было чрезвычайно опасным. Последовавший в 30-е годы ряд смертей выстраивался в цепочку, наталкивающую на размышления: смерть В.Р. Менжинского и В. Куйбышева, Анри Барбюса, автора только что вышедшей книги «Сталин»; сына Горького, а затем и самого Горького и санитаров, отведавших с ним засахаренных фруктов; в 1938 г. внезапная смерть начальника отдела НКВД А. Слуцкого, которого «заставили» выпить цианистый калий в кабинете заместителя Н. Ежова (а в марте в попытках от-

равления самого Ежова уже обвинялись Ягода и его секретарь). Убийства и слухи будоражили Москву и, конечно, были известны Булгакову.

В одной из редакций «Мастера и Маргариты» приведен портрет «новичка»: «очень мрачный человек с маленькими, коротко постриженными под носом усиками и тяжелыми глазами». Именно он «велел секретарю обрызгать стены кабинета того, кто внушал ему опасения». Имя отравителя не было названо, однако характерные усики, приметная черта облика Ягоды, делали сцену излишне прозрачной, и в окончательном тексте Булгаков опустил эту деталь.

Необычным для 30-х годов было само погружение такой темы, как ГПУ/НКВД, в откровенно игровую и даже балаганную стихию. За этим стояло, по всей вероятности, стремление изжить в себе страх перед структурой, опутавшей своей липкой паутиной все сферы жизни. Перенесение игровой стихии на источник страха — это, безусловно, *ответ* на страх, порождаемый чудовищной атмосферой 30-х годов, ответ смеховой, карнавальный, разрушающий ощущение тотальной обреченности, это способ преодолеть «привитую психологию заключенного» и сказать правду об обществе. Особое звучание роману Булгакова и было придано описанием эпохи в балаганно-игровом ключе, сочетавшимся с высокой мистериальной нотой ершалаимского сюжета, темой распятия Мастера в московской части и — шире — апокалипсической темой.

Паутина других организаций в романе, за которыми сквозит все то же ГПУ, свидетельствует о «сатанинской» природе нового государства, где герою духовного плана уготованы тюрьма или клиника Стравинского. В одном из вариантов романа звучат откровенные опасения Мастера: «Я кончу жизнь в сумасшедшем доме или тюрьме». Спасением от реальности в романе окажется предание себя в руки inferнальных сил и «уход» от нее — за пределы земной фантазмагии.

2. Доносы и доносчики в романе

На веку Булгакова произошло утверждение доблести доносчика: в 1937 г. был установлен памятник Павлику Морозову. Создаваемый идеологический миф утверждал противоземные нормы морали. Но такова была эпоха. Она

породила тысячи осведомителей, считавших сотрудничество с ГПУ делом чести и исполнением революционного долга. Книга о судьбе истинного художника в сталинской Москве 20—30-х годов не могла не коснуться темы доносов и доносчиков. Еще в пьесе «Кабала святош» Булгаков, задаваясь вопросом «видно, королевство-то без доносов существовать не может?», недвусмысленно выражал свое отношение к доносчикам: «такая сволочь», «на осину, на осину...» (3, 310—311).

Возвращение к этой теме в «Мастере и Маргарите» вполне закономерно. В мире, где был провозглашен лозунг «Кто не с нами, тот против нас», инакомыслящие были чужаками и вызывали желание «донести» и этим искоренить исходящую от них опасность. Аналогичную реакцию вызывало и поведение самого Булгакова, резко выпадающее из понятия «свой» и сделавшее его облик эмблемой внутреннего эмигранта. Осведомители без устали твердили о презрении писателя к советскому строю, о белогвардейском духе его сочинений и поведения.

В ершалаимской линии тема доноса представлена историей Иуды. Согласно новозаветным текстам, он ведал расходами общины учеников Христа, оказался не совсем добросовестным и сам пришел к первосвященникам. Отходя от евангельского сюжета, Булгаков делает своего Иуду из Кириафа случайным знакомым Иешуа, которого толкает к доносу страсть к деньгам. Иное дело Москва. Поскольку в московской линии все явления измельчены по сравнению с ершалаимской мистерией, то и доносчик в московском сюжете — фигура массовая, неоднородная и многоликая.

В романе доносы сопровождают жизнь во всех ее проявлениях (даже освободившаяся квартира редактора вызывает волну доносительства). Готовность содействовать ведомству проявляется в осознании героями доноса как некоей нормы существования и даже не лишенной приятности обязанности гражданина. Обуреваемый желанием «изобличить злодеев» и с «предвкушением чего-то приятного», «полный энергии» отправляется в ГПУ Варенуха. Готовы к сотрудничеству с всемогущей организацией по идейным соображениям и Берлиоз, и Бездомный, намеревающийся арестовать «консультанта», следуя канону гражданского поведения, и состоящий в секстах Тимофей Квасцов из дома 302-бис.

Особый вид доносительства — литературного — представляют статьи критиков о романе Мастера, приклеивающие на автора политические ярлыки. Остановимся подробнее на фигурах двух московских доносчиков

Алоизий Могарыч

Великолепно понимая смысл происходящего в стране, Булгаков не питал иллюзий относительно собственного положения: он догадывался, что в его окружении, в том числе и близком, есть люди, работающие на карательные органы. Свидетельством тому служат записи его жены, где слабо завуалированы подозрения насчет некоторых постоянных гостей. Так, например, об одном из мхатовцев она пишет: «Форменный Битков», определяя его именем соглядатая из пьесы «Александр Пушкин». В 1990-х годах в нескольких публикациях материалов из архивов КГБ воспроизводились тексты, представленные в ОГПУ секретными агентами из числа знакомых писателя (см. публикации Г.С. Файмана в «Независимой газете»). Мы знаем и о том, что в последние дни перед смертью Булгаков, часто впадавший в бессознательное состояние, внезапно задал вопрос: «Так предал он меня или не предал?» Возможное предательство близкого человека мучило писателя; неудивительно, что в последние месяцы правки романа он стремился расширить образ Могарыча, которому в московской части «Мастера и Маргариты» была отведена функция Иуды.

Алоизий Могарыч описан как незаурядный человек, привлечший мастера своей эрудицией, умом, пониманием неясных для Мастера, ставшего отшельником, сторон жизни. Он растолковывал ему смысл статей, учительствовал и морализировал, но на поверку оказался способным на подлость. Мимикрия, к которой прибегает Алоизий, нужна ему для корыстных целей — завладеть подвальчиком Мастера. «Подогретый» статьей критика Латунского, он использует в доносе эффективную форму обвинения — хранение нелегальной литературы.

Исследователями высказываются различные (порой весьма бездоказательные) предположения о прототипе Могарыча. Так, Б.В. Соколов называет прототипом этого персонажа С.А. Ермолинского, основываясь на эмоциях Л.Е. Белозерской-Булгаковой («...с самого начала Ермолинский вызывал у

нее антипатию»). Огрубленное сопоставление этой антипатии с тем, что Могарыч «сразу же не понравился... первой жене Мастера» (Б.В. Соколов), выявляет ошибку исследователя: первая, давно забытая жена Мастера не могла знать Могарыча: главный герой познакомился с ним, уже живя в подвальчике.

В предпринятых к настоящему времени полных изданиях романа Могарыч изображен двояко: в одном случае он присутствует только в сцене после бала Сатаны, когда его отправляют «далеко от Москвы», в другом — рассказана еще и история его знакомства с Мастером. Е.С. Булгакова, которой были завещаны авторские права, отказалась от эпизода с Алоизием, возможно, по причине незавершенности этого фрагмента романа. Во всяком случае он существует в тетради, которая в фонде Булгакова в отделе рукописей Российской государственной библиотеки носит название «Новые варианты отдельных страниц 8-й редакции 1939 окт 4 — <1940>» и является, судя по датам, последней рабочей тетрадью писателя, где записи под его диктовку делала Е.С. Булгакова.

Судя по всему, образ Алоизия должен был иметь продолжение, по крайней мере намечен план дальнейшей работы, где в столбик перечислены следующие события: «Начало болезни / Продолжение газетной травли / Отъезд Алоизия в Харьков за вещами...». Последнюю фразу можно считать свидетельством того, что донос состоялся и Алоизий собирался занять квартиру Мастера, для чего ему и понадобились вещи.

Этимология фамилии *Могарыч* (могарыч, магарыч — «выпивка с угощением после заключения сделки») тоже намекает на корыстолюбие ее обладателя. Иноязычное имя в сочетании с фамилией, похожей на прозвище, создает оксюморонное сочетание. Достаточно редкое имя — Алоизий — носит и один из персонажей «Записок покойника» («Театрального романа») — Рвацкий. Любопытно, что прототипом этого персонажа был издатель З.Л. Каганский, который беззастенчиво грабил Булгакова: получал гонорары за публикации его произведений и постановки пьес за границей, пользуясь своей недосыгаемостью.

Барон Майгель

Детальнее других в булгаковском романе изображен случай, когда секретный агент является сотрудником государственного учреждения: барон числится «служащим Зрелищной

комиссии в должности ознакомителя иностранцев с достопримечательностями столицы». В вариантах его сотрудничество с тайной полицией обозначено косвенно — через указание на чрезмерную любознательность, но в окончательном тексте он прямо назван наушником и шпионом, напросившимся к Воланду «с целью подсмотреть и подслушать» (266).

Майгель — единственный доносчик в московском сюжете, которого настигает смерть. Его убийство при этом воспринимается как справедливое возмездие за предательство. Неудивительно, что исследователей заинтересовал прототип героя. Наиболее вероятным кажется предположение, что им был бывший барон Б. Штейгер, уполномоченный Коллегии Наркомпроса РСФСР по внешним сношениям. В 1937 г. он был арестован, приговорен к смертной казни и 16 декабря того же года расстрелян. Булгаков предугадал судьбу барона, «застрелив» его еще в ранних редакциях романа (Л.К. Паршин).

Имя барона несколько раз упоминается в «Дневнике» Е.С. Булгаковой в связи с посещениями американского посольства в Москве, где тот был «непременной принадлежностью таких вечеров». В первой редакции дневника в апреле 1935 г. записано: «С нами в машину сел незнакомый нам, но известный всей Москве и всегда бывающий среди иностранцев — кажется, Штейгер. Он — впереди с шофером, мы — сзади». Е.С. Булгакова также считала Штейгера прототипом барона Майгеля.

Еще один тип агента, по всей видимости, обрисован Булгаковым в сцене в торгсине, где появляется фальшивый иностранец «в сиреновом», бритый до синевы, который вначале по-русски «не понимает», но позже переходит на родной язык, обнаруживая псевдоиностранный характер: «Милицию! Меня бандиты убивают!» (341).

3. Массолит

Литературное сообщество изображено в «Мастере и Маргарите» как специфически советское явление, особая каста «инженеров человеческих душ», наделенная привилегиями, идущими вразрез с аскетическим идеалом эпохи («скромность в быту» была приметой вождей и положительного героя искусства, истинного гражданина страны). Именно так изображена

вымышленная писательская организация, которой Булгаков дает в ходе работы над романом несколько названий — Всемиопис, Всеопис, Вседрупис, Миолит и, наконец, Массолит. Булгаковская аббревиатура могла бы обозначать, например, Московскую АССОциацию ЛИТераторов или МАССОвую ЛИТературу (реальный Союз писателей Булгаков, по свидетельству Ахматовой, называл «Союзом профессиональных убийц»). Такие сокращения были в духе времени — например, ФОСП — Федерация объединений советских писателей.

Неудобопроизносимые аббревиатуры, заполонившие после революционную жизнь, воспринимались Булгаковым как искажение языка. В «Записках на манжетах» он саркастически описал собственную реакцию на сокращение Дювлам — первую увиденную по приезду в Москву аббревиатуру, означавшую *Двадцатилетний юбилей Владимира Маяковского*. В «Собачем сердце» пародийную аббревиатуру АБЫРВАЛГ Булгаков вложил в уста недочеловека Шарикова.

В образе Дома Грибоедова, в котором располагается Массолит, запечатлен Дом Герцена (Тверской бульвар, 25) с существовавшими там в 20-е годы правлениями разных писательских ассоциаций и союзов (РАПП, МАПП, «Кузница», редакции журналов «Литературный критик» и «На литературном посту», объединение крестьянских писателей — ВОКП и др.). Во флигелях Дома Герцена жили писатели. Н.Я. Мандельштам вспоминала, как из окна их с Мандельштамом комнаты были видны «двенадцать освещенных иудиных окон»: по вечерам зажигались окна Союза писателей или Союза поэтов, «раздельно существовавших тогда под одной крышей». В одной из редакций романа Булгаков описывал Дом Грибоедова детальнее, указывая, в частности, на верхний этаж с «редакциями трех журналов и канцелярией Миолита», секретарем которого и был «товарищ Берлиоз», т.е. прямо отсылая к РАППу.

М. Булгаков вглядывался в окружавший его мир литературы начиная с поздней осени 1921 г., когда он появился в Москве и, стремясь приобщиться к нему, определял для себя правила жизни в этом мире. Персонажи современной писателю литературной жизни фигурировали во многих его фельетонах, в «Записках на манжетах», в повести «Роковые яйца» и неоконченном романе «Записки покойника». В последнем на-

чинающий литератор Максудов, герой в значительной степени автобиографический, делал вполне однозначный вывод о мире литературы, в который он попал: «...он мне показался сразу же нестерпимым» (4, 431). Нестерпимыми были серость, бездарность, зависть и ловкость, с которой служение искусству подменялось службой своей корысти.

Этими качествами Булгаков наделил в романе и представителей Массолита. Писатель передал изображение мира литературы Мастеру, человеку в Доме Грибоедова чужому, видящему литературный мир со стороны. Так же, как Максудов в «Записках покойника», Мастер воспринимает литературный мир с отвращением: «Я впервые попал в мир литературы... вспоминаю о нем с ужасом!» (140).

Тема особого писательского мира возникает в окончательном тексте романа в главе «Было дело в Грибоедове»: «Всякий посетитель, если он, конечно, был не вовсе тупицей, попав в Грибоедова, сразу же соображал, насколько хорошо живется счастливым — членам Массолита, и черная зависть начинала немедленно терзать его. И немедленно же он обращал к небу горькие укоризны за то, что оно не наградило его при рождении литературным талантом, без чего, естественно, нечего было и мечтать овладеть членским массолитским билетом, коричневым, пахнущим дорогой кожей, с золотой широкой каймой, — известным всей Москве билетом» (56). Именно членский билет становится знаком причастности к особому, замкнутому, сокрытому от взора «непосвященных» миру.

Утрата документа, подтверждающего участие в какой-либо организации, в реальной жизни была чревата большими неприятностями. На этом был построен сюжет одной из первых повестей Булгакова — «Дьяволиада». Паспортизация 1932—1933 гг. и тотальная чистка при обмене партийных документов, начавшаяся в декабре 1935 г., усилили значение «бумажки». За любым документом стояла проверка с соответствующими анкетами (в сущности, «самодоносами»), сопровождавшими получение «бумажки»: необходимо было ответить на вопросы о происхождении, родственниках за границей, причинах их эмиграции и т.д. Достаточно вспомнить беспокойство Ивана по поводу кражи удостоверения Массолита, «с которым он никогда не расставался», а также неслучайную популярность мо-

тива документа, «бумажки» в литературе 20—30-х годов — в творчестве самого Булгакова, Маяковского, Н. Эрдмана и др.

Членство в Массолите — знак избранности и благонадежности. Оно открывало ряд привилегий (квартиры, дачи, машины) вплоть до самых абсурдных, таких как проникновение в ресторан Дома Грибоедова в подштанниках или, как в одной из редакций романа, «с венником за пазухой» (ср. оправдания швейцара: «Они — член Массолита» — 65). Вопрос о членстве в рамках романа возникает в самых нелепых ситуациях, как, например, в сцене выяснения анкетных данных Иванушки Бездомного в клинике Стравинского (пародийный эквивалент сцены мы находим в главе 18: «Паспорт! — тьякнул кот» — 194). Дом Грибоедова живет особой жизнью, одной из черт которой становится непонятный непосвященным язык: «протолкаться у Грибоедова», «В Ялту на месяц» «добиться»... О том же свидетельствуют и загадочные надписи на дверях второго этажа писательского дома: «Однодневная творческая путевка. Обращаться к М.В. Подложной», «Перелыгино», «Касса. Личные расчеты скетчистов» (55—56). Их абсурдность отражена в иронических авторских репликах: «что-то совсем непонятное», «вовсе непонятная надпись». Абсолютное знание языка этого мира дает власть над другими.

Впечатление своеобразного «эзотеризма» (и абсурдности) оставляли и реальные документы, связывающие писателя с какими-либо творческими организациями. Так, в «обязательстве», данном Булгаковым администрации Большого театра, значилось: «ни под каким видом не разглашать тайн Большого театра», не делиться ими «даже со своими ближайшими родственниками или друзьями». Подписавшийся предупреждался об ответственности по ст. 121 УК (указано Г.С. Файманом).

Литераторы в «Мастере и Маргарите» располагают и возможностью провести вечер в недоступном для чужаков ресторане Дома Грибоедова — «лучшем в Москве» (реальный ресторан был открыт 1 ноября 1925 г.): «Туда не мог проникнуть первый попавшийся человек с улицы», для входа в «святая святых» нужны были удостоверения и особая регистрация, которую и производит в одной из сцен романа некая Софья Павловна, «неизвестно для каких причин» вписывающая входящих в ресторан в «толстую конторского типа книгу». Это мир, куда без членского билета не было бы входа и Достоевскому.

Объяснение «Достоевский умер» лишь усиливает нелепость ситуации, пародийный характер которой обнаруживается при сопоставлении сцены с булгаковским фельетоном «Египетская мумия», где формула «Маркс умер» отрицалась фразой: «Нет! Он живет в сердцах пролетариата». Однако это мир, открытый для лже-Скабичевского и лже-Панаева.

Гротескный, сниженный характер Дома Грибоедова подчеркнут тем, что он оказывается у Булгакова средоточием не творчества, а гастрономических сцен романа. И это неслучайно, как и то, что обрисовка ресторана на Тверском бульваре коррелирует с описаниями ада, начиная с ранних редакций, где «дымный подвал» ресторана ассоциировался с преисподней («здесь был ад», «я видел ад»). Позже эта преисподняя начинает наделяться многочисленными, отсутствовавшими раньше гастрономическими характеристиками, вызывающими ассоциации с «кухней ведьмы» из «Фауста» и сохраненными в окончательном варианте: «светили бешеные красные огни плит, в дыму и пару метались белые дьявольские повара», «дымились и сочились кровавые горы мяса», «пряные блюда на раскаленных сковородках», «светили красным жаром раскаленные угли», «слышался хохот». В окончательном варианте ресторан-ад Дома Грибоедова — двойник кухни на балу Сатаны, что оттеняет сатанинский характер массолитского писательского братства.

Не менее существенно и другое: акцент смещается с части (описание кухни как ада) на целое. И ресторан, и сам Дом Грибоедова (вместе с «братьями во литературе») изображаются как истинный ад с присущей ему атрибутикой. Здесь и демонический директор ресторана, и продавшие душу дьяволу литераторы, и бесовские игрища, и «знаменитый грибоедовский джаз», исполняющий в полночь фокстрот под названием «Аллилуйя» (в романе фокстрот связан с близкой аранжировкой темы в пьесе Булгакова «Блаженство», где происходит гротескное превращение фрагмента богослужения, славящего Господа, в танец — О. Кушлина, Ю. Смирнов). В «Блаженстве» звуки фокстрота, «громовыми» раскатами несущегося над площадью по случаю Первомая, — важнейшая примета сатанинского пространства и бесовства, охватившего Москву. Свято-татственный фокстрот звучит в сердце литературного мира столицы в знаковое для сатанинской силы время — в 12 часов

ночи — и оказывается одним из символов «нечистого» пространства.

Вводя подобные ассоциации и разрабатывая тему социально-бытового воплощения бесовства (не без оглядки на Достоевского), Булгаков решает важнейшую художественную задачу: его Дом Грибоедова и — шире — его литературная Москва — оказываются локусом богооставленности, проявлением сути Москвы вообще (ср. возглас Иоанна в пьесе «Иван Васильевич» в черновом варианте рукописи: «Но где я? Где я? В аду?» — и ответ Тимофеева: «Убедительно прошу вас без таких слов. Вы — в Москве»).

Внутренняя иерархичность Массолита подчеркнута на гастрономическом уровне: «самые посвященные» могут получить более изысканное блюдо. Так, догадливый Арчибальд Арчибальдович спешит обслужить по первому разряду Кота и Коровьева и принести не только «филейчик из рябчика», но и «балычок», который он урвал у архитекторского съезда и (в варианте) «белорыбицу мировую» со съезда писателей. Здесь вспоминается гоголевская рыба «лабардан-с», специально приготовленная для принимаемого за ревизора Хлестакова. А в гастрономических рассуждениях одного из завсегдатаев Дома Грибоедова Амвросия улавливаются не только отголоски писательского съезда 1934 г., но и булгаковская мысль о родстве привилегированности со «вседозволенностью» и бесовством: «...в “Колизее” судачки третьедневочные, и, кроме того, еще у тебя нет гарантии, что ты не получишь в “Колизее” виноградной кистью по морде от первого попавшегося молодого человека, ворвавшегося с Театрального проезда» (57). Этот фрагмент прямо корреспондирует с записью дневника Е.С. Булгаковой от 7 сентября 1934 г.: «Съезд писателей закончился несколько дней назад — банкетом в Колонном зале. Рассказывают, что было очень пьяно. Что какой-то нарезавшийся поэт ударил Таирова, обругав его предварительно эстетом» (ср. и аллитерацию — КОЛиЗей — КОЛонный Зал).

В своем ироническом отношении к Дому Герцена Булгаков был далеко не одинок. Свидетельством тому служит сатирическое стихотворение Маяковского «Дом Герцена» (1928), где этот центр литературы изображен в еще более уродливом обличье, чем в «Мастере и Маргарите»: там танцуют «чудовищную помесь — помесь вальса с казачком»; там «за ножка-

ми котлет свиных / компания ответственных». И в качестве морали стихотворения предложена надпись на дверях мужского туалета («Хрен цена / вашему дому Герцена»), согласие с которой выражает и автор:

Обычно
заборные надписи плоски,
но с этой — согласен!

В. Маяковский

В первой редакции «Мастера» массолитская братия описывалась в сцене бурного собрания писательского кооператива. Распределение жилплощади перешло в истерику романистки Караулиной, автора «пяти колхозных романов», оставшейся при распределении квартиры вне списка, а закончилось скандалом и потасовкой. Этот фрагмент отсутствует в окончательном тексте романа, однако полностью сохранен прошивающий московский сюжет мотив существующей в литературном мире четкой иерархии, понятной всем его членам.

На высшей иерархической ступени литературной пирамиды стоят члены правления Массолита, обитатели роскошных квартир в привилегированном Доме Драмлита. Они же — обитатели дач в Перелыгино, прозрачная отсылка к существующему и поныне дачному писательскому поселку под Москвой — Переделкино, задуманному Горьким и созданному по указанию Сталина (решение Политбюро ЦК от 23 октября 1934 г., где прописывалась возможность предоставления дач в бессрочное пользование).

В духе риторики времени Переделкино именовалось подмосковной Швейцарией. По данным Н. Селивановой, строительство «обошлось государству в полтора миллиона рублей». Дома строились со всеми удобствами, имели 5—6 комнат, холлы и веранды. Первые дачи в 1935 г. получили Вс. Иванов, К. Тренев, А. Малышкин, П. Павленко, В. Лидин, И. Эренбург (поскольку он был в отъезде, дачу занял В. Катаев), Б. Пильняк, Е. Пермитин, А. Серафимович. В ранних вариантах Булгаков, учитывая множество интриг, споров, слухов, иронически-прозрачно именует поселок Передракино и Дудкино. Однако и окончательный вариант дает возможность понять истинное отношение Булгакова к поселку: Перелыгино происходит от слова *лгун*.

В романе дачи получили литературные «генералы», такие как Лаврович — «один в шести комнатах», или член правления Массолита Бескудников, имеющий 5 комнат. На низшей ступени иерархической лестницы находятся жильцы коммуналок, и не мечтающие о даче на Клязьме (на 3 111 писателей — 22 дачи и строится еще 7).

Число членов Массолита — 3 000 (знаменательно, что столичные литераторы описаны библейским числом «предательства» — 30), затем, с уточнением, — 3 111 (в сумме «дьявольское» у Булгакова число 6). При этом приведенное число литераторов создает гротескно-комический эффект, подчеркивая диспропорцию соотношения московских и ленинградских писателей: в Ленинграде — всего 6. В ранних вариантах Булгаков иронически называл цифры 3494 и 6, «угрожающую цифру» 4500 и, наконец, 5004 и 7 в Ленинграде, настойчиво сохраняя дисбаланс цифр. Во всех вариантах московские данные в сумме воспроизводят «дьявольские» числа булгаковского романа — 2, 6 и 9.

Возможно, перед нами пародийное переосмысление реальной перерегистрации писателей в 1929 г., во время которой учитывались литературная активность и, разумеется, общественное лицо соискателя. Перерегистрация оказалась и чистой: ряды писателей сократились. Булгаков в этот год, год «великого перелома», как известно, покинул стройные ряды советских писателей в знак протеста против травли Замятина и Пильняка (вступив в 1934 г. в новый Союз советских писателей).

Даже похороны представителей литературного мира подвержены особому ритуалу, в зависимости от значительности умершего лица и его ранга в писательском «братстве». Так, гроб председателя правления Массолита Берлиоза на «новенькой открытой машине» сопровождает и конная, и пешая милиция, звук труб и турецкого барабана, шествие в 300 человек — известные литераторы, критики, автомобили (автомобиль — тоже признак литературного генеральства). Однако «торжественность» минуты смята: у покойника украдена голова (стоит вспомнить изменение разряда похорон Маяковского — «лафет» был заменен «простым» грузовиком — с мотивацией руководителя литературного подотдела ГПУ Я. Агранова, приятеля поэта, — «самоубийца все-таки»).

Даже последний, «неимущий» тип литераторов включен в правила игры описываемого Булгаковым мира. И лишь положение Мастера не соотносится ни с каким «разрядом». Он не только не понимает предложенных правил, но вообще находится вне этой системы. Не случайно мир редакций в его описании выглядит ярким, но лишен для него «лица», тогда как Бездомный по его описаниям сразу узнает секретаря одной из редакций Лапшенникову.

Массолит — мир строгой регламентированности своего/чужого, и любая попытка что-либо изменить в нем или вторгнуться в него вызывает дружную травлю чужака. Этот «средневековый» дуализм и регламентирует поведение героев. Именно так, соблюдая правила игры своего мира, действуют критики, ополчившиеся на Мастера и начавшие его травлю.

Для литераторов Массолита герой Булгакова, Мастер, — пришелец из чужого пространства, носитель иных ценностей, вместо картин построения рая на советской земле предлагающий историю об Иешуа и Пилате с сакральными ценностями вне современной жизни. Он принадлежит иному пространству («подвальчик», «тайная подруга»), не пересекающемуся с пространством литературным, и столкновение его мира с литературным миром Москвы губительно. Он один из породы «одиноких волков», «ощущающих за собой дыхание резвых собак на волчьей садке».

Образ затравленного одинокого «волка», истинного художника, возникает в творчестве Булгакова не раз. Писатель с неизменным упорством прикладывает его к Мольеру, Пушкину, Максудову, себе самому.

В исповеди Мастера фрагменты его травли московским литературным миром занимают количественно большое место, обнажая болевую точку самого Булгакова и автобиографическую подоплеку описываемого. Рассказанная Мастером история со статьями сродни рецепции булгаковских пьес в литературной критике эпохи. В письме Правительству СССР от 28 марта 1930 г. Булгаков рассказывал о характере восприятия своего творчества критикой: «...я обнаружил в прессе СССР за 10 лет моей литературной работы 301 отзыв обо мне. Из них похвальных было 3, враждебно-ругательных — 298».

Если «тайный приют» Мастера, его подвальчик — это мир творчества, где создан роман, открывший его создателю путь

в бессмертие, то Дом Грибоедова — мир подчеркнуто неодоу- хотворенный, ложный, самодовольный, фальшивый и без- нравственный, мир попрания духа и стремления к материаль- ным ценностям, борьбы за квартиры и дачи. Здесь даже надписи на дверях и объявления выдают характер обитателей: «Дачно-рыбная секция», «Бильярдная», фигурирует говорящая фамилия (Подложная). Неподлинность творчества массоли- товцев подчеркнута тем, что во время пожара сгорают «кипы бумага» Дома Грибоедова — в противоположность несгораемой рукописи Мастера.

В важных для общей концепции «Мастера и Маргариты» отношениях учитель—ученик творческое бесплодие «учителя» из Массолита очевидно. Так, в случае с Берлиозом и Бездо- мным учение подменяется проповедью идей нового «священ- ного писания» и социальным заказом на антирелигиозную поэму. Общество пестует поэтов, которые пишут стихи, по- добные «Взвейтесь... развейтесь», или (как в одной из редак- ций романа) полные энтузиазма строки «про широкую реку, в которой прыгают караси, а кругом тучный край». Мастер осуждает подобное творчество не только за ложность, но и за трафаретность, неотличимость от остальной продукции «брат- ства» Массолита.

Особый интерес приобретает тема учительства и в другом аспекте: двенадцать литераторов, ждущих председателя прав- ления, несмотря на заявленное библейское число учеников Христа, — лже-апостолы и нечисть «земная». Все они «ровно в полночь» спускаются в ресторан-ад Дома литераторов, об- нажая свою бесовскую сущность. Не только временная при- роченность («ровно в полночь» в зале «что-то грохнуло», «в полночь было видение в аду»), но и множество иных деталей («грибоедовский джаз», играющий фокстрот «Аллилуйя», и пр.) участвуют в описании сатанинского мира московских литера- торов. Чтобы наделить литературных чиновников свойствами нечисти появляться и действовать именно в 12 часов ночи, а также способностью мгновенно перемещаться в пространстве, Булгаков нарушает «реальную» протяженность времени. Так, заместитель Берлиоза, сообщив новость о смерти председате- ля, организует комиссию. Глава 9-я дает понять читателю, что оперативность действия собратьев Берлиоза, вошедших в ко- миссию, есть знак ее инфернальности, ибо эта комиссия (в ту

же полночь!) оказалась в доме 302-бис (бал Сатаны, несмотря на свою продолжительность, тоже умещается в момент, когда часы бьют полночь). Любопытнее всего, что названных поименно литераторов, ожидающих Берлиоза, вопреки заявленному числу 12, на деле — 9: перед нами не апостолы света, а литературные бесы московской литературной организации, чья inferнальная сущность подчеркнута дьявольским числом.

Ложное «апостольство» членов правления Массолита обнаруживается и в том, что «боль утраты» учителя, Берлиоза, проходит через несколько минут после известия о его гибели: волна горя «взметнулась» и угасла, посетители ресторана вернулись к столикам, выпили и закусили — «не пропадать же куриным котлетам де-воляй» (62).

Так обрисовывает Булгаков в романе литературную «оранжерею», в которой, однако, «не вызревает» «целая бездна талантов», где «не зреют» будущие авторы «Дон Кихота» или «Фауста», «Мертвых душ» или, «на самый худой конец, “Евгения Онегина”» (342), ибо в этом мире отменены понятия Бога и души, добродетели и вечной жизни. Соответственно и творчество не одухотворено светом «вечного».

4. «Квартирный вопрос»

Вывод Воланда о том, что «квартирный вопрос» испортил людей, стал одной из самых известных литературных цитат XX века, а значит, угодил в точку. Как отмечал Ю.М. Лотман, квартира в «Мастере и Маргарите» — средоточие аномального мира, в пространстве которого «пересекаются проделки inferнальных сил, мистико-бюрократических функций, бытовая склока».

Скачкообразный рост населения в Москве после Октябрьской революции узаконил такие противоестественные явления, как коммунальная квартира, где проживало несколько (до двадцати) семей, имеющих общую кухню, и «уплотнение» квартиры с подселением совершенно чужих людей. Отдельная квартира в Москве 20—30-х годов была роскошью и знаком принадлежности к элите: в привилегированном Доме драмлита, «роскошной громаде» с цоколем из черного мрамора и подъездом, вход в который сторожит швейцар с золотым гауном на фуражке, проживают члены правления Массолита.

Рядовые писатели квартир не имеют (в сцене бурного собрания писательского кооператива в одной из редакций романа была описана история писательницы Караулиной, живущей в коммунальной квартире, окнами «на сортир», с соседом, который бегал за ней по квартире с топором).

На душу населения в 1928—1929 гг. приходилось около 5,5 кв.м площади. Понятно, что ютились чаще всего в небольших комнатах коммунальных квартир, представляющих собой зоны особого социального напряжения и агрессии. Это делало «квартирный вопрос» одной из наиболее острых социальных проблем послереволюционного времени, особенно в Москве. Стремление расширить жилплощадь в совокупности с призывами властей к бдительности и доносительству часто приводили к вредительству, к доносам на соседей (после которых сосед мог бесследно исчезнуть), скандалам и судебным тяжбам.

Для самого Булгакова отсутствие отдельного жилья было тяжелейшим обстоятельством жизни в Москве в течение ряда лет: 18 сентября 1923 г. он записал в дневнике: «Пока у меня нет квартиры, я не человек, а лишь полчеловека». «Квартирный вопрос» сохранял для писателя значимость до конца жизни и стал одной из основных тем его произведений 20-х годов — фельетонов, рассказов, повести «Собачье сердце», пьес «Багровый остров», «Зойкина квартира» и др.

Уютный дом, книги, добротная одежда, хорошо сервированный стол, без сомнения, являлись для Булгакова «нормой» жизни. Эта норма должна по возможности сохраняться — независимо от внешних потрясений, как сохраняется она в квартире Турбиных в романе «Белая гвардия», где даже в «великий» и «страшный год по рождестве Христовом 1918» на столе стоят «чашки с нежными цветами снаружи и золотые внутри», а «скатерть, несмотря на пушки, бела и крахмальна» (1, 186). Писателя чрезвычайно удручало разрушение бытовой стороны жизни, постигшее его поколение, «полная ее гангрена».

Неслучайно в комедии «Багровый остров» (1927) после запрещения цензором пьесы автор внезапно, без связи с предыдущими разговорами, восклицает: «Чердак?! Так, стало быть, опять чердак? Сухая каша на примусе?.. Рваная простыня?.. <...> Прачка ломится каждый день: когда заплатите день-

ги за стирку кальсон?! Ночью звезды глядят в окно, а окно треснувшее, и не на что вставить новое...» (3, 209).

В рассказе «Воспоминание» (1924) Булгаков описывает свой приход к Н. Крупской с письмом Ленину как Председателю Совета народных комиссаров с просьбой дать ему «ордер на совместное жительство». Шаг этот был предпринят от полного отчаяния человеком, которого хотели лишить жилья. В рассказе «Воспоминание» Булгаков утверждал: «Человеку нужна комната. Без комнаты человек не может жить» (2, 379).

Естественно, что и в своем итоговом романе Булгаков не мог пройти мимо «квартирного вопроса»: здесь упоминаются домоуправы и застройщики, жилтоварищества и подвальчик, Дом Драмлита и квартира № 50, проницательный гражданин, превращающий трехкомнатную квартиру в три двухкомнатных, коммуналки, доноительство и многое другое. Точное представление о нравах эпохи дает описание тридцати двух заявлений, поданных председателю жилтоварищества Никанору Босому на жилплощадь покойного Берлиоза. «В них заключались мольбы, угрозы, клязусы, доносы... два обещания покончить жизнь самоубийством и одно признание в тайной беременности» (93—94).

Управдомы и дворники были воплощением охранительного начала и активными помощниками властей и «компетентных органов». Как органы самоуправления домкомы возникают уже в 1917 г., а в 20—30-е годы домовый комитет (домком) существовал в каждом доме, во главе его стоял председатель. Домоуправы, председатели жилищных комитетов вершили судьбы жильцов коммунальных квартир. В их функции входила слежка за жильцами, выписка и прописка, уплотнение квартир и т.д. Угроза одной из сварливых соседок — «Свет надо тушить за собой в уборной, вот что я вам скажу <...>, а то мы на выселение на вас подадим» (228) — при всей авторской иронии была недалеко от реальности, выселяли и за такие мелочи.

Даже полуторамесячное отсутствие жильца позволяло выписать его — бывали случаи, когда выселяли человека, находящегося на лечении, и вернувшись, он обнаруживал на своей жилплощади новых жильцов. Подобная привязка к месту жительства была не самоуправством домоуправов, но государственной политикой, способом постоянной слежки за своими гражданами.

Ненависть к домкомам отразилась во многих произведениях «бездомного» Булгакова 20-х годов, где домоуправы (Лисович в «Белой гвардии», Портупея в «Зойкиной квартире», Бунша-Корецкий в «Блаженстве» и Бунша в «Иване Васильевиче», Швондер в «Собачем сердце») изображены как взяточники, недоумки и доносчики. Но доносили и на домоуправов — хотя компрометирующий председателя домкома Никанора Босого телефонный звонок делает глумливый Коровьев, понятно, что он просто подделывается под реального стукача Квасцова из 11-й квартиры дома 302-бис. Подобные стукачи, завербованные органами или работавшие «из любви к искусству», были в каждой большой коммунальной квартире, отчего угроза ареста постоянно нависала над домкомами (ср. в «Мастере и Маргарите» арест не только Босого, но и секретаря домоуправления Пролежнева и члена правления Пятнажко).

«Квартирный вопрос» представлялся Булгакову настолько важным, что он сделал одним из центральных персонажей московского сюжета «Мастера...» малосимпатичную фигуру Никанора Босого. Он носитель целого ряда отталкивающих качеств: «по природе вообще подозрительный человек», «по натуре несколько грубоват» (95); у него «преизрядный дефицит в жилтовариществе»; он любит даровые билеты в театр, а его говорящая фамилия в контексте встречи с Коровьевым воспринимается комически, оттеняя его истинную сущность взяточника. Наконец, по меткой характеристике Воланда, он «выжига и плут» (99), которого, можно полагать, тоже испортил окаянный «квартирный вопрос».

5. «Очень, очень хороший магазин»

Торгсин — магазин, в котором развлекаются незадолго до отбытия из Москвы Бегемот и Коровьев, представлял собой единственное в своем роде явление. Его название в сокращении означает: «торговля с иностранцами». Торгсины — специальные магазины, открытые в начале 30-х годов для торговли на иностранную валюту, золото, серебро и боны (давались в обмен на драгоценности). Летом 1930 г. при Народном комиссариате торговли была образована специальная контора по торговле с иностранцами на территории СССР. Вначале покупателями этих магазинов были главным образом ино-

странцы. «Вход советским гражданам в эти магазины был закрыт. Более того, островки изобилия засекречивались — не рекомендовалось прибегать к широкой рекламе и выставлять в витринах ширпотреб. В то время уже звучало слово “торгсин”, но означало оно только торговлю для иностранных туристов» (Е.А. Осокина).

Советские граждане получили возможность пользоваться торгсином с осени 1931 г. Само слово «торгсин» вошло в жизнь советских людей и скоро стало широко известно за рубежом. Так, 5 февраля 1932 г. газета «Таллинский русский голос» в статье «Новые деньги в СССР» сообщала: «В крупных городах Советской России открылся ряд магазинов для продажи продуктов иностранцам». В период расцвета в Советском Союзе насчитывалось полторы тысячи магазинов, было и представительство за рубежом.

В числе постоянных покупателей торгсина были ювелиры и зубные врачи, получатели крупных переводов из-за границы, иностранцы и спекулянты. Одна из этих категорий — иностранец — изображена в 28-й главе «Мастера и Маргариты», «Последние похождения Коровьева и Бегемота». Впрочем, иностранец оказывается фальшивым, возможно, это агент вездесущих карательных органов, но не исключено, что Булгаков набросал портрет простого спекулянта, «работающего» под иностранца.

В начале 30-х годов в условиях полуголодного существования большинства граждан в городе и голодного мора в деревне пролетарское государство продавало товары своим гражданам дороже, чем за границу (животное масло в торгсине стоило 170 % экспортной цены; растительное — 381 %; сахар — 380 % — Е.А. Осокина).

Магазины торгсина просуществовали немногим более 5 лет: все операции в них были прекращены с 1 февраля 1936 г.

В «Мастере...» отразилось восприятие торгсина советскими обывателями как особого рода ловушки. В их представлении торгсин облегчал работу «органов»: он как лакмусовая бумажка выявлял крупных держателей ценностей и позволял «брать их с поличным». Из истории этого чисто советского явления известно, что число арестов в магазинах торгсина возрастало накануне больших праздников, когда ОГПУ/НКВД готовилось рапортовать о «проделанной работе».

Булгакову доводилось бывать покупателем торгсина — он получал мизерный процент отчислений от зарубежных постановок своих пьес. В дневнике Е.С. Булгаковой встречается запись о его походе с женой в торгсин накануне приема в посольстве США (послужившего прообразом сцены бала Сатаны). Приглашение обязывало Булгакова прийти на прием во фраке или черном пиджаке, но черного костюма у Булгакова не было: «Сегодня с М.А., зайдя сначала к портному Павлу Ивановичу, пошли в торгсин. Купили английскую хорошую материю по восемь рублей золотом метр. Приказчик уверял — фракный материал. <...> Купили черные туфли, черные шелковые носки».

VIII. О чем говорят детали

Мир «Мастера и Маргариты» органически связан с миром внетекстовым, с современностью, в которой довелось жить писателю и которая отражена в романе многочисленными переключками и отсылками, отнюдь не всегда понятными. Совершенно ясно, что достаточно часто сведения могут быть преподнесены в виде деталей и намеков, которые по истечении времени перестают улавливаться и без комментария становятся непонятными. Вглядевшись в них, можно выйти на уровень глубинных смыслов романа и увидеть, каким образом отдельные детали включаются в художественное единство и как они живут и функционируют в нем.

Фокусировка значимой детали происходит прежде всего при помощи разнообразных ее повторов в тексте. И если «переструктурировать» информацию, которую несут эти повторы, и проследить «движение» в «Мастере и Маргарите» отдельной детали «во времени и пространстве», ее контексты, то мы сможем понять, с какой целью она была введена в последний роман писателя, его последнее живое Слово. Так, например, возвращение к такой детали, как невысыхающая темно-красная лужа рядом с черепками разбитого кувшина с вином у ног Пилата, около двух тысяч лет ожидающего своей участи, придает ей новый смысл: она становится символом

свершившегося убийства праведника и все еще не искупленной вины.

Важна и так называемая модальность, выражение отношения автора к разным сторонам бытия, преломившееся в его произведении, ведь в конечном итоге это возможность увидеть, что дорого писателю, а что вызывает у него отторжение и неприятие. Иными словами, даже кажущаяся незначительной или случайной деталь в «Мастере...» является частью целого, подчиняется авторскому замыслу, помогает глубже понять писателя и делает его мир более прозрачным и емким. Так, например, важно увидеть его глазами и бытовую, и литературную среду, окружавшую его при жизни, отразившуюся в тексте «закатного романа» и преподнесенную по правилам игры, которые предложил нам сам писатель. При чтении «Мастера и Маргариты» читателю предстоит воссоздать подлинный и неповторимый облик Булгакова. Детали могут многое рассказать нам о нем. Попробуем всмотреться в некоторые из них и понять, что стоит за ними.

1. «Литературное поле» романа

Установка на воспроизведение в собственном творчестве культурного фона «старого мира», одиозного для большинства современников писателя, была для Булгакова принципиальной. Насыщая произведения элементами, относящимися к разным периодам культуры (и разным культурам), он тем самым противостоял энтропии нового времени, провозглашавшего отказ от традиций. В противовес советской культуре, заявлявшей о своем неприятии культурного багажа человечества и в стремлении «очиститься» от пороков предшественников начинавшей с нуля, творчество Булгакова постоянно напоминало о торжестве преемственности, гармонии повтора, глубине многозначности, порождаемой мерцанием смыслов. Он — писатель разлома, катастрофы, распада былой культуры, выбравший в новом мире роль собирателя осколков. Разноликие и разнозначные элементы, обычно присутствовавшие в сознании писателя в самом общем, непротиворечивом виде, переплавлялись в цельную, глубоко индивидуальную художественную систему.

В этой художественной системе убедительно заявлен калейдоскопический принцип построения, или система зеркал, «бесконечное число раз отразившихся друг в друге», где «ни один образ не бывает окончательным — все перемигиваются, создавая чистую мнимость» (Ортега-и-Гассет). Наиболее ярко этот принцип прослеживается в отношении Булгакова к литературной традиции. В «Мастере...» он творит своего рода семантическое поле *литература*, образованное именами важных для него авторов, названиями их произведений, явными и скрытыми цитатами, переключками, ассоциациями.

Использование своих и чужих текстов выступает в «Мастере и Маргарите» как конструктивный принцип создания многослойности романной структуры и многозначности романного слова. Один и тот же элемент прочитывается исследователями по-разному: так, Б.М. Гаспаров связывает пейзаж сны Маргариты с «Мертвыми душами», а М.О. Чудакова — со сценой разговора Раскольникова и Свидригайлова. Точно так же панорама огромного города на закате вызывает у исследователей вполне обоснованные ассоциации: со сценой прощания графа Монте-Кристо с Парижем на вершине холма Вильжюиф (М. Безродный); с описанием Рима в одноименной повести Гоголя (М.О. Чудакова) и в романе Г. Сенкевича «Камо грядеши?» (М.С. Петровский). Уже эти расхождения демонстрируют многозначность, но в определенной мере и субъективность семантического поля *литература*.

Одним из способов его представления в тексте романа становятся так называемые авторские коды, обозначенные именем того или иного писателя. Так, создавая в «Мастере...» «московский текст», Булгаков обращается прежде всего к своему предшественнику в этом плане — Грибоедову. Пародийное название Дом Грибоедова, заменившее в романе реальный Дом Герцена, открывает ассоциативный ряд, связанный с «Горем от ума». У современной писателю Москвы есть «память жанра»: грандиозный пожар, который устраивает свита Воланда (Дом Грибоедова, подвальчик Мастера, торгсин, дом 302-бис на Садовой), возможно, и навеет читателю воспоминания о сожжении Москвы Наполеоном, но вкупе с ироническим обещанием Коровьева, что новое здание Дома Грибоедова будет лучше сожженного, наверняка приведет к цитате «Пожар способствовал ей много к украшенью».

«Грибоедовский код» пронизывает роман: Иван Бездомный, произнося дерзкие речи в ресторане дома литераторов, выступает пародийным двойником Чацкого, и неудивительно, что, как и его предшественник, объявлен сумасшедшим. Слова Чацкого «Хотел объехать целый свет — / и не объехал сотой доли» откликаются в признании Мастера Бездомному (здесь также речь идет о пациенте психиатрической клиники): «Я вот, например, хотел объехать весь земной шар», — за которым следует горький вывод — «не суждено», «вижу только незначительный кусок этого шара», «это не так уж худо» (147) (указано С. Бобровым).

«Новая Москва отчасти, в сущности, реализует рецепты Чацкого (“премудрое незнание иноземцев”)» (Б.М. Гаспаров). И населена она все теми же типично московскими персонажами, которых вывел когда-то к рампе Грибоедов: Прасковья Федоровна, хлопотливая и рассеянная фельдшерица клиники, — полная тезка родственницы Фамусова; имя и отчество героини бессмертной комедии — Софья Павловна — даны писателем «бледной и скучающей гражданке», которая с неизвестными целями записывает в конторскую книгу посетителей ресторана в Доме Грибоедова. В главе «Черная магия и ее разоблачение» молодая актриса из Саратова, родственница Семплеярова, хотя и определена как «дальняя родственница», но Булгаков явно поддерживает «литературное поле» романа, отсылая читателя к предпоследнему явлению «Горя от ума», где Фамусов, желая наказать дочь, грозит отправить ее «... к тетке, в глушь, в Саратов!».

Еще один распространяющийся на всю московскую линию романа литературный код закономерно восходит к «Фаусту», причем представленному и литературным, и оперным своим воплощением. Излишне перечислять все отсылки к этому произведению, вот лишь несколько из них. В любимой Булгаковым арии из оперы Гуно звучит строка «Сатана там правит бал...», но бал Воланда прочитывается в фаустианском ключе еще и благодаря наличию у Гёте сцены маскарада и шествия маскарадных персонажей, в числе которых поэты, певцы, вампиры, ряженные персонажами греческой мифологии. Можно с уверенностью сказать, что при создании сцены бала в творческом сознании писателя Гёте, несомненно, присутствовал: в одной из редакций романа среди гостей на балу

появлялись «директор театра и доктор прав» Гёте и «известнейший композитор» Шарль Гуно. Еще одна строка упомянутой арии — «Люди гибнут за металл» — несомненно мерцает за хрестоматийной сценой фокуса с червонцами в варьете.

Изображение черного пуделя на шее Маргариты, представляющее собой символ Сатаны, имеет чисто литературное происхождение: в виде черного пуделя впервые появляется перед Фаустом Мефистофель (см. также раздел о музыке в «Мастере и Маргарите»).

«Пушкинский код» появляется в романе не только потому, что, организуя «литературное поле», Булгаков не мог пройти мимо Пушкина, которого назвал «командором нашего русского ордена писателей». В семантическое поле русской литературы «Мастера...» включены «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Скупой рыцарь», «Борис Годунов», «Медный всадник», «Каменный гость», «Сказка о золотом петушке», стихотворение «Пора, мой друг, пора...» и др.

Однако у пушкинской темы в «Мастере и Маргарите» есть еще один, «юбилейный» аспект: Булгаков пережил два пышных и помпезных юбилея — 125-летие со дня рождения поэта в 1924 и 100-летие со дня смерти в 1937 г. Бесконечные юбилейные повторения имени Пушкина, превращение его чуть ли не в пролетарского, классово близкого поэта, известное стихотворение Маяковского «Юбилейное», где советский, почти государственный стихотворец милостиво брал Пушкина в соредакторы своего журнала, отозвались в романе прежде всего в пошлых ходячих выражениях, на каждом шагу употребляемых домоуправом Босым: «Никанор Иванович до своего сна совершенно не знал произведений поэта Пушкина, но самого его знал прекрасно и ежедневно по несколько раз произносил фразы вроде: “А за квартиру Пушкин платить будет?” или “Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?”, “Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?”» (162; ср. также еще более характерное: «Пусть Пушкин им сдает валюту» — 166).

Более того, пушкинский текст в той же главе «Сон Никанора Ивановича» выполняет и специфическую роль — эффективного воздействия на подследственных: утрачивая свои функции, искусство оказывается средством идеологического давления. «Специально приглашенный артист» исполняет от-

рывки из «Скупого рыцаря», тематически подходящие к ситуации вымогательства валюты. В романе Булгакова оказываются соотнесенными кровавые репрессии 1937 г. (на фоне торжеств в честь 20-летия ГПУ) и юбилей поэта, восславившего свободу.

Согласно Б.М. Гаспарову, Владимиру Маяковскому отведена в романе роль Рюхина — неискреннего поэта, «отравленного взрывом неврастения», однако в действительности сегмент «литературного поля», связанный с именем Маяковского, значительно сложнее, как и отношение к нему Булгакова. Отчасти его фигура была прототипической для образа Воланда (см. соответствующий очерк в главе *Персонажи демонологической линии*).

Вряд ли возможно представить семантическое литературное поле «Мастера и Маргариты» без любимого писателя Булгакова — Гоголя. На протяжении романа гоголевский код проявляется в виде многочисленных отсылок, во-первых, к различным «фольклорным» мотивам: уже «первая странность этого страшного майского вечера» (7), обозначенная автором в конце первой же страницы романа, вызывает ассоциации с названиями гоголевских произведений «Майская ночь, или Утопленница», «Страшная месть», «Страшная рука», «Страшный кабан»; зазеленевшие от крема Азazelло глаза Маргариты напоминают о казачке в «Страшной мести» Гоголя, явно имеющем inferнальную природу, — когда подняли иконы, он вдруг «весь переменялся», и «вместо карих — запрыгали зеленые очи».

Однако главным в ряду связанных с Гоголем ассоциаций является мотив *сожженного романа*, отсылающий к истории «Мертвых душ», т.е. уже не только к творчеству, но и к личности и судьбе Гоголя (Б.М. Гаспаров). Исполненная внутреннего драматизма сцена сожжения рукописи, безусловно, по своей тональности совпадает с описанием уничтожения «Мертвых душ» Гоголем.

Можно привести несколько примеров, свидетельствующих о значимости для Булгакова мотивов произведений А.П. Чехова: так, определенную литературную наполненность имела в сознании Булгакова Ялта, где по воле Воланда оказывается Степа Лиходеев. Булгаков бывал в ялтинском Доме-музее А.П.Чехова и даже получил несколько памятных вещей в подарок от его сестры. К рассказу Чехова «Палата № 6» отсылает

единственный названный номер комнаты в городском зрелищном филиале, сотрудники которого безудержно расппевают навязанную Коровьевым песню — «в ближайшей комнате № 6» (186); фраза «осетрина-то с душком», мимоходом прозвучавшая в чеховском рассказе «Дама с собачкой», стала источником вошедшей в поговорку знаменитой булгаковской сентенции — «Осетрину прислали второй свежести», вызвавшей яростное возражение Сатаны: «Свежесть бывает только одна — первая, она же и последняя» (200). Наконец, в описании «вечного приюта», где Мастер будет «гулять со своей подругой под вишнями, которые начинают зацветать» (371), Булгаков закрепляет принадлежность вишневых деревьев, опозитизированных Чеховым, к романтической стороне жизни.

У ближайших по времени писателей Булгаков тщательно отбирает важные для него мотивы: одним из наиболее значимых для него становится рассказ И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско», открыто названный в «Белой гвардии», где его мотив — корабль, пересекающий бурное море, — ощущает как символический Елена Турбина: «Затуманенные глаза, не видя, глядят на слова: ...мрак, океан, вьюгу» (1, 187).

В «Мастере и Маргарите» более актуальным становится другой мотив того же рассказа: вчера еще самодовольный человек «оказывается вдруг лежащим неподвижно в деревянном ящике» (15). К «Господину из Сан-Франциско» восходит и мизансцена Коровьев—Берлиоз в главе 3-й, где «навстречу редактору», спешащему «позвонить куда надо», со скамейки «поднялся в точности тот самый гражданин» (46): «Вежливо и изысканно поклонившийся хозяин... на мгновение поразил господина из Сан-Франциско: он вдруг вспомнил, что нынче ночью, среди прочей путаницы, осаждавшей его во сне, он видел именно этого джентльмена... Удивленный, он даже чуть было не приостановился. Но так как в душе его уже давным-давно не осталось ни даже горчичного семени каких-либо так называемых мистических чувств, то сейчас же померкло и его удивление». Сходным образом ведет себя и Берлиоз, который «так и попятился, но утешил себя тем соображением, что это глупое совпадение и что вообще сейчас об этом некогда размышлять» (47).

Порой, играя в своем романе на архетипах, Булгаков использует глубоко укорененные в мировой культуре мотивы,

например, мотив отсечения головы (гибель Берлиоза) восходит к комплексу мифологических представлений, отразившихся в искусстве конца XIX — начала XX века, особенно в культуре модернизма. Мифологические источники мотива — сюжеты о Юдифи и Олоферне, Саломее и Иоанне Предтече, Персее и Медузе. Особую популярность сюжета связывают с «Иродиадой» Г. Флобера и «Саломеей» О. Уайльда. В творчестве ряда поэтов, у которых появляется этот мотив (А. Блок, О. Мандельштам, Н. Гумилев, М. Волошин и др.), обезглавленный сохраняет свойства живого человека.

У Булгакова, роман которого фокусируется на христианской мифологии, отрезанная голова на блюде в сцене бала Сатаны, естественно, вызывает ассоциации с легендой об усекновении головы Иоанна Крестителя. Однако «гильотинирование» атеиста Берлиоза дано в травестированном по отношению ко всем мифологическим источникам виде (гибель подчеркнута антиэстетична, нелепа, происходит из-за пролитого Аннушкой постного масла и т.д.). Возможно, что история с отрезанной головой, сохраняющей способность чувствовать и жить, актуализирована под влиянием западноевропейской литературы — в частности, новеллы Э. По «Трагическое положение» (С. Шиндин). Допустимы и иные параллели (описание манипуляций с отрезанной головой в книге М. Орлова «История сношений человека с дьяволом» или сюжетные перипетии романа А. Беляева «Голова профессора Доуэля» — Б.В. Соколов).

Можно назвать целый ряд других авторов и произведений, составляющих семантическое поле *литература* в «Мастере и Маргарите»: Данте, Э.Т.А. Гофмана, А. Дюма (главным образом «Граф Монте-Кристо» и «Королева Марго»); Андрея Белого, А. Куприна, Л. Леонова и Ю. Слезкина, Демьяна Бедного и А.Н. Толстого, И. Ильфа и Е. Петрова и многих других.

2. «Мастер и Маргарита»: гастрономический экскурс

В переломные эпохи появляются новые представления о норме и новые (что не означало для Булгакова «более высокие») ценности. Уютный дом, книги, добротная одежда и хо-

рошая еда являлись для писателя «нормой» жизни, которая должна сохраняться вне зависимости от исторических потрясений, как сохраняется она в квартире Турбиных — с ее кремовыми занавесками, изразцовой печью, белыми скатертями.

Булгакова удручало губительное разрушение бытовой стороны жизни, постигшее послереволюционное поколение: в дневниках и письмах 20-х годов он настойчиво описывает полуголодное существование, очереди за хлебом и керосином, цены на жизненно важные продукты. В 30-е годы, когда норма жизни была почти достигнута и можно было шутя называть свой дом «лучшим кабаком в Москве», гастрономическая тема не исчезла со страниц его произведений. Они буквально пестрят упоминаниями разных блюд — от изысканнейшего меню ресторанов до низовых проявлений.

Поэтика a la carte: московский сюжет

Насыщенность «Мастера и Маргариты» «гастрономическими» сценами очевидна, как, впрочем, и структурированность гастрономической атрибутики, принимающая весьма утонченный характер: персонажи словно привязаны к определенному звену невидимой «гастрономической» линии романа в зависимости от своих кулинарных предпочтений. Гастрономические детали не только участвуют в обрисовке социально-психологического портрета героев «Мастера...» и других произведений Булгакова, но и оказываются знаком их нравственного облика. В этом смысле их условно можно разделить на три группы.

Первым кулинарные пристрастия заменяют «звездное небо над головой». Многие из них подписались бы под фразой Хлестакова: «Я люблю поесть. Ведь на то и живешь, чтобы срывать цветы удовольствия». Представленные, например, Шариковым, одним из первых слов которого было «пивная», или Босым (о котором в одной из редакций романа говорилось, что когда он захотел вспомнить, что он любил в жизни, то «ничего не вспомнил, кроме клеенчатой скатерти на столе, а на этой клеенке тарелку, а на тарелке голландскую селедку и плавающий в мутной жиже лук»), эти герои не имеют более высокого предназначения, чем наслаждение кухней.

Характерной особенностью обрисовки этого типа персонажей является присутствие в связанных с ними сценах многочисленных живописных натюрмортов-меню. Они уже встречались у Булгакова, например в «Собачем сердце»: «На разрисованных райскими цветами тарелках с черной широкой каймою лежала тонкими ломтиками нарезанная семга, маринованные угри. На тяжелой доске — кусок сыру в слезах и в серебряной кадучке, обложенной снегом, — икра. Меж тарелками — несколько тоненьких рюмочек и три хрустальных графинчика с разноцветными водками... стол, накрытый белой скатертью, а на ней два прибора, салфетки, свернутые в виде папских тиар» (2, 140). В «Мастере...», однако, натюрморты не окрашены тональностью высокой поэзии частной жизни и содержат снижающий их эстетическое начало знак.

Для Лиходеева, любителя возлияний, Воланд накрывает изысканный стол: «...на маленьком столике сервирован поднос, на коем имеется нарезанный белый хлеб, паюсная икра в вазочке, белые маринованные грибы на тарелочке, что-то в кастрюльке и, наконец, водка в объемистом ювелиршином графинчике. Особенно поразило Степу то, что графин запотел от холода» (78). Заметим, что изыск предназначен для героя с «опухшей, покрытой черной щетиною физиономией», «в грязной сорочке... в кальсонах и в носках» (77).

«Меню» председателя жилтоварищества Босого избитое — «водочка-селедочка» и борщ с деталью, сводящей героя к уровню Шарика, — «мозговой костью» (единственным ностальгическим воспоминанием Полиграфа Полиграфовича о прошлой жизни был «покойный Влас с Пречистенки», бросавший «кость с осьмушкой мяса»). Тонкий гурман Преображенский по поводу закуски подобного рода высказался вполне определенно: «Заметьте, Иван Арнольдович: холодными закусками и супом закусывают только недорезанные большевиками помещики. Мало-мальски уважающий себя человек оперирует с закусками горячими» (2, 141).

На уровне глубинной структуры борщ пародийно обыгран в сцене сна Никанора, в котором тот, кстати, окажется «заведующим диетической столовкой» (158). Кастрюля во сне превращается в чан с баландой, в которой «одинокое плавал капустный лист». Этот образ открывает ряд реминисценций из Гоголя, в данном случае — хлестаковское «какие-то перья пла-

вают вместо масла». А «дымящаяся кастрюля» с борщом в доме Босого — травестирированный образ, отсылающий к описанию трапезы Преображенского, носителя «нормы» жизни, который не собирается «в порядке трудовой дисциплины» отказываться от столовой комнаты и изысканной кухни, — в виде венчающего обед с семгой, углями и икрой «серебряного крытого блюда, в котором что-то ворчал».

Кастрюлька возникает и в диалоге Амвросия, обладателя раблезианской внешности («румяногубый гигант, золотистоволосый, пышнощекий»), ассоциирующейся с выпечкой или плодом, — и «тощего, запущенного» Фоки. Завсегдатай ресторана Амвросий, которому Арчибальд Арчибальдович «шепнул», что будет «виртуозная штучка» — «порционные судачки а натюрель», осознает это блюдо как знак принадлежности к миру избранных — предмету зависти Фоки, обитателя коммуналки: «...представляю себе твою жену, пытающуюся соорудить в кастрюльке в общей кухне дома порционные судачки а натюрель!» (57—58). Кулинарные вкусы Амвросия вместе с тем намеренно снижены авторским отступлением с финальным приговором: «Дешевка это, милый Амвросий!» (60).

Автоматический переход гастрономического репертуара прежних лет, бывшего меню в новую советскую реальность таил в себе возможности перевода его в разряд пародии. Названия блюд утраченного прошлого, звучащие для неискущенного представителя нового племени как диковинная чарующая музыка (Фока замороженно слушает Амвросия), создавали анекдотические ситуации. Мемуарист из окружения Булгакова вспоминает случай, когда один из его знакомых именно в Доме Герцена, где блюда назывались на иностранный лад, заказал борщ и одновременно «консоме» (прозрачный бульон) «с гренками а-ля тюр-лю-лю», вызвав презрение официантки.

Булгаков обыгрывает схожую ситуацию. Авторский экскурс в мир дореволюционного кулинарного искусства снижает идеал Амвросия, а перечень изысканных блюд с откровенно гедонистической оценкой («А стерлядь, стерлядь в серебрястой кастрюльке, стерлядь кусками, переложенными раковыми шейками и свежей икрой? А яйца-кокотт с шампиньоновым пюре в чашечках? А филейчики из дроздов вам не нравились? С трюфелями? Перепела по-генуэзски? <...> А <...> в золотом пятне на чистойшей скатерти тарелочка супа-

прентаньер ? <...> А дупеля, гаршнепы, бекасы, вальдшнепы по сезону, перепела, кулики?» — 58) прерван репликой «ты отвлекаешься, читатель». При этом сфера «авторского», утраченная пища богов, пересыпана ироническими тавтологическими наслоениями (ср. «яйца-кокотт <...> в чашечках» и фр. *cocotte — sorte de casserole en fonte, sans queue* — кастрюлька; «куриная котлета де-воляй» и фр. *volaille* — домашняя птица), вовлекающими в ироническую игру и читателя.

Гастрономическая тема присутствует в «Мастере...» и в виде сделанных вскользь замечаний. Именно они свидетельствуют о низменной природе описываемого. Сама «нашпигованность» жизни гастрономическими реалиями оказывается одним из признаков утраты высших смыслов бытия и указателей сатанинского обличья обитателей Грибоедова.

Репутация Дома Грибоедова как лучшего ресторана, который «бил любой ресторан в Москве» (57), преувеличена: утонченность обслуживания и великолепие стола — привилегия избранных (ср. разный стиль обслуживания Петракова-Сухова и Бегемота с Коровьевым); безукоризненность сервировки далеко не безукоризненна — «старая скатерть в желтых пятнах» соседствует с крахмальной, «белейшей, как бедуинский бурнус» (345), предлагаемой для избранных, напоминая маниловский стиль хозяйства; вышколенность и вежливость официантов — показная (они «хрипло и с ненавистью» кричат: «Карский раз! Зубрик два! Фляки господарские!!» — 61).

Этот ряд противоположных оценок используется как прием, целью которого является деэстетизация писательского мира. Ср., например, зарисовку: «пожилой с бородой, в которой застряло перышко зеленого лука» (61) и выразительные «кухонные» характеристики посетителей ресторана в редакциях романа и последнем варианте: «виляя очень выкормленным задом», «мясистый беллетрист», «доедаемая малокровием девушка в оранжевом шелковом измятом платице» (61). Это мир, где не «вызревает бездна талантов», будущих авторов великих творений. В этом мире знаменитый поэт Рюхин, «ковыряющийся в рыбце», лишь исполняется увеличивающейся «темной злобы» на Пушкина.

Заслуживает внимания и сквозной *мотив прерванной трапезы*. Он представлен в такой последовательности: завтрак Лиходеева прерван колдовским перемещением в Ялту; трапеза

Босого, в которую вмещались «компетентные органы», пародийно прерванная еще раз в его сне; эпизод с не успевшим вкусить курицу Поплавским; сцена с буфетчиком, вынужденным покинуть квартиру № 50; торгсин, где обладатели валюты так и не получили желанной провизии, и, наконец, заключительная сцена в Доме Грибоедова, когда «феноменальное чутье» подсказывает шефу писательского ресторана, что обед его двух посетителей (Коровьева и Бегемота) «хотя будет и обилен, и роскошен, но крайне непродолжителен» (347). Чутье не обманывает «флибустьера». Через некоторое время благодаря вмешательству тех же «органов» «по асфальтовым дорожкам» побегут «недообедавшие писатели», официанты, «Софья Павловна, Боба, Петракова, Петраков» (348). Сцена прерывания массовой трапезы обрамляет московский сюжет романа: в первом случае в ресторане Дома Грибоедова ужин оборван известием о смерти Берлиоза, правда, лишь на время — «не пропадать же куриным котлетам де-воляй?» (62), во втором окончить трапезу помешали старания «неразлучной парочки» из свиты Воланда.

Представляется, что в подкладке сцен, репродуцирующих мотив прерванной трапезы, лежат булгаковские представления о смысле наград и наказаний, создающие бо́льшую, чем просто пародийное дублирование, смысловую нагрузку этого мотива в романе в целом. Вынужденность прерывания трапезы в высшей степени неприятна для героев и в их ценностной иерархии означает лишение весомого блага (см. реплику автора: «наслаждение прекратилось» — 347).

Вместе с тем это наказание — своего рода пародия на высказывание Воланда о том, что каждому будет дано по вере его, поэтому в отличие от дантовских чревоугодников, кающихся в шестом круге ада, булгаковские наказаны не за собственно чревоугодничество, а за отказ от духовных и нравственных ценностей, за их подмену материальными, причем наказаны метафорично: лишением удовольствия вкушать излюбленные блюда. Напомним судьбы некоторых персонажей, обретших в эпилоге более подобающее их сущности «гастрономическое», не связанное с искусством, место в жизни: Семплеяров назначен «заведующим грибнозаготовочным пунктом»; Лиходеев — «заведующим большим гастрономическим магазином». Единственный, кто выпадает из этой системы на-

казаний и приговорен «к высшей мере», — буфетчик, извративший саму суть своей профессии.

И, наконец, последнее: в финале романа горит несколько точек сатанинской Москвы. Среди них оказывается ресторан Массолита и валютный торгсин.

«Инфернальная» гастрономия

В ином ключе представлена тема еды в инфернальной линии. Роскошные, почти нероновские (золотые тарелки, вилки) застолья Воланда рассчитаны на то, чтобы доставить удовольствие трапезничающим. Гедонистическое начало этих сцен обнажено: так, испытывает «блаженство» от еды равнодушная до этого к ней Маргарита, она «упивается» соком «душистого» и «сочного» мяса, «жадно глотает икру» (268); даже буфетчику дано испробовать за столом Воланда что-то «очень свежее и <...> необыкновенно вкусное» (201). Застолье Сатаны являет собой идеал по качеству яств, назидательно демонстрируемому буфетчику, прегрешения которого, в том числе «осетрина второй свежести», относятся Воландом к разряду непрощаемых. Дьявол выговаривает буфетчику: «Брынза не бывает зеленого цвета. <...> Ей полагается быть белой», «Свежесть, свежесть, свежесть, вот что должно быть девизом всякого буфетчика» (200—201).

Гастрономические эпизоды, связанные с персонажами инферно, и особенно те, в коих участвует Бегемот, «лучший шут в мире» (а он «сиживал за столом, <...> сиживал» — 268), погружены в игровую стихию, отмечены праздничным весельем и шутовством, аффектированными жестами, гримасничаньем и нарочитым варварством, проявившимся в гротескной сцене в торгсине, когда кот, «со шкуркой сожравши» мандарин, проглатывает «вместе с золотой оберткой» шоколад и «парочку селедок <...>, выплюнув хвосты» (339).

В сцене веселого ужина Бегемот ведет себя так, словно «сиживал» и за столом с невиданными экзотическими блюдами графа А.С. Строганова. Гротескные деформации меню, продемонстрированные котом, пародийно дублируют застолья графа, искушенного гурмана: «Бегемот отрезал кусок ананаса, посолил его, поперчил, съел и после этого так залихватски тпнул вторую рюмку спирта, что все зааплодировали» (268).

Его рассказ о скитаниях по пустыне, когда он питался мясом тигра, напоминает рассказы Толстого-Американца, известного фантазера и гурмана своей эпохи: современникам был широко известен его рассказ о том, как, скитаясь по Алеутским островам и Камчатке, он съел обезьяну (ср. «жареную рысь» и «разварную лапу медведя» в меню застолий графа Строганова). В другом случае Бегемот участвует в балагурном пародировании сцены с «двумя увесистыми балыками», которые «спасает», покидая Грибоедова, Арчибальд Арчибальдович (а Бегемот «побежал в кладовку, спас семгу» — 352). Как верно отметил Б. Вахтин, эта деталь — балык — «при всей игре булгаковской фантазии» могла быть навеяна «Мертвыми душами».

Не хлебом единым...

Он... не такой как все...

Ни пить, ни есть не хочет по-земному.

Гёте. Фауст

Аранжировка темы применительно к персонажам духовного плана выглядит совершенно иначе. Из сюжетных линий, связанных с героями этого типа, устранена почти вся «гастрономия», названия конкретных блюд отсутствуют, их обозначение инвариантно: обед, завтрак, ужин. Их принципиальная для Булгакова «надмирность» подчеркнута безбытностью. Мы не знаем, что подавалось на «завтрак у Канта», Булгаков не считает нужным не только вводить какие-либо уточнения, связанные с пищей, но и намеренно избегает их упоминания в отношении Иешуа и Мастера. Мы знаем лишь, что Мастер до встречи с Маргаритой иногда «отправлялся обедать в какой-нибудь дешевый ресторан» (не в писательский ресторан Дома Грибоедова!), и даже выпить что-нибудь его упрашивают, а яства, появившиеся в подвальчике «неизвестно откуда» (тоже неназванные!), так и остаются нетронутыми.

В пространстве Иешуа тоже нет места земной пище. В пергаменте Левия, правда, упоминаются плоды смоковницы, но их сосуществование в записях «ученика» рядом с записью беседы Иешуа о бессмертии («Смерти нет... Вчера мы ели

сладкие весенние баккуроты...») характеризует скорее самого «летописца», чем бродячего философа. Текст этих записей отдаленно напоминает абсурдность контаминировавшихся письма и счета постоянного двора в гоголевском «Ревизоре»: «уповая на милосердие божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры».

Иешуа подносится в романе только питье, да и то «ритуальное», — во время распятия — «пропитанная водою губка» («уксус, смешанный с желчью» — Мф. 27:34). Отсутствие сколько-нибудь заметной «гастрономической» обрисовки пространства Иешуа и Мастера свидетельствует об их противостоянии остальным персонажам романа и косвенно подтверждает их двойничество.

3. О гардеробе героев московского сюжета

На роман Булгакова можно посмотреть через призму еще одной, на первый взгляд незначительной, но необыкновенно выразительной детали. Речь идет об изображении внешности героев. Их «наряды» не всегда заметны, но совсем не случайны: они вовлекают в мир переодеваний, создавая театральную перспективу «Мастера и Маргариты», делая произведение необыкновенно зрелищным: театрализованы сцены, костюмы и действия героев. Жизнь, описанная в романе, превращается в этом смысле в особый Театр с присущими ему трагическими, комическими, гротескными и фарсовыми сценами. Наличие у каждого сюжета романа (ершалаимского, московского, инобытийного) своего «гардероба» значимо: персонажи выходят на «сцену» в тех одеяниях, которые отвечают замыслу писателя и поддерживают смысловое поле произведения.

В 1922 году молодой писатель Михаил Булгаков (позади остались Первая мировая война, десятки операций и ампутированных Булгаковым-хирургом ног воевавших сверстников, чудовищная Гражданская война и трагическая и «опереточная» смена властей в дорогом сердцу Киеве, белая армия, тиф, бесплодные попытки бегства из России, Владикавказ...), очерчивая портрет столицы, которую приехал покорять, зорко отмечает приметы новой эпохи: «Больше всего френчей — омерзительного наряда, оставшегося на память о войне. Кепки, фуражки. Куртки кожаные. На ногах большей частью подо-

зрительная стоптанная рвань с кривыми каблуками. <...> Катит пестрый маскарад в трамвае» (2, 228). И последний роман писателя, вместивший в себя Москву 20—30-х годов, фиксирует приметы времени — и тусклый гардероб 20-х, и меняющийся мир 30-х годов.

Патриаршие пруды. Иван Бездомный — популярный пролетарский поэт, и одет он соответствующе — в ковбойку и черные тапочки. Ему предстоит в романе вихрь «переодеваний» (в том числе нравственных и идеологических), но сейчас он являет собой образчик полной вписанности в классовую норму — «плечистый» «вихрастый молодой человек в заломленной на затылок клетчатой кепке» (7). Тапочки, кепка — предметы гардероба со знаковым содержанием, отразившимся в песнях эпохи, проникнутых необыкновенным энтузиазмом (ср. популярную антибуржуазную песенку «Серая кепка и красный платок», а также шутку Александра Блока, осознающего кепку как чужеродный для себя элемент одежды: «Как надену кепку и войду в трамвай, сразу хочу толкаться»). Неслучайна и появившаяся в сцене погони шапка-финка с развязанными и болтающимися наподобие ленточек у бескозырки тесемками. Это атрибут уголовной субкультуры 20-х годов, копировавшей внешний вид матросов первых лет революции (Н.Б. Лебина).

Изменение облика Ивана Бездомного, оказавшегося волею случая в «полосатых кальсонах» и, в погоне за иностранным профессором, экипировавшего себя иконкой и венчальной свечой, тут же имеет последствие — комсомольский поэт отторгнут литературным миром и оказывается в клинике Стравинского.

Это представители нечистой силы могут позволить себе любое, самое вызывающее одеяние: вспомним наготу Геллы, разбитое пенсне Коровьева, его «брючки клетчатые и грязные белые носки» или ночную рубашку Воланда, а в дополнение к рубашке, грязной и заплатанной, стоптанные ночные туфли и смятые простыни. Внешнее, одежда значения здесь не имеет: важно всемогущество Сатаны. Уместно вспомнить и пустой костюм исчезнувшего из него «Проши».

«Амплуа» комсомолки требовало белой блузки, черной юбки и красной косынки (одеяние, сложившееся в результате

острых дискуссий 20-х годов о том, какую одежду должны носить комсомольцы). Они кодировали принадлежность к комсомольским активисткам. Алая повязка не забыта Булгаковым: она принадлежит вагоновожатой трамвая, зарезавшего Берлиоза. Игровая, озорная стихия романа диктует сцену, когда Берлиоз, уточняя прогноз своей смерти у Воланда при помощи расхожих клише эпохи («А кто именно? Враги? Интервенты?»), слышит издевательский ответ Воланда: «Нет, русская женщина, комсомолка».

Берлиоз верить в чудесное не привык — и его приличный костюм через несколько картин Булгаков превращает в лохмотья на столе прозектора. Председатель Массолита появляется на Патриарших прудах в «шляпе пирожком», с добротным «редакторским портфелем». Детали гардероба редактора солидного журнала тоже неслучайны. Булгаков фиксирует их знаковый характер и идеологический смысл, они свидетельствуют о месте человека в общественной иерархии и кодируют его принадлежность к иному социальному слою. Наличие шляпы (предмет внешнего облика «старой» интеллигенции) интерпретировалось в послереволюционные годы как принадлежность «чужому» миру: «иностранец», «классовый враг», «интеллигент». По улицам Москвы у Булгакова плывут «реки кепок», словно ориентируясь на главную кепку страны — любимый головной убор Ленина.

В булгаковском романе, московский сюжет которого щедро инкрустирован характерными деталями жизни советского общества 20—30-х годов, нашло отражение и новое расслоение общества, начавшееся на рубеже десятилетий — писатель чутко улавливает формирование новой элиты. Один из французских журналистов Родэ-Сэн тоже отметил в 1934 г., что люди в Москве все еще отвратительно одеты, но «некоторые прохожие резко отличаются от общей массы своим видом. Они гораздо лучше одеты и все без исключения носят портфели. Это — чиновники, властители советского общества» (Г. Андреевский).

Ботинки, портфель, шляпа становятся приметами советской касты (ср. сентенцию Шарика в «Собачем сердце»: «ошейник все равно что портфель»). Берлиоз появляется, несмотря на жаркий майский вечер, в шляпе. В «новешенькой шляпе, не измятой и без подтеков на ленте, в сиреневом паль-

то и лайковых перчатках» (338) оказывается и ложный иностранец, скорее всего агент советской тайной полиции, в торговине. Это совершенно немыслимый цвет в темно-серой толпе столицы 30-х годов (ср. отрывок из письма В. Типота Л.Я. Гинзбург: «Встретил я его (Брика) на днях в чрезвычайно заграничном, бесконечно синем пальто...»).

Произведения Булгакова фиксируют, в сущности, все этапы советской «моды»: исчезновение «кожанок», мелькавших в произведениях 20-х годов, постепенный отказ от френчей (они остаются модой партийной номенклатуры, как и галифе и сапоги — знак «простоты» и аскетизма вождей), зарождение «нэпа в лакированных ботинках», потом его уничтожение, а со времени сталинского лозунга «Жить стало лучше, жить стало веселей» — быстрое становление советского истеблишмента, в том числе и литературного. К.И. Чуковский записал в дневник за 1931 г. знаменательную фразу: «Похоже, что в Москве всех писателей повысили в чине. Все завели себе стильные квартиры, обзавелись шубами, любовницами, полюбили сытную жизнь».

Жажда прикосновения к миру высокой моды и роскоши, разливавшаяся в обществе, нашла гротескное отражение в сцене сеанса черной магии, когда изумленным зрителям был продемонстрирован мир немыслимых в СССР вещей. В «Мастере и Маргарите» новое поветрие ощутимо и в разных разбросанных по тексту деталях — в упоминании дамы в «шляпке блюдечком», духов («Герлэн», «Шанель № 5», «Мицуко», «Нарсис Нуар», «Коти»), швейцара в «фуражке с золотым галуном» в Доме Драмлита и т.д.

А вот портретные зарисовки Мастера содержат, в сущности, один элемент гардероба — черную шапочку с вышитой на ней буквой М, но это особый, *символический* предмет и лите-ральная эмблема героя.

IX. Культурно-исторические коды романа

Отчетливо ощущаемое наличие «тайн» в «Мастере и Маргарите» приводило ученых к попыткам прояснения всего скрытого, но осязаемого в романе, несмотря на отвлекающие сюжетные ходы, занимательность, фантастические ситуации, игровые моменты, гротескные эпизоды и пародийные сцены. Ощущение криптографического ключа в «Мастере...» отразилось в названиях работ, посвященных роману: Э. Малоу «Роман Булгакова “Мастер и Маргарита”: текст как шифр» (Mahlow E. Bulgakov's The Master and Margarita: The Text as a Cipher); И.Л. Галинская «Криптография романа “Мастер и Маргарита” Михаила Булгакова»; Л. Ржевский «О тайнописи в романе “Мастер и Маргарита”»; Л.К. Паршин «Чертовщина в американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова»; А.А. Кораблев «Тайнодействие в “Мастере и Маргарите”»; С. Кульюс «“Эзотерические” коды романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита”».

«Таинственное» объясняли проекциями религиозного плана с преобладанием фокусировки на христианском мифе. Круг источников «Мастера...» был постепенно расширен, в него вошли Евангелия от Никодима, Филиппа и Фомы, книги Ф. Фаррара и Э. Ренана, Д. Штрауса и Иосифа Флавия и пр. Вместе с тем Булгаков не пренебрегал и более широким спектром возможностей, предоставляемых мировой культурой. Не случайно, изучая космологию романа, анализируя концепцию добра и зла, образную систему, исследователи приходят к выводу о существовании в нем отголосков манихейства, богомилства, альбигойства, зороастризма. Попытка жесткого привязывания к какой-либо одной традиции приводит к обеднению текста, лишая его многих глубинных смыслов и противореча принципам его конструирования.

Без учета культурно-исторических пристрастий Булгакова невозможно ни создать достоверную концепцию его творчества, ни осмыслить те глобальные перемены, которые оно переживает в 30-е годы, когда исходное балансирование «Мастера и Маргариты» между «сатирическим» (в духе Ильфа и Петрова) и «фантастическим» романом завершилось суще-

ственным изменением первоначального замысла и общей авторской стратегии. Непроясненность источников знания Булгакова по многим вопросам мировой культуры, его склонность к мистификациям и розыгрышам, предполагающая игровые отношения с читателем и игру с традицией, затрудняют задачу определения многих подтекстов романа.

Личность Булгакова формировалась в период оккультного возрождения, широко охватившего искусство. Эпоха, прошедшая через кризис рационального подхода к миру, вслушивалась в трансцендентное, проникалась духом мифотворчества, оживляя культуру «тайноведения» прошлого. Здесь уместно напомнить об оккультной периодике того времени, публикациях книг адептов «тайного знания» Э. Леви, Е. Блаватской, А. Безант, Р. Штейнера, Папюса и др. Булгаков, несомненно, был знаком и с этой стороной культуры эпохи. Вероятно, формула «я — мистический писатель», прозвучавшая в письме Правительству СССР, отражает одну из сторон его творческого потенциала, проявившуюся в максимальной степени в «Мастере и Маргарите», в котором писатель использует культуру «тайнознания» для выстраивания своей картины мира.

1. Магия

Тотальная игра с культурным наследием — одна из наиболее существенных примет творческого метода Булгакова. Она может быть проиллюстрирована на материале «тайных» наук, придавшем «закатному роману» особый магический тонус. Первыми его ощутили немногочисленные слушатели романа, а затем подвергли анализу исследователи (Л. Тikos, А.А. Кораблев, О.Б. Кушлина, Ю. Смирнов, И.З. Белобровцева, С.К. Кульбюс).

И действительно, роман являет собой пеструю мозаику, составленную из многочисленных осколков магического знания — от магической предметности, примет, суеверий до гаданий, заклинаний, актов чудесного исцеления. Архив писателя пестрит именами, имеющими отношение к «тайным наукам». И подборка имен, и их вкрапление в повествование свидетельствуют о поисках путей конструирования текста с эзотерическими проекциями. Эти имена — свидетельство ин-

тереса к магической культуре и определенных познаний в этой области, в полной мере подтверждаемое романом. Привлечение этой архаической культурно-исторической модели открывало перед писателем колоссальные возможности художественного моделирования.

Мотив магии в «Мастере...» ошутимее всего связан с демонологией. Материалы к роману свидетельствуют, что связанные с ней магические культы были объектом особого внимания Булгакова, пристрастного к Средневековью, — эпохе, когда странствующие рыцари и бродяги распространяли элементы «тайного» знания по Европе, а магия, ее ритуалы, интерес к проблеме общения со скрытыми силами мира составляли повседневность простолюдина, в сознании которого христианская и магическая картины мира были слиты. Отголоски интереса Булгакова к этой эпохе можно найти в ряде его произведений, в их образной системе, лексике и сюжетных ходах.

В демонологическом пласте воспроизводится весь арсенал колдовских возможностей чародеев и магов — от жеста до телепатии и гипноза, от магической предметности до ритуала, благодаря чему «Мастер и Маргарита» становится едва ли не иллюстрацией к энциклопедии чародейства. Фантазмагорический сюжет позволяет репродуцировать чудесные возникновения и исчезновения персонажей, их плоти и тени, ложных контрактов, предметов; волшебные превращения; перемещения со сверхъестественной скоростью, неуязвимость для пуль и преследований. Магическая аура усилена введением «сеанса черной магии» с его карнавальная двойственностью. Не менее знаменательно присутствие в «Мастере...» важнейшего догмата чародейства — акта заключения договора Маргариты с дьяволом. Ищет встречи с дьяволом и сам Мастер («Но до чего мне досадно, что встретились с ним вы, а не я!» — 134), в конечном итоге еще один участник «договора» с ним.

И наконец, как показали О. Кушлина и Ю. Смирнов, в романе представлены элементы важнейшего обряда «леворукой» магии — «черной мессы». Магическое начало романа, продиктованное его необычным сюжетом, построенным на использовании элементов православных таинств, заметнее всего в сцене бала Сатаны, на которую и приходится полно-

кровное развитие мотива «черной мессы». Магический декор романа, однако, создается отнюдь не только за счет нечистой силы.

Мастер как маг

Усложнение образа или мотива в контексте произведения, сочетаемое у Булгакова с их переосмыслением и акцентированием наиболее существенных для писателя сторон традиции, из которой этот образ почерпнут, можно продемонстрировать на примере подспудно развивающейся линии Мастера-мага как движения от «профанного» состояния до высших степеней магического искусства.

Облик героя изначально — в силу времени и способа появления — имеет магическую подсветку: герой является в ночное время, в замкнутом пространстве (непробиваемые окна клиники, запертые двери), при луне и исчезает вместе с нею. «Таинственный» и «странный» гость, явившийся к Бездомному, — герой-одиночка, вступивший в острое противоречие с миром. Вместе с тем ситуация имеет любопытный оттенок: отторжению *предшествует* отход самого героя от общества, его затворничество. «Подвальчик» Мастера в этом смысле обретает статус сакрализованного пространства, в котором герою открываются тайны бытия, где он становится магом и демиургом.

«Имя» героя — Мастер — и буква *М* на шапочке — сигнал возможного прочтения образа в магическом ключе.

Буква *М* — литеральный знак, «эмблема» героя, побуждающая обратиться к источникам, способным прояснить загадочное место, тем более что она создает новые смысловые отношения внутри авторского текста. Вышитая желтым буква *М* на черной шапочке Мастера содержит ключ к угадыванию нескольких ипостасей героя. Буква *М* соответствует 13-й букве (*Мем*) древнееврейского магического алфавита, где она имеет мистические значения «женщина» и «превращение человека», а также «скит» и «преображение» (этот аркан фигурирует в «Серебряном голубе» А. Белого, проза которого, как показала Г. Черникова, была Булгакову хорошо известна). Символическое значение в картах Таро — «коса» (в применении к человеку 13-й аркан означал «смерть и возрождение»), а иероглиф ар-

кана представлял собой фигуру женщины-посредника по переходу в другой «план жизни», когда земные задачи уже завершены и открывается «путь к постижению Бога».

Нетрудно заметить, что стоящий за этими символами спектр смыслов близок сюжету о Мастере в булгаковском романе. Вероятно, литеральная Каббала, связывающая числа и буквы еврейского алфавита, была Булгакову в каких-то общих чертах известна, и оставленный на поверхности знак призван был провоцировать прочтение образа в эзотерическом ключе. Об игре знаками магического, начало которой положено этой номинацией героя, свидетельствуют и последующие авторские ходы.

В «Мастере и Маргарите» хотя и в кратком виде, но даны контуры становления Мастера-мага. Обретению магических возможностей предшествует отшельничество и поглощенность духовным процессом. При этом Мастер демонстрирует разные свидетельства своей избранности. В этом смысле важен эпизод встречи с Маргаритой как *чудо*, как знак вмешательства «высшей причины». В момент встречи героиня оказывается в магическом круге: в центре Москвы, среди бела дня, когда «по Тверской улице шли тысячи людей», героиня среди них выделила именно Мастера, как и он заметил только Маргариту. Оба при этом оказываются в *безлюдном* месте.

Получивший свидетельства избранности, герой подлежит инициации. Переживания, потрясения, испытания, предваряющие, как правило, ритуалы посвящения, выпадают и на долю Мастера, вышедшего «в жизнь» после написания своего романа. Эти испытания, вызвавшие заболевание (страх, тоску, потерю покоя), сродни тем, что, согласно верованиям многих народов, определяют избранничество будущего мага. «Мученичество» Мастера — залог обретения магических способностей, которое не заставляет себя долго ждать.

Совершаемое в сакрализованном пространстве подвальчика сжигание рукописи обретает характер символического жертвоприношения. В контексте романа эта сцена предваряет инобытийное существование героя. Кроме того, она демонстрирует склонность Булгакова к расширению границ емкости произведения, к синтезу устоявшихся в культуре образов и введению биографических отсылок, в результате чего создается

новый образ, который не может быть возведен к какому-либо одному источнику.

Так, например, мотив огня восходит равно к фольклорно-мифологической традиции и к ключевым образам разных «тайных» доктрин, обнаруживая совпадения с зороастризмом / манихейством / гностицизмом. При этом заметны и введенные в эту сцену биографические проекции. Они навеяны ситуацией уничтожения Булгаковым своего дневника, изъятого и позже возвращенного из ГПУ, сожжением «черновика романа о дьяволе» (1930), а кроме того, переживаемыми писателем состояниями психической угнетенности, боязни темноты и одиночества. Значима для него и литературная реминисценция — судьба рукописи «Мертвых душ» Гоголя, одного из наиболее почитаемых Булгаковым писателей.

Сцена сжигания Мастером своего творения исполнена внутреннего драматизма и, безусловно, по тональности совпадает с описанием современником Гоголя сжигания его «Мертвых душ»: «...связка была брошена, но никак не разгоралась. Обгорели только углы, а середина была цела. Тогда Гоголь достал связку кочергой и, отделив тетрадь от тетради, бросал одну за другой в печь. <...> была ли это минута просветления, минута высшего торжества духа над телом <...> или это была совсем другая минута — минута умственного расстройтва? Я готов стоять за первое...» — и имеет еще одну параллель в творчестве Булгакова — сцену сжигания Мольером своей пьесы в романе «Жизнь господина де Мольера», когда драматург, ломая ногти, всаживает рукопись между поленьями.

Сожжение рукописи наделяет ее статусом той высокой жертвы, за которой последует дарование высших возможностей. Первые магические способности Мастера выразились в форме заклинаний «Приди, приди, приди!» и увенчались успехом — приходом Маргариты. Они высветили и новую валентность мотива магии — *магию Слова*, представленную в романе в самых разных вариациях.

Погружение в мир творчества и выбор темы — история Иешуа и Пилата — делает еще более несомненным облик Мастера-мага, так как прикосновение к священной судьбе Иисуса Христа — примета адепта магии.

В отличие от собратьев по перу Мастер — творец, духовному видению которого открыто прошлое: он вызывает к

жизни события, никогда не существовавшие с точки зрения атеиста, и становится истинным евангелистом. Подлинность «угаданного» подтверждена авторитетом «очевидца» Воланда. Акт творения оказывается магическим актом («О, как я угадал!»), равным абсолютному знанию, и причащением к «высшей» магии и Истине. Именно поэтому текст романа Мастера обретает свойства неуничтожимой реальности.

Способность воздействия на мир при помощи Слова мыслится как примета магов. У Булгакова акцент поставлен на художнике как высшем носителе способностей магического воздействия на мир. Обращаясь к этой теме, Булгаков ориентируется прежде всего на традицию, которая приписывала магическую силу не рациональному смыслу слова, но заключенной в нем энергии и возможности художника влиять на мир. В этом ощутил и наследник Гоголя с его рассуждениями о слове и об ответственности художника за этот «высший подарок Бога», и человек эпохи, широко дискутировавшей эту тему в литературе (ср. общесимволистский миф о магическом воздействии слова на мир, о преобразении косной материи, «грубой» жизни в «творимой легенде») и в религиозной философии (так, П.А. Флоренский под магичностью слова понимал «высокую степень заряженности» его «энергиями» творческой личности).

В условиях бурного возрождения оккультизма представители религиозно-философской мысли выступали за осторожное обращение со Словом. Для Н.А. Бердяева, П.А. Флоренского, Г.В. Флоровского была очевидна несовместимость христианства и оккультизма. Их слияние, чреватое перерождением в темную магию, заставило и Флоренского, и Флоровского негативно оценить творчество А. Скрябина, в котором ощущалась «люциферианская» воля «магически овладевать миром», превращая искусство в темное действо. Вероятно, установка на многомерный облик героя и наделение его чертами мага-теурга, идея насыщенности романа Мастера зарядом воздействующей на людей энергии (ведь герой — Мастер именно *слова* и именно словом, романом заклинает высшие силы) имела и биографическую проекцию. В конце концов и ставшую крылатой фразу «Рукописи не горят!» можно воспринимать как заклиательную, а в обращении Булгакова с собственным романом и в его поведении в последние месяцы жизни можно

усмотреть попытку своим творением повлиять на судьбу и заклясть смерть.

Подлинность творчества предполагает, согласно Булгакову, неуничтожимость творения, сокровенного слова Истины. Знаком истинности творчества Мастера является наделенная свойством неуничтожимости рукопись его дважды горевшего романа, свидетельство причастности его творца к сокровенному знанию. Это делает автора вестником высшей правды, отыскавшим «потерянное Слово» и поднявшимся до высот тургической магии. Не случайно роман властвует над ощущениями Маргариты (которая «говорила, что в этом романе — ее жизнь» — 139), а Бездомный после встречи с его автором получает импульс к преобразению, к вытеснению из своего сознания лжеучителя Берлиоза. И, наконец, роман Мастера оказывается магической формулой такого уровня, что даже его фрагмент («Тьма, пришедшая со Средиземного моря...») обладает чудодейственной силой: им как заклинательным текстом героиня призывает представителя «пятого измерения» и узнает о судьбе Мастера.

«Мастер и Маргарита» разворачивает мифологему, ориентированную на финал трагических мифов об умирающих и воскресающих богах, известную по мифологиям многих стран. Мистерия смерти и воскресения влечет за собой миф о *неземных путях* художника.

Преступивший границу земного бытия Мастер демонстрирует обретенную им новую силу. Освобождение Пилата (и прощение его) — «Свободен! Свободен! Он ждет тебя!» — сопровождается магическим актом высшего уровня, демонстрирующим воздействие Мастера на мир: Слово Мастера превращается в гром, разрушающий скалы и вызывающий видение Иерусалима. Сущность Мастера-мага подтверждена, и его земная жизнь оказывается только фрагментом пути и вратами к осуществлению за границами земной жизни.

2. Алхимические проекции романа

О средневековом пласте в романе неоспоримо свидетельствуют не только подготовительные материалы, датированные 1928—1929 гг., но и большое количество реминисценций и отсылок к этой эпохе в самом тексте.

Просто невозможно обойти вниманием алхимию, стремясь понять Средневековье, — ведь алхимия была в ту пору и наукой, и философией, и магией, и ремеслом одновременно, благодаря чему она и стала культурным явлением, отразившим Средневековье в целом. Важно было и то, что алхимия ставила перед собой задачу исправления «злого» материального мира и возвращения человечества к утраченному им некогда раю.

Мотив алхимии в творчестве Булгакова возник задолго до начала работы над романом, но наиболее многообразно преломился именно в нем. При кажущейся случайности алхимические образы и проекции складываются здесь в стройную систему — от мелких деталей до всеобъемлющей концепции творчества.

Из двух десятков имен известных алхимиков Булгаков называет в материалах к роману, его редакциях и в окончательном тексте Калиостро, Пико делла Мирандолу, Михаила Седзивоя и Сетона (Александр Сетоний Космополит), одного из немногих, кому молва приписывала обладание «философским камнем». Прямое отношение к алхимии имеют и «господин Жак», и «император Рудольф» (Рудольф II Габсбургский, 1552—1612), и автор трактата «Контроверсы и магические изыскания» (1611) Дельрио, и известнейший алхимик Раймонд Луллий (ок. 1235—1315), поэт и богослов, слывший основателем герметики в Европе, и еще два безымянных алхимика. В записях Булгакова встречаются и другие имена: алхимика Роберта (граф Роберт Дэдли Лейгестер, 1532—1588), Гильденбранда, занявшего папский престол под именем Григория VII (около 1021—1085), и, наконец, «графа Руджиеро» (Роджера Бэкона, ок. 1214?—1292) — автора трактата «Зеркало алхимии».

Алхимическая идея «закрытости» творца, как и стремление к его независимости от отдельных людей и от общества в целом, по крайней мере на стадии осуществления замыслов, в булгаковском случае особенно значима. Именно поэтому художник и ученый — ремесленники XX века — чаще всего и были героями Булгакова, а их соприкосновение с обществом в любых его проявлениях оказывалось губительным и для них, и для их творений.

Придавая Мастеру черты алхимика, Булгаков сблизил с алхимическим «деянием» и процесс творчества. Крамольная

суть алхимии отразилась у Булгакова в том, что Мастер узнал в рассказе Воланда свой роман. Способ создания романа — «угадывание» ершалаимских событий («О, как я угадал!») — оказался близок к алхимическому «деянию». А это означает наличие некоего изначального текста, обладающего всеми признаками истинности, который и был угадан. «Угадывание» этого текста превращает Мастера в теурга, в подлинного автора, помогающего тексту «проявиться», приумножить свою истинность. Текст Мастера тоже обретает вечную ценность, о чем свидетельствует его несгораемость.

Булгаковский Мастер весьма близок к образу алхимика и в другом смысле. Как в алхимическом мифе, путь героя складывается из ряда событий, переходов из пространства в пространство, и этот путь — путь обретения черт алхимика-духовидца: «профаный» период, «чудесный» выигрыш ста тысяч, затворничество, создание романа о Пилате, встреча с Маргаритой, испытания, сожжение романа, появление ученика... — вплоть до обретения бессмертия.

В алхимическом ключе может быть истолковано и название романа с его двуединством женского и мужского. Разные и единые, начинающиеся с одной и той же буквы М, имена персонажей, вынесенные в заглавие, дают возможность соотнести их с «философским камнем», который представляет собой соединение мужского и женского начал (напомним аналогичную формулу в пьесе «Адам и Ева»: «у нас одна душа, разрезанная пополам»). Женское начало персонифицировалось в виде «королевы». Алхимическая идея соединения мужского и женского как выхода в Вечность соотносится в романе с историей самоотверженной любви Маргариты к Мастеру, невозможностью расторжения их любовного союза, за которым следует разрешение сопровождать Мастера в вечность.

Из круга идей, составляющих суть алхимии, Булгаков обыгрывает и идею богоравности художника. «Угадав» всё, Мастер уподобился Богу. Мир, им созданный, существует реально, и Мастеру предоставлена возможность выступить в роли Творца, в чьих руках находится «волосок» жизни, и завершить творение: отпустить на свободу Пилата. На завершение творения Мастера вдохновляет дьявол, покровитель алхимии.

О специфике алхимического мышления антитезами заставляет вспомнить и дуализм, который Булгаков делает

одним из основных принципов строения своего романа. Этот дуализм проявляется в постоянном взаимном отражении мотивов, ситуаций, персонажей, деталей. Судьбы Иешуа и Мастера, Майгеля и Иуды, Левия Матвея и Ивана Бездомного, изображения Москвы и Ершалаима, существуя попарно, придают соответствующим чертам облика, поворотам судьбы, свойствам характера значение постоянно повторяющихся, вечных. Повтор элементов часто дает и их сниженный, пародийный вариант. Тогда у каждого героя возвышенного плана появляется трагестированный дублер. В «Мастере...» удваиваются и мотивы — отрезанной головы (Берлиоз — Бенгальский), «крещения» (Маргарита и Бездомный), собаки (Банга и Тузбубен) и т.д.

Судя по повторению ключевой фразы конца романа, удвоен и мотив авторства. У ершалаимской истории два автора — Воланд и Мастер (в конце к ним добавлен своеобразный «ретранслятор» — Бездомный). Принцип двойственности распространяется на весь роман вплоть до непроясненной смерти главных героев, умирающих дважды.

Особенно интересен в этом плане эпилог романа. Воскрешение героев для иной жизни вызывает ассоциации с алхимией, согласно которой истинным преобразованием мыслилось *преображение в смерти* (в этом смысле алхимия была ориентирована на универсальную мистерию умирания и возрождения, известную по легендам об умирающих и воскресающих Великих Учителях: Гермесе, Осирисе, Христе и др.).

Согласно идеям алхимиков, сколь бы низко ни пал человек, его можно изменить, ибо в нем есть семена, посеянные Создателем. Это открывало путь совершенствования человека, и здесь алхимик выступал в роли великого врачевателя несовершенного человека. Считалось, что начать совершенствование невозможно без учителя, поскольку истина передается от «посвященного» к «профану». Мастер наделен чертами такого Учителя. Коснемся, иллюстрируя эту мысль, сцены встречи Бездомного и Мастера в клинике Стравинского. Ей предшествует «омовение» Ивана в Москве-реке, принимающее форму своеобразного первоначального очищения от грехов. В 13-й главе происходит «врачевание» поэта с помощью беседы и внушения. Начало исцеления очевидно: «*преображенный поэт*», «*неузнаваемый*», «*новый Иван*» вдруг смело сознался, что

его стихи чудовищны. Бездомный, прямо названный учеником («Прощай, ученик!»), только встает на путь, на котором Мастер причастился высшей духовной алхимии — превращению несовершенного в более совершенное.

Существовал и более радикальный путь совершенствования человечества — создание *искусственного*, беспорочного, как Адам до вкушения запретного плода, человека. Согласно легендам, алхимия знала рецепт сотворения гомункулуса (в «Фаусте» он был создан по рецептам Парацельса). В полемическом виде мотив искусственного человека возникал еще в «Собачем сердце», где Преображенский, «седой Фауст», произвел трансмутацию пса в человека и где Булгаков наметил ряд аспектов темы «гомункула». Мотивы хирургического вмешательства в мир вызвали ассоциации с идеологией насильственного насаждения советского «рая» на земле. Повесть и была прочитана как аллегория революционных процессов. Л. Каменев счел ее «острым памфлетом на современность» и запретил печатать. В 1926 г. повесть была изъята при обыске и на родине писателя впервые опубликована лишь в 1987 г. с многочисленными искажениями.

Булгакова, безусловно, интересовали формы превращений, совершавшихся в послереволюционном обществе, само рождение которого напоминало опыт грандиозных масштабов. «Колбой» для эксперимента оказалась целая страна. Булгаков осознавал, что Октябрь знаменовал собой переворот, затрагивающий все сферы жизни, и видел, что гигантский эксперимент только начинался, но общая направленность изменений уже обозначилась: революция была чудовищным хирургом, проделавшим над носителями культуры «операцию», сопровождаемую их мутацией, перерождением или гибелью. Автором же «Мастера и Маргариты» был человек, исповедующий Великую эволюцию, сторонник органического развития, а не насильственной хирургии.

От литературы тоже требовалось абсолютное перерождение, ей задавались параметры, навязанные правящей идеологией. В ее функции входило создание «новой» генерации людей. Булгаковское творчество таковой не формировало: напротив, его роман создал особый образ художника, альтернативный по отношению к героям официального искусства 30-х годов. В отличие от оптимистичных и энергичных строителей

«рая на земле» он не испытывает энтузиазма творения нового мира, а стремится к «покою» и «последнему приюту». Само строительство «здания» будущего (с немалым количеством жертв) было для писателя сродни возведению нового Вавилона. Новый тип человека, связанный с мотивом гомункулуса, на страницах булгаковских произведений противопоставлен важнейшим героям писателя и собран в разного рода сообщества, становящиеся новой «Кабалой святош». В «Мастере...» это Массолит и некое всесильное «учреждение», держащее под контролем все стороны жизни.

Прямая отсылка к алхимической практике проявилась в рукописной редакции 1937—1938 гг.: «Днем вы будете сидеть над своими ретортами и колбами и, быть может, вам удастся создать гомункула». Окончательный текст звучит иначе: «Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?» (371).

3. «Масонский» слой

Мысль о существовании «масонских» проекций романа не раз высказывалась исследователями, указывавшими на отдельные масонские детали «Мастера и Маргариты» — наличие тайны, шапочка Мастера, треугольник (В.Я. Лакшин, Э. Бацарелли, М. Йованович, И. Косович), на целый пласт «масонских» отсылок (М.Н. Золотоносов, И.З. Белобровцева, С.К. Кульюс), на пародирование масонства (Б.В. Соколов).

Главенствующие в идеологии масонства идеи совершенствования человека, постижения высшего смысла жизни, идеи долга, любви и нравственной поддержки членов сообщества, осознавшего испорченность и степень нравственного падения человека, должны были импонировать Булгакову. Не стоит упускать из виду и биографический момент: отец писателя — А.И. Булгаков — был автором книги «Современное франкмасонство» (Киев, 1903).

Первый же «масонский» элемент связан с «именем» художника в булгаковском романе — *Мастер*, совпадающим с особым рангом в масонской иерархии — степенью мастера. Истинное имя «душевнобо́льного, именующего себя мастером» (377), остается неизвестным, что усиливает ореол таинственности вокруг героя. Его безымянность может быть соот-

несена с отречением «посвящаемого» от своей личности и имени ради служения высокой идее, подчеркнутого в ритуалах масонства сменой на пороге ложи истинного имени на условное.

Вынесенное в заглавие романа, это имя предполагает возможное присутствие и других масонских проекций. И действительно, мы обнаруживаем достаточную насыщенность текста отсылками к этому культурно-историческому коду. В свете масонских традиций могут быть рассмотрены атмосфера «тайны», пронизывающая роман; образ *пути* Мастера как эквивалент «духовной лестницы»; поиски Истины; инициационные акты и масонская мистерия смерти, предполагающая новое рождение/воскрешение.

К деталям, расширяющим «масонское» поле «Мастера и Маргариты», можно отнести отброшенное название романа «Великий канцлер»; упоминание в материалах к роману «философского камня» и имен великого магистра тайнознания ордена розенкрейцеров — Нострадамуса, основателя «египетского масонства» Калиостро и Л. Таксиля, автора скандально известных книг о масонстве как «синагоге Сатаны» («Полное разоблачение франкмасонства», «Тайны франкмасонства» и др.), а также книги «Дьявол в XIX веке». В подобном контексте некоторые мотивы и реалии тоже начинают восприниматься как «масонские»: гомункул, треугольник, ключи, шпага, глобус и некоторые жесты. Они и придают тексту большую многозначность.

Утрата героем имени в романе связана с отказом от предшествующего пути. За ней следует «новая», окутанная тайной жизнь. Восходящая к средневековым цехам атмосфера тайны играет исключительную роль в романе и особенно характерна для линии Мастера: он скрывает имя Маргариты и табуирует собственное, остается неизвестным название его романа, нет адресов подвальчика Мастера и особняка, в котором жила героиня, хотя другие названы с предельной точностью. И наконец, само бытие Мастера в романе складывается в иерархический путь, осознаваемый как некое восхождение по ступеням лестницы посвящения. Она организует все пространство Мастера. Творчество, дар, мастерство неразрывно связаны с этим движением и завершаются смертью и после-

дующим воскресением для жизни во внеземных пространствах.

За «профанным» отрезком жизни следует обязательный для будущего Мастера шаг: уход от мирской суеты, осмысление предшествующей жизни и не только нравственное самосовершенствование, но и постижение «сокровенных наук» и уроков мировой истории. С этого момента перед «взыскующим истины» и открываются первые ступени предстоящего восхождения к «свету».

В этом смысле уединенная жизнь героя в подвальчике, начало работы над романом могут быть спроецированы на переходную ступень к степени Мастера в культуре масонства. Начало восхождения по духовной лестнице связано с обращением к одному из центральных эпизодов в истории человечества, эпохе Христа, т.е., как и в масонстве, с приобщением к судьбе возвестившего о совершенной жизни и способах ее достижения. А это обязательная черта адепта магии (именно «апология Христа» и вызывает травлю Мастера).

Герой Булгакова становится Мастером, «угадывая» события прошлого. Совпадает с масонским и способ постижения минувшего: «О, как я угадал!», ибо, согласно доктринам масонства, разум не дает полного познания истины, возможно лишь вдохновенное угадывание, нисходящее на избранных.

Знаком новой природы героя оказывается *чудо* встречи с Маргаритой. Этой встречей словно отмечен этап какого-то «посвящения». Ее мистический характер несомненен: герои встречаются в обстановке замкнутого магического круга, сопровождаемые особыми «знаками» — таинственным эхом, возникшим в месте встречи, и «желтыми цветами» героини — мимозой (род акации, священного дерева масонов, ветвь которого была возложена на могилу легендарного первого Мастера, строителя Соломонова храма). В масонстве она — символ воскресения и аксессуар обряда посвящения в мастера.

Другим свидетельством приобщения героя к «степени мастера» становится черная шапочка с вышитой на ней желтым шелком буквой *М*. Желтый цвет в цветовой гамме Булгакова приравнен к «золотому» — в масонской культуре он принадлежит «достоинству мастеров», как и буква *М*, которая означала Мастера.

Булгаков, автор инсценировки «Войны и мира», безусловно, помнил страницы эпopeи, связанные с посвящением Пьера в масоны, и рассуждения об одной из добродетелей масона — «любви к смерти», которая «освобождает от бедственной сей жизни в трудах добродетели томившуюся душу для введения ее в место награды и успокоения». Последнее словосочетание — награда и успокоение — помогает увидеть в соответствующих сценах Л. Толстого один из возможных источников финала «Мастера и Маргариты».

Тема «смерть—воскресение» обыгрывается в ершалаимском сюжете в высоком ключе (за казнь, распятием Иешуа следует его воскресение). Высшее проявление той же темы в московской части романа связано с Мастером, прошедшим свою, литературную, голгофу и смерть и тоже воскресающим для новой жизни в инобытии (таково и центральное масонское действие, символизирующее смерть и воскрешение к новой жизни). Упования на бессмертие на страницах романа находят разрешение в сюжетном завершении линии Мастера, обретшего жизнь за пределами земного мира.

Как ступени иерархической лестницы, отмеченные в узловых сценах «Мастера...» инициациями, могут быть представлены и такие важные для мира булгаковского романа понятия, как «свет», «покой», «бессмертие». При этом весьма знаменательно, что и описание «вечного приюта» имеет «масонский» привкус: Мастера ожидает путь нового Фауста, возможного создателя гомункула. Последнее находится в русле исканий масонов, занятых, как и алхимики, задачами изменения мира при помощи создания искусственного и совершенного человека.

«Степень мастера» подтверждена и самим героем во время встречи с Бездомным: «Вы — писатель? — с интересом спросил поэт... — Я — мастер, — он сделался суров и вынул из кармана халата совершенно засаленную черную шапочку с вышитой на ней желтым шелком буквой “М”. Он надел эту шапочку и показался Ивану и в профиль и в фас, чтобы доказать, что он — мастер» (134).

Ранг Мастера подчеркнут духотворческим деянием: обретением ученика, которому Мастер помогает «очиститься от скверны» и начать выстраивать новое «здание» своей жизни. Этим учеником оказывается Иван Бездомный, полностью ме-

няющийся после истории на Патриарших прудах. После гибели Берлиоза он выглядит потерявшим рассудок, совершающим дикие, с точки зрения непосвященных, поступки. Экипировка венчальными свечами и иконкой во время погони за «профессором», купание в Москве-реке (проецируемое на обряд крещения: в ранних редакциях оно происходило около храма Христа Спасителя) символизируют рождение «нового» Ивана. Это этапы подготовки к встрече с Учителем, отхода от ложного «братства» Дома Грибоедова и осознание своей слепоты.

Абсолютный «профан» в начале романа, Бездомный к моменту встречи с Мастером находится в необходимом для посвящаемого состоянии «безумства», переживает душевный надлом и созревает для ученичества. Тринадцатая глава занимает чрезвычайно важное место в структуре «Мастера и Маргариты»: она содержит как исповедь Мастера, так и сцену перерождения Ивана, его «пересоздание» Мастером. Злоключения приводят его к осознанию существования иных изменений жизни. Безбожник Иван, автор антирелигиозной поэмы о Христе, прозревая, начинает испытывать изменивший его жизнь интерес к истории Понтия Пилата и Иешуа.

Ночная беседа Мастера с Бездомным благодаря «тайнству» исповеди Мастера, особой структуре диалога, жестам «посвящаемого» обретает черты инициации. Именно в ходе разговора Бездомный осознает порочность своей жизни и чудовищность своей поэзии и клянется начать новую жизнь (ср.: клятва и рукопожатие — обязательные составляющие масонского ритуала посвящения).

Согласно тайным доктринам, сокровенные знания передаются из уст в уста, и учителю вменялось в обязанность открывать человеку путь к высшим реальностям и самому Богу. Мастер и явился тем человеком, который помог Бездомному прояснить суть происходящего. Иван чувствует происходящие с ним перемены — историю Мастера слушает уже «преображенный» Иван, и в этом «строительстве» нового Ивана — заслуга Мастера.

Звание ученика (одно из ключевых масонских слов) получено Бездомным от Мастера («Прощай, ученик!» — 363). Новая природа поэта подчеркнута как сменой имени (он становится Поныревым), так и «угадыванием» судьбы Мастера и

его возлюбленной («Сейчас в городе еще скончался один человек. Я даже знаю, <...> — это женщина» — 364), а также дарованием ему вещего сна о встрече Пилата и Иешуа на лунном пути и о женщине «непомерной красоты», восходящей с Мастером по лунному лучу. Это видение поражает совпадением с масонскими легендами.

Совершенно очевидно, что генерирование магического, алхимического и «масонского» пластов дали Булгакову возможность усложнить облик главного героя романа, наделив его чертами и мага, и алхимика-духотворца, и Учителя, и создать тем самым образ героя, альтернативный по отношению к героям официозного искусства 30-х годов.

Х. За пределами реального

1. Инобытие

Инобытие существует в творчестве писателя в самых разных вариантах — от сна Алексея Турбина с его видением некоего рая до ощущений решившегося на самоубийство Максудова в «Записках покойника», убежденного, что смерть есть предел человеческого существования, и поэтому медлящего, чтобы в «последний раз» послушать столь любимого самим Булгаковым «Фауста».

«Мастер и Маргарита» занимает в этом ряду особое место, ибо завершение романа совпало с переживаниями обреченного на смерть писателя, знавшего о предстоящем ему мучительном умирании, и с осознанием невозможности завершить свое самое главное произведение. Редакции романа отражают то, как трагически «примерял» Булгаков к себе близкое будущее. Перед нами горькое свидетельство спектра «возможностей», которые открывались писателю на пороге смерти, — небытие ли, воскресение ли «души», воскресение ли «тела», физического облика (ср. еще в наброске 1931 г.: «несовместимо, чтобы я, живой из плоти человек, удалился вместе с вами за грани того, что носит название реального мира») или *полная* самоидентификация личности после смерти.

В любом случае, финал романа выводит нас за сферу эмпирического бытия. Воздаяние, обетование вечной жизни, победа над смертью, воскресение, проникновение в верхние ярусы мирового бытия осуществлено в судьбах героев-избранников, выведенных из обреченной на гибель столицы (об этом говорит концентрация эсхатологических мотивов на финальных страницах «Мастера...»). При этом посмертное существование Мастера не замирает в одной точке, а представляет собой дальнейшее его восхождение.

В окончательном тексте романа в главе «Судьба мастера и Маргариты определена» появляется сцена, из которой следует разведенность локусов «покоя» и «света» в булгаковском космосе. Иешуа, прочитав роман, «просит» (слово *просит* чрезвычайно значимое, оно появилось далеко не сразу. В ранних редакциях Воланд подчинен Иешуа и получает распоряжение вывести главных героев из Москвы. Однако в последней редакции Воланд и Иешуа одинаково всеильны, отсюда возникает принципиальная для автора формула «просьбы», адресованной равному. Булгаковский дуализм закономерно вызвал у ученых ассоциации с учениями богомилов, манихеев, катаров), чтобы Воланд «взял с собою мастера и наградил его покоем». Локус же самого Иешуа — «свет» — объявлен невозможным для Мастера: «Он не заслужил света, он заслужил покой» (350). Воланд выполняет просьбу: Мастеру и Маргарите дарованы «вечный приют» и бессмертие.

Разные интерпретации судьбы Мастера в связи с этим эпизодом связаны прежде всего с непроясненностью «строения» булгаковского космоса. Он не вписывается ни в девятичастную иерархию небесных сфер, ни в дантовскую картину семи небес, ни в какую-либо еще известную в культуре систему. Глубоко индивидуальная булгаковская космология вообще плохо поддается непротиворечивому описанию, хотя составляющие ее уровни так или иначе названы. Это земное бытие, «бездна», «площадка» (нечто вроде чистилища, в котором 12 тысяч лун находится Пилат), некий «новый» Иерусалим, увиденный Мастером в инобытии, «покой», Луна...

Кроме того, с ранних редакций «романа о дьяволе» ощущалась неоднозначность награды. Мастеру указывалось: «Ты награжден. Благодарю бродившего по песку Ешуа, которого ты сочинил, но о нем никогда больше не вспоминай. Тебя заме-

тели, и ты получишь то, что заслужил», — с одновременным «урезанием» этой награды: «Ты никогда не поднимешься выше. Ешуа не увидишь. Ты не покинешь свой приют». На незримой ценностной шкале прорисовывалась более высокая награда — встреча с Ешуа (в окончательном тексте — Иешуа).

Двойственность и противоречивость покоя как награды существовала и в развязке редакции, законченной летом 1936 г., но она имела иной смысл: «Ты будешь жить в саду и всякое утро выходить на террасу, будешь видеть, как гуще дикий виноград оплетает твой дом... Красные вишни будут осыпаться ветви в саду... свечи будут гореть, услышишь квартеты, яблоками будут пахнуть комнаты дома. В пудренной косе, в стареньком привычном кафтане, стуча тростью, будешь ходить гулять и мыслить. Исчезнет из памяти дом на Садовой, страшный Босой, но исчезнет мысль о Ганоцри и о прощенном игемоне». За гранью смерти менялся внешний облик героя, появлялись черты персонажа совершенно иной эпохи — парик с косичкой, плащ и ботфорты, но формула «ходить гулять и мыслить» подразумевала забвение, исчезновение из памяти «мысли о Ганоцри» и Пилате.

Описание «вечного приюта» в дарованном покое было в окончательном тексте дано в подчеркнуто романтическом духе как уединенное жилище, в совершенно земном облике, с переносом в него культурных символов, значимых для героя и содержащих все, что было им любимо в земной жизни. Воланд описывал предстоящую Мастеру и Маргарите жизнь — в доме с вишневым садом и «старым слугой», с прогулками, со свечами и гусиным пером по вечерам, с музыкой Шуберта, вводя и дополнительные романтические коннотации — «венецианское окно и выющийся виноград» (Ф. Балонов связывает этот фрагмент с описанием жилища Гёте у Эккермана и Ж. Нерваля). В новом пристанище, по прогнозам Воланда, Мастера ждет духовная жизнь и творчество — путь «нового Фауста», ученого и чародея.

Глава завершалась, когда Мастер со своей подругой «в блеске первых утренних лучей через каменистый мшистый мостик» приближались к своему «вечному приюту», и Маргарита говорила любимому: «Слушай беззвучие, <...> слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — тишиной» (372). Облик «вечного дома» указывает на то, что смерть, как

и в романтизме, выступает избавительницей от земных страданий. Однако флеру романтической печали, окутывающей уход Мастера и Маргариты из жизни, сопутствует момент «жестокой игры»: в понятие «вечный дом», которое прочитывается как обретение бездомным, гонимым героем вечного пристанища, вкладывается еще одно значение, привносящее ноту безнадежности: «...среди книг, которые в последние годы работы над романом лежат у Булгакова под рукой <...> сочинение Н.К. Маккавейского <...> а в нем такие строки: “Вечный дом, часто употреблявшееся у евреев название для гробниц”» (Л.М. Яновская; ср. существующую в русской традиции прямую связь между понятиями «дом» и «последний приют»: гроб именуется домовиной — указано А. Данилевским).

Неизменные дискуссии исследователей связаны и с фразой «Он не заслужил света, он заслужил покой...» (350). Они касаются прежде всего происхождения этих понятий. Концепты вечного покоя и света ученые чаще всего возводят к космогонии Данте (М. Йованович) или к философии Г. Сковороды (И.Л. Галинская). Одни склонны считать, что покой у Булгакова связан с христианским представлением о смерти и должен восприниматься только как художественный образ, который «понимается как неполнота посмертного бытия души» и которому не следует приписывать особого философского значения (Г.А. Лесскис). Другие, напротив, склонны придавать этому понятию глубокие философские смыслы, видя в нем важнейший мистический концепт Булгакова.

Иерархическое соотношение этих инобытийных локусов в «Мастере и Маргарите» четко не очерчено, этим и обусловлено то обстоятельство, что одни видят в «покое» награду, быть может, «более высокую», чем «свет» (J. Curtis, Б.В. Соколов). Другие (Г.А. Лесскис, R. Pittman, Л.М. Яновская) рассматривают «покой» едва ли не как наказание за капитуляцию и отказ от творчества, вследствие чего Мастер и не награжден «светом» (при этом «свет» чаще всего связывают напрямую с христианским понятием Света, несмотря на то что многочисленные отклонения от новозаветного канона — одна из особенностей романа).

В любом случае понятие «покой», видимо, намеренно не проясненное автором, не тождественно понятию смерти как

полного успокоения тех, кто при жизни страдал сверх меры («кто много страдал перед смертью <...> без сожаления покидает туманы земли, <...> он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна... [успокоит его]» — 367). Оно означает прорыв в запредельное из земного бытия и воскрешение для новой жизни и деятельности.

Совершенно очевидно и другое: понятие покоя — в биографическом плане — было для писателя желанным образом земного бытия, отвечающим ментальным установкам его личности с самого детства, когда в веселом и шумном доме Булгаковых возникало острое желание «лампы и тишины», «благостного» покоя, ставшее почти *idée fixe* во время Гражданской войны и бездомности в Москве 20-х годов. Стремление к освобождению от тревог и страданий, любовь к «покою и тишине», жажда покоя и творчества («покоя и воли») оставались лейтмотивом жизни писателя и в 30-е годы, становясь в то же время ключевым мотивом и последнего его романа, где покой уже нерасторжимо связан с бессмертием творческой личности. Оттого «глубокая и кровная обида» сменяется у Мастера «горделивым равнодушием», с каким он отворачивается от земного, осмыслив, что это прощание «навсегда»: отход от эмпирического бытия, избавление от страдания, от привязанности к земному миру, «погашение» всех земных обид и желаний.

Важно и другое: «покой», связанный с обретением «вечного приюта», оказывается отнюдь не вечным. Эпилог вводил хронотоп «лунной дороги» и эпизод восхождения Мастера по лунному лучу с женщиной «непомерной красоты» в локус Иешуа, самую высокую точку пространственного строения «Мастера и Маргариты». Это означало, что Мастер заслужил «свет».

2. Вещие сны

С полным основанием к числу художников, плодотворно использующих прием включения сновидений героев в ткань повествования, может быть отнесен и Булгаков. Сны — устойчивый компонент его произведений начиная с первых же прозаических опытов. Наибольший интерес вызывают так назы-

ваемые вещие сны («окно» в иное пространство), которые мы встречаем у позднего Булгакова чаще других. Это — особая категория сновидений и в «Мастере и Маргарите». По своему характеру они сближаются с типом снов, которые можно отнести, по Р. Штейнеру, к разряду «ученических», отражающих стремление оказаться в числе посвященных в тайны мироздания. Сны человека в этом случае перестают быть воспроизведением фактов жизни и становятся отражением образов иного, «высшего» мира. Подобные сны играют важную роль в романе Булгакова и сняты далеко не всем персонажам. В «московском» сюжете они — привилегия героев, «выпавших» из советской действительности 20—30-х годов и живущих особой жизнью, отличной от бытия большинства. Их сны неподвластны политической реальности, они продиктованы переживаниями особого рода.

Провидческие сны в романе видят Понтий Пилат и Иван Бездомный (т.е. ученики Иешуа и Мастера) и Маргарита. Они сняты в переломные моменты жизни, являются знаком избранности героев, свидетельствуют о способности заглянуть за грань реальности, в «запредельное», и обуславливают высокую степень символизации текста. Значимость для романа мотива сна, особенно сна пророческого, совершенно очевидна, ведь именно он и завершает последний вариант «закатного» романа писателя.

Что снится прокуратору Иудеи

В новозаветной мифологии указание на сон Пилата отсутствует. Введение сна игемона в повествование — прием, использованный Булгаковым, чтобы указать на происходящие с героем метаморфозы. Сон прокуратора Иудеи, который он видит в полночь, в полнолуние, в пятницу, по всем приметам (Булгакову, без сомнения, известным) имеет тройной шанс стать вещим и таковым в конечном итоге оказывается.

Границы сна Понтия Пилата, как его начало, так и ужасное пробуждение («Он открыл глаза и первое, что вспомнил, это что казнь была» — 310) четко очерчены. В рамках этих границ и возникает иная реальность с совсем другим раскладом событий и возможностью преодоления «земного тяготения».

Сон игемона на деле — «великое видение». Он свидетельствует об обретении Понтием Пилатом после встречи с Иешуа более высокого уровня духовности, который проявляется в возникновении у него «нового зрения» и выражается (сначала за пределами сна) в неясных предчувствиях о последствиях встречи с Иешуа и в мысли о «каком-то бессмертии».

Новые ощущения смутны и недоступны для осмысления. За ними следует видение Тиберия — знак зародившейся в герое двойственности: желание оправдать бродячего философа борется с обоснованным страхом последствий этого шага. Третьим звеном этого ряда — свидетельством нарождающейся новой природы героя — становится сон, где Пилат уже не «переживает» случившееся, а действует. Римскому наместнику после казни Иешуа снится не просто сон, а сон «вещий», сподобиться увидеть который в романном мире писателя может лишь герой, наделенный способностью выходить за рамки обыденного, «земного». Вещий характер сна подтвержден дальнейшей судьбой Пилата. Этот сон, с одной стороны, тесно связан с реальностью, навеян ею, с другой — он ее противоположность. Он таит в себе следы потаенных желаний, подавленных в действительности, в нем они исполняются: Пилат, одолеваемый тоской из-за казни невинного Иешуа, видит свою беседу с философом, избежавшим казни («казни не было»), хотя «обезображенное лицо» Иешуа свидетельствует об обратном.

Сон Понтия — «монтаж», сплав фактов и впечатлений дневного сознания и подавленных желаний. Сновидение обнаруживает совсем другое отношение к случившемуся — это «сценарий» желаемого. И поэтому «сюжет» сна устремляется к развязке событий, которая в реальности оказалась невозможна. Сон демонстрирует и те перемены, которые претерпевает прокуратор, ставший необычным «учеником» Иешуа: струсивший в жизни, не отстоявший «философа с его мирною проповедью» (38) и предавший его казни, Пилат во сне обретает новую меру всех вещей. В иной реальности, в пространстве сна он способен на иррациональные поступки, забывает о Тиберии и «согласен погубить» себя во имя спасения бродяги, «ни в чем не виноватого безумного мечтателя и врача!» (310).

Реализация подавленного желания, возможность «переиграть» жизнь, прожить ее иначе делает его счастливым во сне. Реальность кажется кошмарным сном, а сон — счастливой действительностью: «Он даже рассмеялся во сне от счастья, до того все сложилось прекрасно <...> рядом с ним шел бродячий философ <...> сегодняшняя казнь оказалась чистейшим недоумением <...> Казни не было! Не было! <...> жестокий прокуратор плакал и смеялся во сне» (310). Пробуждение прокуратора Иудеи тягостно, оно возвращает его к реальному течению событий.

В момент пробуждения, да и позже прокуратор не может интерпретировать сон как вещий, таящий сообщение о будущем, однако этот сон таков по сути, он насквозь символичен и передает будущее буквальным его воспроизведением. Прокуратору во сне дано увидеть собственную посмертную судьбу: ему суждено подниматься по лунной дороге с человеком в разорванном хитоне и с обезображенным лицом. Таковой в романе Булгакова и будет посмертная судьба прощенного Пилата, восходящего по лунному лучу вместе с Иешуа.

О сне Ивана Бездомного

После происшествия на Патриарших прудах необычные сны видит и Иван Бездомный. В первом своем сне, потрясенный случившимся, он видит заинтересовавшее его продолжение рассказа Воланда. Этот необычный сон снится Ивану после встречи с Мастером и происшедшей переоценки ценностей. Забыта даже гибель красноречивого Берлиоза («ну, будет другой редактор»), и поэт мучительно пытается вникнуть в истинный смысл событий двухтысячелетней давности, отрицаемых им раньше. Он поднимается до нового уровня миропонимания, что и дает ему возможность заглянуть в прошлое.

Иван — единственный, кому снятся ершалаимские события. Его сон, будучи продолжением повествования Воланда и одновременно звеном романа Мастера (главы «Казнь», «Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа» и «Погребение»), включается в сложную композицию произведения: значительная часть событий ершалаимской линии становится известна читателю благодаря сну героя.

Сон Ивана Бездомного — новый этап на пути все большей «посвященности» ученика Мастера, свидетельство его духовного роста, способности видеть недоступное другим. За сном, в котором возникает далекое прошлое, следует другой, вещий сон, направленный в будущее и помещенный Булгаковым в эпилог романа. Этот сон, *повторяющийся*, снящийся в полнолуние, играет важную композиционную роль: он связывает воедино две сюжетные линии «Мастера и Маргариты»: ершалаимскую (изображением Пилата, беседующего с Иешуа на лунной дороге) и московскую (уходом к Луне Мастера и Маргариты).

Сон Ивана Бездомного распадается на три части. В первой из них, как и в клинике Стравинского, он видит казнь Иешуа. Начало сна неизменно доводит героя до «жалобного крика», но вторая — «вещая» — часть сна, начинающаяся с момента, когда Мастер отпускает Пилата на свободу, приносит ему успокоение. Содержание этой части сна, события которого повторяются в романе троекратно, известно нам и из сна прокуратора в ночь на 15 нисана: это посмертная судьба прощенного Пилата, восходящего по лунному лучу вместе с Иешуа к Луне: «От постели к окну протягивается широкая лунная дорога, и на эту дорогу поднимается человек в белом плаще с кровавым подбоем и начинает идти к Луне. Рядом с ним идет какой-то молодой человек в разорванном хитоне и с обезображенным лицом...» — 383). Сновидение Ивана Бездомного «подтверждает» сон Пилата как провидение истинного будущего.

Третья часть сновидения подчеркивает его синтезирующий характер и представляет нам теперь уже Мастера и Маргариту в инобытийном лунном пространстве («лунный путь вскипает, из него начинает хлестать лунная река и разливается во все стороны. Луна властвует и играет, луна танцует и шалит» — 383), в движении к ночному светилу.

«Сон Никанора Ивановича»

Сон Босого о «театре», где сдают валюту, — пример излюбленной Булгаковым травестии высокого мотива. Сон вполне соответствует «заземленному» герою из «московского народонаселения» и является пародией на вешее сновидение.

Несмотря на вполне возможный в реальности характер «действия» (выколачивание из граждан валюты), Босому, находящемуся в психиатрической клинике, оно не грозит, а потому является отголоском пережитого обыска. Его сон не имеет характера провиденциальности — это всего лишь отражение реальности, его уже не касающейся, поэтому он просыпается с облегчением.

Глава о Никаноре Босом появилась в рукописи еще в сентябре 1933 г. и уже тогда содержала в себе сон героя. В окончательном тексте сон предваряется доносом «проклятого переводчика» и обыском, во время которого были обнаружены «неизвестные деньги, не то синие, не то зеленые, и с изображениями какого-то старика» (100) (по-видимому, действительно незнакомая председателю домкома, привыкшему к взяткам в отечественных купюрах, валюта: «Брал, но брал нашими, советскими!» — 156). После того как председателя «замели», он, побывавший в некоем «другом месте», оказался в клинике Стравинского, где и увидел сон, занимающий ключевое место в 15-й главе.

Имеющий свои композиции, «сюжет» и развязку, сон этот калейдоскопичен, несколько планов в нем нанизываются на один и тот же стержень. С одной стороны, перед нами разыгрывается некое представление. Место действия напоминает театральный зал в «очень богатом театре», «где под золоченым потолком сияли хрустальные люстры, а на стенах кенкеты» и где была «сцена, задернутая бархатным занавесом», суфлерская будка и публика. Есть и другие театральные приметы: гаснет свет, занавес поднимается, обнажается сцена с черным бархатным задником, выходит «артист», а чуть позже «известный драматический талант» Савва Куролесов исполняет отрывки из «Скупого рыцаря»...

С другой стороны — перед нами нечто похожее на концертную программу с ведущим — «гладко выбритым и причесанным на пробор» конференсье «в смокинге». В текст главы вкраплены и детали других зрелищных видов искусств: шоу — с «номерами», оперного спектакля (звучат «цитаты» из знаменитой арии на пушкинский текст, упоминаются «оперный бас», «баритон», «тенора»: и «нервный тенор, который пел: “Там груды золота лежат, и мне они принадлежат!”»), цирка (ср. звуки туша и другие шумовые и световые эффекты, хлоп-

ки ведущего в ладоши); народного балагана (с ярко выраженной реакцией зала, выкриками, свистом, «залпами рукоплесканий», обращениями «артиста» к залу и ответными репликами). Одной из картинок калейдоскопа оказывается и «восточное» собрание мужчин, сидящих «по-турецки» на полу. И наконец, описание советского помпезного праздника, торжественно проводимого в зале со сверкающими люстрами под звуки туша и громкоговорителя, со вспыхивающими призывами («на стенах выскочили красные горящие слова», красный цвет, как известно, преобладающий элемент пропаганды, знак ликования и энтузиазма — 160).

За зрелищными эффектами малозаметна проекция сна на сцены Страшного суда, мотив, вводимый в виде апокалипсической детали в начале сна Босого — «люди с золотыми трубами в руках» (157). Семантический ряд дополнен «золотым колокольчиком» на столе, допросом, учиняемым «артистом», и свидетелями с материальными уликами (сцена с любовницей Дунчиля и доставленными из Харькова долларами и бриллиантовым колье). За этим гротескным фрагментом романа просматривается «сюжет» грабительского выколачивания золота и ценностей у церкви и населения страны в 1928—1929 и 1931—1933 гг. (М.О. Чудакова). Л.К. Паршин предполагает «навешанность» этого сна рассказом друга Булгакова, Н. Лямина. Экспроприация ценностей поддерживалась декретами правительства и сопровождалась репрессиями. Она исчислялась пудами ценных металлов, десятками тысяч бриллиантов и алмазов. Эта, по выражению А.И. Солженицына, «золотая лихорадка» сопровождалась и «золотыми доносами».

Наиболее опасный и скрытый слой сна — отголоски политических процессов 30-х годов. Они проявляются в спровоцированных и невольных «признаниях» участников, в попадании в тонко расставленные ловушки (история с Канавкиным), использовании доносчиков, помогающих следствию, а наличие «женского театра» становится знаком всеохватности общества деятельностью неназываемого учреждения, главного режиссера происходящего.

Г.А. Лесскис называет в качестве литературного прототипа сцены книгу Л. Фейхтвангера «Москва. 1937», в которой судебный процесс над Радеком, Пятаковым и др. был объявлен «похожим больше на дискуссию», а предположение о пытках

отрицалось как «бульварный» домysel. Описание происходящего у Фейхтвангера действительно напоминало «театр» во сне Босого: «Ничто не разделяло суд от сидящих в зале. Не было также ничего, что походило бы на скамью подсудимых: барьер, отделявший подсудимых, напоминал скорее обрамление ложи. Сами обвиняемые представляли собой холеных, хорошо одетых мужчин с медленными, непринужденными манерами. Они пили чай, из карманов у них торчали газеты, и они часто посматривали в публику. По общему виду это больше походило на дискуссию, <...> которую ведут в тоне беседы образованные люди, старающиеся выяснить правду...» Достоверно известно негативное отношение писателя к книге западного коллеги, в отличие от которого Булгаков слеп не был. И в данном случае важна не столько отсылка к книге Фейхтвангера (согласно записи Е.С. Булгаковой, книга попала к писателю лишь 5 декабря 1937 г.), сколько многочисленные разбросанные по главе, повествующей о сне одного из самых пошлых персонажей романа, свидетельства абсолютного понимания писателем всего, что происходило в сталинскую эпоху.

Первоначальные варианты этой главы, по всей вероятности, были откровеннее вошедших в окончательный текст: Булгаков уничтожил ее после ареста Вл. Масса и Н. Эрдмана 12 октября 1933 г., новое уничтожение страниц с изложением сна председателя домкома последовало в связи с арестом Мандельштама (Л.К. Паршин). В первопубликации «Мастера и Маргариты» все 11 страниц текста главы «Сон Никанора Ивановича» были вырезаны цензором. Однако и сохранившийся вариант «сна» дает возможность прочтения его глубинных напластований. В частности, нельзя не заметить проекций на методы работы «компетентных органов».

Сон Босого концентрирует все стороны жизни арестованного и применяемый по отношению к нему механизм принуждения. Герой попадает в учреждение, которое, несмотря на сходство с театральным залом, есть место, куда «приводят», и которое нельзя добровольно покинуть, читателю понятно, что выпускают из «театра», только добившись признания.

Дознание, которому подвергается герой, производится «артистом»-следователем, обладателем «задушевного», «мягкого баритона», умеющим в зависимости от ситуации говорить «твердо», «звучно», «весело», «укоризненно», «печально» или

«спокойно», менять тембр голоса и интонации. «Артист» олицетворяет собой сразу двух, обычно работающих в паре следователей — «доброе», подкупающего «разумными» доводами (зачем сидеть в душном зале, на улице весна, тепло), искренне огорчающегося неразумности поведения подопечных («Огорчили вы меня, <...> а я-то на вас надеялся» — 160) и — второго, «грозного», карающего (сцена наказания Дунчиля). То, что перед нами именно следователь, подготовлено предшествующей сценой пребывания в реальном учреждении, где был произведен реальный допрос (ср. неопределенно-личные конструкции — «вступили в разговор», «спросили», «повысили голос», «намекнули»).

Учреждение во сне героя существенно отличается от «реального», где были «письменный стол, шкаф и диван» (155). Тюремные детали в сновидении прямо не названы, они всплывают среди театральной бутафории в виде «баланды» (тюремной похлебки) и упоминания небритых граждан. Вместе с тем перед нами именно место заключения. Психологическое воздействие начинается с момента попадания в «театр», в атмосферу праздничности с приятным конферансье. «Артист» молниеносно вовлекает сбитого с толку вновь прибывшего в «действие», виртуозно пользуясь самыми разнообразными приемами «выколачивания валюты».

Воздействие на психику производится разными способами: повторением одного и того же призыва сдавать ценности, звучащего в виде «гулкового баса» с небес (из громкоговорителя); в виде «красных горящих слов»: «Сдавайте валюту!», вспыхивающих на стенах; призывов поваров («Обедайте, ребята, — кричали повара, — и сдавайте валюту!»). В этом же арсенале есть и более мягкие способы: журить («чисто как дети»), стыдить («вы же взрослый человек»), вдруг исполняться доверием («Верю!»), а когда человек «дожат» до конца, завести демагогические разговоры о бессмысленности хранения валюты. Они сочетаются с угрозами и иезуитскими приемами (отпустить человека, а в последнюю секунду остановить фразой «одну минуточку» и разоблачить).

«Артист» обнаруживает недюжинное знание обстоятельств жизни граждан, вплоть до интимных, и умело ими пользуется, обладает гипнотизерскими способностями и умением считывать информацию с лица с помощью глаз — «рентгеновских

лучей». Вспомним откровения «артиста»: «<...> язык может скрыть истину, а глаза — никогда! Вам задают внезапный вопрос <...> в одну секунду вы овладеете собой и знаете, что нужно сказать, чтобы скрыть истину, и весьма убедительно говорите, и ни одна складка на вашем лице не шевельнется, но, увы, встревоженная вопросом истина со дна души на мгновение прыгает в глаза, и все кончено. Она замечена, а вы пойманы!» (164).

«Конферансье» оказывается и великолепным психологом, умело манипулирующим залом, он то доверительно апеллирует к нему («вы все здесь — валютчики, обращаюсь к вам как к специалистам» — 159), то ловко натравливает его на очередную жертву. Чтобы понять, насколько Булгаков «угадал» манеру общения с арестованными «компетентных органов», достаточно сравнить эту сцену с описанием методов первоначального дознания у А.И.Солженицына в «Архипелаге ГУЛАГ».

Поведение зала кажется едва ли не иллюстрацией к политическим процессам 30-х годов: из зала то доносятся обличающие выкрики («Из-за таких-то и мы невинно терпим!»), то его охватывают волны негодования («негодующе взревел зал», «страшно взревел зал»), и раздаются свист, иронические комментарии или аплодисменты в адрес ведущего, то «в зале перестают дышать» и пр. Публика помогает «топить» каждого вызванного на сцену.

Действия «конферансье» дублируют приемы Воланда в сцене сеанса черной магии, обнажая сатанинскую сущность неназванного «учреждения». Булгаков очень точен в изображении особенностей поведения московской публики: невидимая, тайная режиссура к тому и вела, чтобы та сама требовала смертной казни невинных людей. Так создавалось впечатление, что правоохранительные органы «уступают» требованию масс (бесчисленные манифестации и «письма трудящихся» с требованием расстрелов, широко публиковавшиеся в прессе во время процессов 30-х годов, были, разумеется, Булгакову известны, как понятна была и их подоплека).

Сон Босого насыщен различными реминисценциями и аллюзиями. Герой не знает «произведений поэта Пушкина» (при том, что тираж его сочинений к концу 1936 г. превысил 31 млн экз.), но имя его не раз всуе поминал в обыденной

жизни. Тем гротескнее звучит та часть сна героя, в которой он слушает монолог Барона из пушкинского «Скупого рыцаря». Произведение искусства в этой сцене выступает в несвойственной ему роли — как средство идеологического прессинга: «специально приглашенный артист» исполняет отрывки, тематически подходящие к ситуации («Никанор Иванович загрустил», услышав постыдные «признания» актера). Увиденное производит на Босого, к театральным условностям не привыкшего, огромное впечатление: он понял из отрывка, что «помер артист лютой смертью».

Знаменательно, что Булгаков в этой сцене опасно сближает мотив репрессий и пушкинский столетний юбилей (на дворе 1937 год: страна празднует 20-летие ГПУ и чествует поэта, восславившего свободу).

Иронический голос повествователя в эпилоге лукаво свидетельствует, что с персонажами сна Босого ничего не случилось, ибо их никогда «в действительности не было», они были порождением «поганца Коровьева». Параллельно, впрочем, выясняется, что Куролесов тем не менее реально существовал. Эта деталь обнажает пародийный по отношению к вещим снам характер сновидения председателя домкома.

XI. Время и пространство в романе

Говоря о хронотопе романа, можно выделить две его разновидности: внутренний, т.е. сконструированный Булгаковым внутри текста «Мастера и Маргариты», и внешний, появляющийся в исследованиях, авторы которых ставили своей целью точно соотнести события романа с реальным временем, так же как описания Ершалаима и Москвы — с реальным пространством этих городов.

В «Мастере и Маргарите», построенном как *текст в тексте*, в каждой сюжетной линии есть свое время и его характеристики. Тем не менее можно отметить некоторые общие тенденции: так, Булгаков стремится создать в каждой из частей единое, недискретное время. Делает он это с помощью соединительных фраз, характерных для романов

Л.Н. Толстого, — «В то время как...» (см., например, начало 8-й, 10-й и 18-й глав).

Наиболее часто возникают в тексте три временные точки — прежде всего, это 12 часов дня и ночи, полдень и полночь. Полночь, разумеется, связана с нечистой силой, Воландом и его свитой (в полночь Гелла с Варенухой навешают Римского, в полночь происходит бал Сатаны), хотя и не только с ними: «примерно в полночь» (309) засыпает Понтий Пилат, перед тем как увидеть вещий сон, в полночь ждаввшие Берлиоза члены правления Массолита спускаются в ресторан Дома Грибоедова и т.д.

Полдень как вторая крайняя точка во времени также может быть связан если не с действиями дьявола и его свиты, то по меньшей мере с вмешательством некоей высшей силы: «около полудня» (172) Иешуа уходит от огородника на верную смерть. В полдень открывается касса варьете, на другой день после сеанса черной магии. В день, когда Маргарите впервые за последние полгода снится Мастер — это также день бала и возвращения Мастера, она просыпается «около полудня» (211). В полдень, «когда приходил ее час» (138), Маргарита обычно появлялась у Мастера в подвальчике.

Еще одна часто используемая Булгаковым временная точка — закат солнца. Известно, что в мифопоэтической традиции это граница дня и ночи; ежесуточный уход солнца есть «роковой час», «...та временная точка, где силы хаоса, неопределенности, непредсказуемости начинают получать преобладание» (В.Н. Топоров). В «Мастере...» закат, с которого начинается действие романа на Патриарших прудах, выполняет роль временного ключа. На закате происходит казнь Иешуа: «Солнце уже снижалось над Лысой Горой» (167—168). При закатном солнце Воланд со свитой покидает квартиру № 50, одновременно с этим, «на закате солнца» (353), происходит последний разговор Мастера с Маргаритой, когда они оба соглашаются искать утешения у нечистой силы. В Москве еще продолжается закат, когда Сатана со свитой, Мастером и Маргаритой покидают город.

В поисках реального времени

Время действия романа не раз становилось предметом отдельных исследований, однако любые умозрительные рассу-

дения по поводу привязки романских событий к конкретным числу и году входят в противоречие с авторским замыслом в последние годы работы над рукописью.

Судя по черновикам и ранним редакциям, первоначально действие романа должно было происходить на закате в среду 5 июня 1934 г., затем в 1935-м и даже в 1945-м (т.е. появление Сатаны в Москве относилось в будущее). Однако впоследствии Булгаков снимает почти все конкретные темпоральные указания (исключение составляет «майский вечер» в самом начале романа), так что определить точно можно только дни недели: параллелизм московской и ершалаимской сюжетных линий требует, чтобы центральные события — осуждение и казнь Иешуа и великий бал Сатаны — происходили в пятницу (в тексте есть соответствующее указание: «Утром в пятницу, то есть на другой день после проклятого сеанса» — 178). Соответственно, события московской сюжетной линии должны начинаться в среду и заканчиваться в субботу.

Это не останавливает исследователей (В. Sharatt, D.M. Fiene, А.А. Кораблев), которые берутся точно указать год описанных событий исходя из того, что они происходят на Страстной неделе в мае и в полнолуние. Назывались 1926, 1929, 1932 и 1937 гг. Однако значимой для Булгакова остается установка на синхронизацию событий московского и ершалаимского мира, не подкрепляемая конкретными датами.

Более понятно стремление определить приблизительное время действия романа. Так, Б.М. Гаспаров, руководствуясь датировкой определенных событий, определяет два временных плана: 1924—1926 гг., которые «опознаются» через детали — расцвет нэпа, существование лагеря на Соловках, первый пушкинский юбилей, наконец, травля Булгакова после постановки «Дней Турбиных» и т.д.; и 1936—1938 гг.: второй юбилей Пушкина, визиты в Москву знаменитых иностранцев, время политических процессов. Роман Булгакова, по Гаспарову, — «это притча о мире 20-х годов, рассказанная из 1937—38 года».

Нежелание автора привязать события романа к конкретному году и в ершалаимской, и в московской частях компенсируется частыми упоминаниями «микровремени» — часов и минут: «Было около десяти часов утра» (43), «...в десять часов вечера в Массолите состоится заседание» (16), «в половину

одиннадцатого часа того вечера...» (58), «Когда в приемную знаменитой психиатрической клиники <...> вошел человек с острой бородкой и облаченный в белый халат, была половина второго ночи» (66) и т.д.

Точно так же неизвестно, в каком году происходят события, описываемые в ершалаимской линии романа, которые в более ранних вариантах были направлены на явное соотнесение судьбы Иешуа с современностью («Я полагаю, что две тысячи лет пройдет ранее... он подумал еще... да, именно две тысячи, пока люди разберутся в том, насколько напутали, записывая за мной»). Но наряду с этим, сделав игру одним из основных смыслообразующих принципов романа, Булгаков переносит временное указание в потусторонний мир, где оказываются после смерти герои и где время сменяется вечностью (ср. *вечный* приют Мастера и Маргариты), и дает отсылку на те же самые две тысячи лет: «Двенадцать тысяч лун за одну луну когда-то, не слишком ли это много?» (370).

Пространство романа

Пространство «Мастера и Маргариты» демонстрирует многоликие модификации: в нем можно выделить макропространство, соотнесенное с космогоническими теориями, и микропространство отдельных сцен. При конструировании пространственного мира Булгаков, как и во всем романе в целом, использует традиционные бинарные оппозиции (например, верх и низ, горизонталь—вертикаль) и архетипические мотивы (например, замкнутого круга) для создания авторского мифа о современной Москве, «московского текста».

Кроме само собой разумеющихся Москвы и Ершалаима, «география» романа захватывает и другие города: в ершалаимской линии названы Яффа, Вифлеем, Гамала, Виффагия и др. В московской большинство городов упомянуто в эпилоге с целью показать широкое и стремительное распространение слухов и репрессий: города, где задерживают людей (и черного кота), — Саратов, Казань, Пенза, Белгород, Ярославль, Армавир. Некоторые города в эпилоге упоминаются в связи с передвижениями персонажей основной части романа — в Ростов получает новое назначение Степа Лиходеев; в Брянск переезжает Семплеяров; в Кисловодске отдыхает после всего пере-

житого Римский; из Вятки возвращается Алоизий; наконец, названа Феодосия, куда «направлялся» повествователь. Это чаще всего местности для Булгакова случайные (кроме, может быть, Феодосии, расположенной в 35 км от Коктебеля, где он гостил у М. Волошина в 1925 г.): Вологда, где жил дядя Ивана Бездомного; Воронеж, куда Коровьев «услал» в отпуск домработницу Степы Лиходеева — Груню; Харьков, откуда появилась любовница Сергея Дунчиля — Ида Геркулановна Ворс (во сне Никанора Босого).

Художественное пространство романа включает несколько миров: это, во-первых, «воображаемый Ершалаим», многочисленные детали в описании которого призваны компенсировать его призрачность и удаленность от читателя на две тысячи лет. Во-вторых, параллельная Ершалаиму современная Булгакову Москва, в которой сталкиваются минувшее и современность, реальный мир и самые фантастические происшествия. Московский мир обнаруживает признаки взаимопроникновения древнего и фантастического пластов — их объединяет попарно целый ряд признаков. В то же время в реальной Москве при узнаваемости лиц, ситуаций и деталей существует некий скрытый, «эзотерический», мир, который представляет собой табу, так что его общеизвестное наименование — ГПУ/НКВД — в романе *ни разу* не фигурирует.

Атмосфера неопределенности, загадочности роднит московский мир с фантастическим. Можно говорить и о вездесущести Сатаны со свитой, и об аналогичном качестве ведомства ГПУ, не случайно они несколько раз выступают как взаимозаменяемые (ср., например, эпизод первой встречи Маргариты с Азazelло в Александровском саду, когда героиня принимает Азazelло за сотрудника органов, намеренного арестовать ее, или одинаково безрезультатную стрельбу в «нехорошей» квартире и т.п.).

Нечистая сила и сама склонна подчеркивать свое сходство с москвичами — ср., например, демонстрацию пространства «пятого измерения» в эпизоде великого бала Сатаны и соотнесенный с ним иронический рассказ Коровьева о трансформациях квартирного пространства, проделанных неким москвичом. Но не только квартира № 50 раздвигается во всех направлениях — Дом Грибоедова также вмещает несметное множество писателей: «не чрезмерная, человек в полтора ста»

(56) очередь на получение творческих отпусков характеризуется на фоне длиннейшей очереди (явно «чрезмерной») в дверь с надписью «Квартирный вопрос». Фантастическая вместимость небольшого особняка — один из ряда признаков, благодаря которым московская действительность предстает непредсказуемой и вследствие этого весьма далекой от реальности.

Чрезвычайно любопытна в этом плане *Разметка событий* в московской сюжетной линии, сохранившаяся в *Материалах к 6-й и 7-й редакциям романа*. Здесь Булгаков перечисляет все события, происходившие в Москве с вечера среды по субботу. Этот московский сюжет в отсутствие Мастера и Маргариты (в подготовительных материалах Булгаков нередко обходил те фрагменты романа, которые были ему абсолютно ясны) фиксирует суть московской жизни — постоянные скандалы:

В среду вечером	Гибель Берлиоза
В ночь со среды на четверг	Похищение Степы Скандал с Босым Похищение Варенухи
Вечером в четверг	Скандал с Семплеяровым Скандал с раздетыми в варьете Оторвание (так!) головы конференсье
В ночь с четверга на пятницу	Исчезновение Поплавского <видимо, Римского>
Пятница днем	Скандалы с шоферами, скандал с пустым костюмом, скандал с поющими служащими, скандал с дядей, приключения буфетчика. Следствие в варьете. Похищение головы Берлиоза, его похороны. Следствие
Ночь с пятницы на субботу	Бал, убийство Майгеля, слезка, следствие. Поиски Поплавского
Суббота	Возвращение Варенухи и Николая Ивановича, их арест, арест Аннушки. Привозят Поплавского из Ленинграда, возвращение Степы. Попытка ареста

Скандал как характеристика московской литературной жизни был использован автором на ранних стадиях работы над рукописью, и в соответствии с этим замыслом скандальные происшествия в Москве имеют не одну, а несколько мотивировок: они, возможно, инспирированы Воландом, но точно так же могут обуславливаться самой природой жизни писателей, любимцев власти.

Наконец, третий мир романа — инобытийный, где главные герои оказываются после ухода из жизни. Он наделен своей структурой, иерархичность которой не до конца понятна и, вероятно, намеренно не прояснена автором. Локус Иешуа (и Левия Матвея, а судя по концу романа, еще и Понтия Пилата, отбывшего наказание) вполне традиционно называется «свет». Мастеру и Маргарите уготован «покой». Понтий Пилат до момента прощения пребывает на какой-то площадке среди скал, на том же уровне находится Ершалаим с пышно разросшимся за две тысячи лет садом. Наконец, Сатана со свитой удаляются также во вполне традиционное пространство низа, бездны: «Воланд, не разбирая никакой дороги, кинулся в *провал*, и вслед за ним, шумя, *обрушилась* его свита» (5, 372).

Прорыв Мастера в инобытийный мир, в трансцендентное пространство совершается как награда за творчество, за «угадывание» последних тайн и ответы на «последние» вопросы. Мысль о жизни после смерти не была чужда Булгакову, упоминания о подобной возможности всякий раз обретали в его произведениях и даже в письмах разный облик, не фиксируясь в какой-либо единой форме (см., например, вещий сон Алексея Турбина в «Белой гвардии» или рай, обещанный Мадлене Бежар после очищения от грехов на исповеди в «Кабале святош»). В то же время в «Записках покойника» встречается представление о смерти как конечном моменте человеческого существования, пределе, за которым больше ничего не воследует — именно так смерть описана в сцене неудавшегося самоубийства героя.

Об инобытии Булгаков много размышлял и вне творчества. В личной беседе с одним из авторов настоящей работы в 1968 г. Е.С. Булгакова в ответ на вопрос о религиозности и вере мужа сказала, что он не был религиозен в традиционном смысле слова, редко бывал в церкви, однако в Бога верил и представление о Боге совпадало у него с идеей высшей спра-

ведливости. По ее словам, Булгаков мыслил посмертное существование как постоянное пребывание в том душевном состоянии, в каком человек находился в момент совершения либо своего самого страшного греха, либо наиболее благороднейшего поступка. За пределами земной жизни он ожидал встречи с теми, кто были близки ему, независимо от несовпадения эпох земной жизни (это подтверждают и слова Маргариты, произнесенные на пути к вечному приюту: «Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не потревожит» — 372).

Роман «Мастер и Маргарита» объемлет все, что было сделано к этому времени его автором в решении проблемы инобытия. В окончательном тексте и ранних редакциях нередко встречаются напряженные размышления над этой темой, хотя семантика элементов, однажды уже введенных в массив творчества Булгакова, в них чаще всего меняется.

Традиционная оппозиция вертикали и горизонтали, «верха» и «низа» исходит из средневековых представлений о небесном свете как источнике истины. Как это вообще свойственно булгаковскому роману, традиционная символика реализована лишь отчасти: Левий Матфей для разговора с Воландом *опускается* на крышу московского дома, в инобытии Понтий Пилат уходит на встречу с Иешуа *вверх* по лунному лучу и т.д. Однако если в инобытийном пространстве традиционная иерархия сохраняется, то в московской сюжетной линии соотношение «верха» и «низа» (как и вообще едва ли не все традиционные установки и принципы) чаще всего трагестировано: «подвальная», т.е. «низовая» жизнь Мастера осознается им как «золотой век», воплощение земного рая. Воланд, в инобытии низвергающийся в провал, в Москве по большей части пребывает наверху — на пятом этаже, в квартире № 50, на крыше московского здания, на возвышении в сцене бала. Связь «верха» с дьявольским началом в этой сцене особо выделена присутствием традиционно символического атрибута оппозиции верх—низ лестницы, на вершине которой гостей встречают черная королева, хозяйка бала Сатаны, и двое членов его свиты.

Противопоставление верха низу присутствует в «Мастере...» и в пределах одной пространственной характеристики, например в одном из наиболее емких мотивов романа — мо-

тиве полета. Помимо физического преодоления пространства, он сопряжен с внутренней трансформацией, сменой будничного поэтическим, творческим. Именно так следует трактовать, например, дневниковую запись Булгакова от 2 сентября 1923 г.: «Среди моей хандры и тоски по прошлому иногда, как сейчас, в этой нелепой обстановке временной тесноты, в гнусной комнате гнусного дома, у меня бывают взрывы уверенности и силы. И сейчас я слышу в себе, как *взмывает* моя мысль, и верю, что я неизмеримо сильнее как писатель всех, кого я ни знаю».

«Дали точный адрес»

Разбросанные по вариантам романа реплики повествователя вроде «скажу адрес», «укажу дорогу» — свидетельствуют об общей игровой направленности и вовлечении читателя в поиск этих мест. Баланс авторской фантазии и реальных отсылок порождает большое количество версий и не прекращающихся дискуссий в особой области так называемого литературного краеведения, которая устанавливает точность воспроизведения писателем реального пространства. Немало сказано в этой связи и о топографии булгаковского романа — известны, например, экскурсии «По булгаковским местам», которые проводятся в Москве, что предполагает абсолютное совпадение художественного и реального пространства.

Однако в творчестве Булгакова наряду с максимальным приближением к реальности (в киевском Доме-музее органично сосуществуют два музея — семьи Булгаковых и семьи Турбиных, героев романа «Белая гвардия», настолько точен Булгаков в своих описаниях) присутствует и высочайший полет фантазии. В том же Киеве, изображенном в его первом романе под именем Город, наряду с прозрачными, угадываемыми названиями улиц соседствуют фантастические, никогда не существовавшие в реальном Киеве сады, укрывающие героя от преследования и спасающие ему жизнь.

В «Мастере и Маргарите» этот принцип — предельная точность в сочетании с раскованной фантазией — реализован в полной мере. Путь летящей Маргариты в районе Арбата можно проследить по карте Москвы, что и проделали литературоведы и любители творчества Булгакова (Мягков 1993,

Авилова 1994). Так, в мемуарах современников (Н. Шапошникова) нашлось место нефтелавке «с покосившейся дверью», над которой пролетает Маргарита, — так и описана эта дверь, висящая на одной петле; в лавке, находившейся в переулке Сивцев Вражек в доме № 22 (Б.С. Мягков), во времена Булгакова торговали керосином, свечами, воском и т.д.

Но с той же легкостью куда-то в арбатские переулки автор поместил Дом Драмлита, где Маргарита устраивает погром в квартире критика Латунского, хотя современники отождествляли узнаваемый фасад, который «выложен черным мрамором», с построенным в 1935 г. домом для самых известных советских писателей в другом районе Москвы — в Замоскворечье (Лаврушинский переулок, д. 17) (ср. описание дома в Лаврушинском в воспоминаниях Н.Я. Мандельштам: «...мы сидели в новом писательском доме с парадным из мрамораламбрадора, поразившим воображение писателей»).

Неоднозначной оказывается привязка описываемых Булгаковым адресов и домов, например, продолжается спор о «готическом особняке», в котором живет Маргарита и который, похоже, не имеет однозначного прообраза; о доме № 13 и квартире № 47, где Иван Бездомный заимствует иконку, и т.п. Таков и подвальчик, где переживают «золотой век» главные герои романа. П.С. Попов, который пришел к Булгакову в начале 20-х годов с предложением быть его биографом, писал Е.С. Булгаковой: «... наш подвальчик Миша использовал для описания квартиры Мастера <...> завал книгами окон, крашенный пол, тротуарчик от ворот к окнам — все это он перенес в роман». Подобного же мнения придерживалась и вторая жена Булгакова, Л.Е. Белозерская. Однако подвальчик П.С. Попова находился в шестиэтажном доме, что побудило исследователей к поиску другого адреса. Владельцами следующего дома-«кандидата» были знакомые Булгакова, братья Топлениновы, имевшие отношение к театру (старший был актером и драматургом, младший — художником-декоратором), и в этом же доме десять лет прожил младший друг Булгакова, писатель С.А. Ермолинский. Однако предлагают и другие конкретные адреса.

ХII. Концовка и конец

1. Эпилог

После скороговорки перечисления событий, происшедших за несколько последних лет со многими персонажами романа, как это обычно бывает в произведениях классической традиции, Булгаков полностью переключается на судьбу Ивана Бездомного, теперь профессора Ивана Николаевича Понырева. Это показывает, что эпилог явно несет иную смысловую нагрузку, нежели просто информативную, что даже побудило некоторых исследователей (В.А. Beatie, P.W. Powell) оценивать его как последнюю, 33-ю главу романа.

Глубинный смысл эпилога задан образом круга, повторяемостью действий нескольких персонажей и прежде всего Понырева. Уже несколько лет подряд в весеннее полнолуние он вслепую, почти на ощупь проходит по одному и тому же маршруту к незнакомому особняку. Повторяется все до деталей: незнакомец на скамейке в садике, дорога домой, сон с огромной тучей, предвещающей катастрофу, укол и уже спокойный, умиротворяющий сон до утра. Многократно воспроизведенный образ кружения обретает социально-метафорический смысл: перед нами «рассказ о мире, который погиб, сам того не ведая» (Б.М. Гаспаров). Он сопоставим с библейской притчей о Лоте и гибели Содома и Гоморры, т.е. с гибелью города после выхода из него праведников. Эпилог не столько завершает роман, сколько сообщает, что произошло после единственного события, которое город признал реальным — после исчезновения Мастера и Маргариты. Выведенные из города Сатаной праведники, Мастер и Маргарита, получают в награду покой, тогда как столичные жители наказаны вечным и бессмысленным движением в виде абсурдных перемещений по службе или хождения по кругу (Ю.М. Лотманом было отмечено воздействие на Булгакова «Божественной комедии» Данте, где «блаженные души находятся в покое <...>, между тем как грешные совершают постоянные циклические движения»).

Фигура и судьба центрального персонажа эпилога — Понырева (Бездомного) — двойственны: он верит, что в моло-

дости «стал жертвой гипнотизеров, лечился после этого и вылечился» (381). Однако в эпилоге и его поведение, и общественный статус свидетельствуют, что из душевного потрясения, вызванного событиями на Патриарших прудах, он выбрался с тем результатом, который предсказывал врач в одной из ранних редакций романа: «Если выкарабкается, возможно, с дефектом».

Ученик, получивший благословение Мастера на продолжение романа о Пилате, но лишенный духовного наставничества, в дальнейшем ведет себя как человек, которому открылась лишь часть истины. В прошлом он осознал свою греховность, прошел через утрату социального статуса и уединение, впав в смятение и уныние, и благодаря учителю, Мастеру, нашел выход на новый путь. Однако уроки Мастера достигают только его подсознания и только в моменты вмешательства «весеннего праздничного полнолуния», с которым он не в силах справиться. Остальное течение его жизни отмечено утратой памяти и погруженностью в московское бытие, в котором Понырев занимает вполне официальное положение.

Цикличность болезни оставляет его среди персонажей московского мира. Об этом свидетельствует и его профессорский чин в области истории в сталинской Москве 30-х годов, когда погиб весь цвет исторической науки. Сдержав клятву, Иван Понырев не пишет стихов, но едва ли, лишенный памяти, он способен завершить роман. Тем не менее он выделен из всех персонажей эпилога, и понять его особую роль помогает последний абзац 32-й главы.

До создания эпилога в мае 1939 г. в «Мастере и Маргарите» оставалась одна нить, еще связывавшая Мастера с его романом и с земной жизнью после перехода в небытие. Это были его отношения с Иваном Бездомным, выстроенные по схеме «учитель—ученик», восходящей к Данте (Данте и Вергилий как ученик и учитель — см.: М. Йованович 1989). Сама внешность Мастера в ранней редакции — «хорошо знакомый рыжеватый вихор и зеленоватые глаза» — в окончательном тексте отдана Бездомному («бойкие зеленые глаза» — 10; «рыжеватый, вихрастый молодой человек» — 7). Это можно было бы интерпретировать как косвенное свидетельство духовной связи Мастера и Ивана Бездомного, однако эпилог внес свои коррективы.

Зачеркнув последний абзац 32-й главы вместе с концовкой о пятом прокураторе, Булгаков тогда же, отчасти дословно, восстановил его в эпилоге, сделав также заключительным. Там, где в конце 32-й главы «...память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать» (372), в финале эпилога «затихает» «исколотая память» (383) Ивана Бездомного.

Это авторское решение, во-первых, подтверждает духовную близость, даже частичное двойничество Мастера и Ивана Бездомного. Во-вторых, применительно к композиции романа оно свидетельствует о твердом решении Булгакова снять последний абзац 32-й главы. И, возможно, самый важный вывод: восстановив Мастеру посмертную память и отняв эту память у Ивана Понырева, Булгаков тем самым лишает финал романа какой бы то ни было надежды: Иван не станет продолжением Мастера в земной жизни, так как кроме одной ночи в году живет в беспомытстве, в состоянии духовной смерти. Вместе с Мастером безвозвратно уходит и его мир.

И все же эпилог остается разомкнутым, как и основной текст романа: судьба Ивана Понырева (Бездомного) не находит завершения, так же как лишена его сюжетная линия Мастера и Маргариты, к которой в эпилоге добавлен еще один виток двойственности: в вещем сне Понырева герои изображены не в вечном приюте, а на лунном луче и движутся к Луне. Поэтому слова Мастера «Этим и кончилось, мой ученик» (384) также иллюзорны — конца их движению нет, сюжетная линия завершается восхождением по лунному лучу в локус Иешуа, высшую точку пространственного строения романа.

2. Эсхатологические мотивы в романе

Центральная антитеза «закатного романа» задана двумя важнейшими городами — Москвой и Ершалаимом, данными в сложном со- и противопоставлении. Оставляя в стороне это многоаспектное соположение, остановимся лишь на конечных судьбах двух «мировых» столиц в булгаковском романе.

В окончательном тексте взору Мастера, уже прошедшего свой крестный путь и совершившего с помощью Воланда про-

рыв в инобытие, открывается некий *новый* Ершалаим в своем инобытийном обличе (в ранних редакциях он обрушивался в бездну или застывал на две тысячи лет).

Москва, в отличие от святого города, город погибший, доживающий «последние дни», отмеченный сатанинским знаком — «разбитым вдребезги солнцем в стекле», знаком осколочного мира и утраты цельности; обращенностью своих окон к Западу, традиционному для русской культуры локусу дьявола (О. Кушлина, Ю. Смирнов); торжеством сатанизма и духовного бесовства. Москва противопоставлена Ершалаиму, и в этой антитезе читается известное противоположение Града Небесного, обители праведников, Граду человеческому, земному у Августина Блаженного (М.С. Петровский).

Подобная модель судьбы Москвы, в сущности, подготовлена предшествующим творчеством писателя — в «Белой гвардии» Москва и Киев в новой исторической ситуации приравнены своей грешной, дьявольской сутью к библейским городам Содому и Гоморре; одна из концовок «Роковых яиц» представляла собой зарисовку «мертвой Москвы» с огромным змеем, обвинившимся вокруг колокольни Ивана Великого. Образ змея метонимически вводил тему Апокалипсиса. Аналогичный мотив недвусмысленно возникал и в ранних вариантах «Мастера и Маргариты», где Иванушка предрекал гибель «красной столице» в «огне пожаров, в дыму».

В романе писатель исподволь подводит к мысли, что Москва («новая» Россия) как новый Вавилон обречена на гибель в огне Страшного суда. В близких к эсхатологическим видениям образах была осмыслена писателем сама эпоха революции, воспринятая именно как катастрофа, а не как мгновенный переход к царству справедливости и истины. Для Булгакова проблема Царствия Божия на земле вообще была снята после октябрьских событий. Более того, его «эсхатология» в «Мастере...» безысходна: она не подразумевает обещания нового Начала. Так, в противовес всевозможным вариантам мессианской идеи и идеи грядущего воскресения Москва дана в романе отнюдь не в плане «воссияния благодати Святого Духа», а, напротив, как город, где торжествует нечисть разного калибра и толка, где распят Мастер. Булгаков последовательно ведет тему своеобразного пандемониума, бесовского царства, обреченного на гибель, без сопровожда-

ющей темы возможного спасения. Иными словами, булгаковская Москва переживает свой Апокалипсис.

Апокалипсическую подсветку в изображениях Москвы в творчестве Булгакова можно считать свидетельством формирования и выстраивания писателем авторского мифа о гибели Москвы, «московского текста», «московского мифа». При этом обнаруживается взаимоперетекание «мировых» городов, мерцание в одном, названном городе всех остальных, неназванных (с разной степенью проявленности Булгаков проецирует судьбу Москвы на миф о гибели Вавилона, падение Константинополя, на судьбу библейских городов Содомы и Гоморры, на «петербургский текст» русской культуры).

«Петербургский миф» о городе, обреченном на гибель в болотах и туманах, выходит на поверхность в пьесе Булгакова «Александр Пушкин», где после выноса тела поэта из дома на Мойке город исчезает во тьме и свисте вьюги, живо напоминающая описания Достоевского в «Подростке» («подыметесь с туманом и исчезнет как дым») или апокалипсическую тональность «Петербурга» А. Белого. Знаменательно, что финал 31-й главы «Мастера и Маргариты» содержит несомненные приметы «петербургского текста»: город «ушел в землю и оставил по себе только туман» (367).

Эсхатологический «московский» миф Булгакова отмечен присутствием целого набора разнообразных предвестий грядущей гибели столицы. Прежде всего описывается предвещающая гибель города цепь пожаров. Огонь ощутимо связан у писателя с эсхатологической проблематикой: пожары есть знак начала Страшного суда и воздаяния по делам, и праведник выйдет из испытаний огнем невредимым. Неслучайно очистительный огонь в вариантах и каноническом тексте романа пожирает самые сатанинские точки столицы — торговцы на Смоленской и у Никитских ворот, Дом Грибоедова, известный дом Нирензее, кв. № 50 в доме 302-бис по Садовой, причем по масштабам это пожар, аналогичный тому, что уничтожил Рим. «Предтечами» Апокалипсиса являются и необычные грозы (описание грозы в одной из ранних редакций «Мастера...» адекватно традиционным эсхатологическим видениям: «тяжелые удары», «неумолкающий гул», висящая «паутиной» молния на небе, «град величиной с вишню», разбитые стекла, «сплошная пелена» хлынувшей с неба воды,

«мутные потоки», «с воем» ринувшиеся в подвалы). Но и в окончательном тексте романа гремит гроза, переходящая в ураган, с «небесным огнем» и градом.

Признаком обреченного города становятся и описания «разбитого солнца» в стеклах окон, и невероятная жара, и «пылающий майский закат» (архетипический образ смерти), и музыкальная какофония города. Победа сатанинства, лжи и зла в истории с Мастером, мультипликация «мелкого бесовства», погруженность города в сеть убивающих живую жизнь «сатанинских» учреждений, завершаясь появлением всадников, легко на этом фоне проецируемых на апокалипсических, завершают картины его гибели в тумане и тьме, накрывшей город, его «уход в землю».

М.С. Петровский в тонкой работе «Мифологическое городоведение Михаила Булгакова» проводит мысль о гибели всех мировых городов Булгакова. Действительно, булгаковская апокалиптика подразумевает трагическую гибель любого мирового города независимо от географии или эпохи. Это гибель символическая, она может не осознаваться жителями обреченного города, как это происходит в эпилоге с Москвой (ср. мысль Б.М. Гаспарова о сбывшемся пророчестве гибели, которое «сохраняет свою актуальность»: «конец света, не имеющий конца», и о Москве и Ершалаиме как двух планах «притчи» по отношению к эпилогу). Единственным выходом из гибельного мира оказывается прорыв в запредельное, трансцендентное обретение бессмертия, возможное только для избранных персонажей.

Однако существенно, что исключением из гибнущих мировых городов оказывается Иерусалим, который присутствует в романе и в своем «историческом» облике, и в инобытийном виде: в 32-й главе, где он представлен как «новый град», дан в «высокой» ипостаси «Иерусалима горнего», включаясь, таким образом, в булгаковскую многослойную систему преобразований.

Москве не дано параллельного преобразования, в «Мастере и Маргарите» нет ее образа в более совершенной оболочке. «Грядущие перспективы» Москвы не обозначены в тексте. Напротив, мы наблюдаем первые предвестья ее гибели — пожары, вырванное свистом Коровьева с корнями дерево, обрушившийся в воду «огромный пласт берега», «вскипевшую» и

«взметнувшуюся воду» (366), а расстаемся с Москвой, увидев ее глазами оглянувшейся Маргариты в момент гибели, полного исчезновения: «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*» (выделено нами. — *И.Б., С.К.* — 367). За разрушением мира, погрязшего в грехе, должно было бы последовать преображение, обновление, творение «новой земли и нового неба». Однако в булгаковской транскрипции темы нет, повторяем, признаков грядущего преображения города, как нет и мифологемы «последней битвы» со злом: писатель остро ощущает свершившееся воцарение Антихриста в Москве. Прощание Мастера с Москвой — это прощание с миром, который настагает возмездие и который через мгновение может исчезнуть навсегда.

XIII. «Ваш роман еще принесет вам сюрпризы»

Эту загадочную фразу произносит всезнающий Воланд, прощаясь с Мастером после бала и имея в виду, разумеется, будущее решение Иешуа наградить создателя романа о Понтии Пилате покоем. Видимо, знает он и о предстоящей встрече Мастера с его героем в инобытии, а возможно даже и о том, что вечный приют не останется последним прибежищем главных героев «Мастера и Маргариты».

Но обратимость романа привела к тому, что многие фразы, ситуации, решения судеб, касающиеся, казалось бы, только «древних» глав, проецируются и на обрамляющий роман, и на роман «Мастер и Маргарита» в целом. Это и о нем сказано — принесет еще сюрпризы.

Несмотря на тома исследований, посвященных роману, окутывающий его флер тайны не рассеивается. Хотя и сказано в 32-й главе — «Ночь... разоблачала обманы. ...все обманы исчезли» (367), однако большие и малые загадки, предложенные автором своим читателям, остаются: что за каламбур сочинил «фиолетовый рыцарь» Коровьев? почему Мастер и

Маргарита не остаются в дарованном им «вечном приюте»? можно ли действительно встретить за гранью жизни дорогих, уже покойных, людей? Мы начинаем разгадывать с малого, хотя бы с одежды свиты Воланда, но неизменно приходим к вечным тайнам бытия. Ведь еще в первом своем романе Булгаков обращался к нам: «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?» (1, 428).

«Мастер и Маргарита» с такой легкостью переходит границы разных видов искусства, что кажется, будто слова в нем и не главное: он стал основой тысяч иллюстраций, нескольких балетов, опер, мюзиклов и нескольких телефильмов. Можно подумать, что оригинальное словесное воплощение — не самый обязательный его компонент. Но...

Созданный чуть больше 60 лет назад, булгаковский роман нисколько не устарел. Поразительным образом он абсолютно понятен читателям, несмотря на то что исчезли, не оставив следов, реалии 20—30-х годов — примусы, торгсины и застройщики, трамвай возле Патриарших и многое, многое другое. Изменились идеологические основы российской жизни — и, по счастью, роману не нужно быть заменителем Библии. И в новых условиях роман не подвержен эрозии времени, он все так же воспринимается новыми поколениями читателей — со смехом и печалью, так же мгновенно запоминаются острые словечки и реплики. И так же мы повторяем восемь «заповедей» романа, где прочитываются жизненные принципы их автора, в осуществимость которых так хочется верить:

Никогда не разговаривайте с неизвестными!

Правду говорить легко и приятно.

Никогда и ничего не бойтесь!

Никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас.

Рукописи не горят.

Трусость — самый страшный порок.

Тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит.

Все будет правильно, на этом построен мир.

Использованная литература

- Апокрифы* 1994. Апокрифы древних христиан. СПб., 1994.
- Барков А.* 1994. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Альтернативное прочтение. Киев, 1994.
- Белобровцева И.* 1994. Мотив гомункулуса в творчестве Михаила Булгакова // Булгаковский сборник II. Таллин, 1994. С. 47—57.
- Белобровцева И.* 1997. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: конструктивные принципы организации текста // *Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis*. Тарту, 1997.
- Бобров С.* «Мастер и Маргарита»: Ершалаим и/или Москва? // Булгаковский сборник III. Таллин, 1998. С. 45—56.
- Боголюбов А.Н.* 1988. Как попал в роман М.А. Булгакова чернокнижник Герберт // *Природа*. 1988. № 8.
- Булгаков Михаил* 1989. Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989.
- Бэлза И.* 1989. Дантовская концепция «Мастера и Маргариты» // Дантовские чтения — 1987. М., 1989. С. 58—90.
- Воспоминания о Михаиле Булгакове 1988. М., 1988.
- Вулис А.* 1989. Вакансии в моем альбоме. Ташкент, 1989.
- Галинская И.* 1986. Загадки известных книг. М., 1986. С. 65—125.
- Галинская И.* 1989. Ключи даны: Шифры Михаила Булгакова // Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. М., 1989. С. 270—301.
- Гаспаров Б.* 1994. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1994.
- Дневник* 1990. Дневник Елены Булгаковой. М., 1990.
- Ермолинский С.* 1990. Из записок разных лет. М., 1990.
- Земская Е.А.* 1991. М.А. Булгаков в последний год жизни. По материалам семейного архива // *Наше наследие*. 1991. № 3. С. 81—86.
- Золотоносов М.* 1991. «Сатана в нестерпимом блеске...»: О некоторых новых контекстах изучения «Мастера и Маргариты» // *Лит. обозрение*. 1991. № 5. С. 100—107.

Иоффе С. 1991. Тайнопись в «Собачьем сердце» Михаила Булгакова // Литератор. 1991. № 8. С. 6—7.

Йованович М. 1989. Булгаков и Данте: «Божественная комедия» как литературный источник «Мастера и Маргариты» // *Studia Slavica Hung.* 1989. № 35/1—2. С. 107—115.

Каганская М., Бар-Селла З. 1984. Мастер Гамбсь и Маргарита. Тель-Авив, 1984.

Карпов П. 1991. Пламень. Русский ковчег. Из глубины. М., 1991.

Кончаковский А. 1997. Библиотека Михаила Булгакова. Реконструкция. Киев, 1997.

Кораблев А. 1991. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 35—52.

Корнеев А. 1990. Загадка одного четверостишия // Лазурь. Лит.-худ. и критико-публицист. альманах 2. М., 1990. С. 276—283.

Косович И. 1991. К вопросу о масонской традиции в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Тезисы республиканских булгаковских чтений. Черновцы, 1991. С. 104—105.

Кульюс С., Туровская С. 1994. Гастрономические артефакты в творчестве М.Булгакова // Булгаковский сборник II. Таллин, 1994. С. 70—95.

Кульюс С., Туровская С. 1994. Поэтика 'a la carte (Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Булгаковский сборник II. Таллин, 1994. С. 80—95.

Кульюс С. 1998. «Эзотерические» коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе) // *Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis.* Тарту, 1998.

Кушлина О., Смирнов Ю. 1988. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // М.А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 285—303.

Лакшин В. 1990. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Лакшин В. Пути журнальные. М., 1990. С. 214—264.

Лебина Н.Б. 1999. Повседневная жизнь советского города: нормы и аномалии. 1920/1930 годы. СПб., 1999.

Леви Э. 1995. Ритуал трансцендентальной магии. М., 1995.

Лесскис Г.А. 1999. Триптих М.А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии. М., 1999.

Лотман Ю.М. 1981. Текст в тексте // Труды по знаковым системам XIV. Тарту, 1981. С. 3—18.

Минаков А.В. 1998. Символика романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1998.

Михаил и Елена Булгаковы 2001. Михаил и Елена Булгаковы. Дневник Мастера и Маргариты. М., 2001.

Мягков Б. 1993. Булгаковская Москва. По следам булгаковских героев. М., 1993.

Набоков В.В. Предисловие к роману «Bend Sinister» // Набоков В.В. Pro et contra. СПб., 1997. С. 75—81.

Ортега-и-Гассет Д. Дегуманизация искусства. Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 230—263.

Осокина Е.А. 1995. За зеркальной дверью торгсина // Отечественная история. 1995. № 2. С. 86—104.

Паршин Л. 1991. Чертовщина в американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М., 1991.

Петровский М. Мифологическое городоведение Михаила Булгакова // Театр. 1991. № 5. С. 14—32.

Ржевский Л. 1990. К вершинам творческого слова. Norwich, 1990. P. 121—142.

Сазонова Л.И., Робинсон М.А. 1997. Миф о дьяволе в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Труды Отд. др.-рус. лит-ры. 1997. № 50. С. 763—784.

Соколов Б.В. 1991. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Очерки творческой истории. М., 1991.

Федоров Ф.П. 2004. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. М., 2004.

Харер К. 2002. «Вот Воланд и пришел» — но откуда? // Булгаковский сборник IV. Таллин, 2002. С. 87—91.

Хейзинга Й. 1988. Осень Средневековья. М., 1988.

Цирк 1979. Цирк: Маленькая энциклопедия. М., 1979.

Чудакова М.О. 1984. Общее и индивидуальное, литературное и биографическое в творческом процессе М.А. Булгакова // Художественное творчество. М., 1984. С. 133—150.

Чудакова М.О. 1988. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

Чуковский К. 1994. Дневник 1930—1969. М., 1994.

Шапошникова Н. 1991. Готический особняк Маргариты // Лит. газета—Досье. 1991. № 5.

Эльбаум Г. 1981. Анализ иудейских глав «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Анн Арбор: Ардис, 1981.

Эткинд А. 1993. Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб., 1993.

Яблоков Е.А. 2001. Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001.

Яновская Л. 1983. Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983.

Яновская Л. 1987. Публикуется Михаил Булгаков. Заметки текстолога // Вопросы литературы. 1987. № 1. С. 205—213.

Яновская Л.М. 1992. Треугольник Воланда. Киев, 1992.

Curtis J.A.E. 1987. Bulgakov's Last Decade: The Writer as a Hero. Cambridge, 1987.

Ericson E.E. 1974. The Satanic Incarnation: Parody in Bulgakov's «The Master and Margarita» // The Russian Review. Stanford, 1974. Vol. 33. № 1. P. 20—36.

Fiene D.M. 1984. Note on May Eve, Good Friday and the Full Moon in Bulgakov's «The Master and Margarita» // Slavic and East European Journal. 1984. XXVIII. P. 533—537.

Mahlow E. 1975. Bulgakov's «The Master and Margarita»: The Text as a Cipher. New York, 1975.

Milne L. 1977. The Master and Margarita — a Comedy of Victory. Birmingham Slavonic Monographs. Birmingham, 1977.

Pittman R.H. 1991. The Writer's Divided Self: Bulgakov's «The Master and Margarita». Oxford, 1991.

Powell, Beatie 1976. Notes on Chronology and Imagery in «The Master and Margarita» // Russian Literature Triquarterly. 1971. Spring. № 3. P. 431—434.

Pruitt S. 1981. St. John and Bulgakov: The Model of a Parody of Christ // Canad.-Amer. — Slavic Studies. Montreal, 1981. Vol. 15. № 2—3. P. 312—320.

Sharratt B. 1983. Time in the Novel: Bulgakov's *The Master and Margarita* // Scando-Slavica. 1983. XXIX.

Tikos L. 1981. Some Notes on the Significance of Gerbert Aurillac in Bulgakov's «The Master and Margarita» // Canadian-American Slavic Studies. Montreal, 1981. Vol. 15. № 2—3. P. 321—329.

Рекомендуемая литература

Белобровцева И. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997.

Белобровцева И., Кульюс С. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. Таллин, 2006.

Белобровцева И., Кульюс С. «Стальные перья, стальные крылья...» (Мотив полета в творчестве М. Булгакова) // Михаил Булгаков на исходе XX века. СПб., 1999. С. 145—150.

Булгаков М.А. Великий канцлер. Князь тьмы. М., 2000.

Бэлза И.Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст — 1978. М., 1978. С. 156—248.

Вайскопф М., Толстая Е. Москва под ударом, или Сатана на Тверской: «Мастер и Маргарита» и предыстория мифопоэтического «московского текста» // Лит. обозрение. 1994. № 3—4. С. 87—90.

Вулис А.З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1991.

Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 28—82.

Казаркин А. Истолкование литературного произведения. Кемерово, 1988.

Кораблев А.А. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 35—52.

Кульюс С. «Эзотерические» коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998.

Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // М.А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 285—303.

Лесский Г.А. Триптих М.А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии. М., 1999.

Менглинова Л. Гротеск в романе «Мастер и Маргарита» // Творчество Михаила Булгакова. Томск, 1991. С. 49—78.

Мягков Б.С. Булгаковская Москва. По следам булгаковских героев. М., 1993.

Паршин Л. Чертовщина в американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М., 1991.

Петровский М. Мастер и город: Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев, 2001.

Соколов Б.В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Очерки творческой истории. М., 1991.

Чудакова М.О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. 1976. № 1. С. 218—253.

Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001.

Яновская Л.М. Треугольник Воланда. К истории романа «Мастер и Маргарита». Киев, 1992.

Указатель имен

- Августин Блаженный 71, 187
Авербах Л.Л. 85, 86, 92
Аверинцев С.С. 29
Авилова Н. 183
Андреева М.Ф. 52
Андреевский Г. 141
Антокольский М.М. 59
Апраксина-Лавринайтис С.А.
(Сергей Мятежный) 88
Ардов М.В. 23
Афиногенов А.Н. 100
Ахматова А.А. 9, 53, 62, 84, 110
- Бабель И.Э. 100
Балонов Ф.Р. 58, 72, 86, 162
Барбюс А. 54, 87, 104
Барков А. 52, 192
Бар-Селла З. 12, 62
Бацарелли Э. 155
Бедный Демьян (Придворов
Е.А.) 54, 87, 131
Безант А. 144
Безродный М.В. 88, 126
Безыменский А.И. 54, 92—96
Безыменский Б.И. 94
Белобровцева И.З. 11, 144, 155,
192, 196
Белозерская-Булгакова Л.Е. 107,
183
Белый А. (Бугаев Б.Н.) 58, 131,
146, 188
Беляев А.Р. 131
Бердяев Н.А. 55, 149
Блаватская Е.П. 144
Блок А.А. 131, 140
Блюм В.И. 85—86, 95
Бобров С.А. 16, 52, 127, 192
Боголюбов А. 52, 192
Бокшанская О.С. 8, 56
Брик Л.Ю. 58, 96
- Брик О. 142
Брюсов В.Я. 56
Буассье Г. 28
Буденный С.И. 83
Буланов П. 104
Булгаков А.И. 155
Булгаков М.А. 7—17, 19—32, 33,
34, 36, 38—41, 43—48, 50—58, 60—
69, 71—88, 90—122, 124—134,
138, 139, 141—152, 154, 155, 157,
158, 160, 163—165, 168, 170, 171,
173—184, 186—189, 191, 192, 194,
196
Булгакова (Шиловская) Е.С. 8—
10, 17, 18, 47, 53, 76, 78, 79, 81,
83, 88, 97, 108, 109, 124, 171, 180,
194
Булгакова-Земская Н.А. 12, 77
Буллит У. 48, 62
Бунин И.А. 130
Бэкон Р. 151
Бэлза И.Ф. 72, 85, 192, 196
- Вайда А. 26
Вардин И.В. 92
Вахтин Б.Б. 138
Введенский А., митрополит 87
Вересаев В.В. 46
Виноградов И.И. 11
Витберг А.Л. 65
Вишневский Вс.В. 82—84
Волошин М.А. 58, 131, 178
Вулис А.З. 75, 192, 196
- Галинская И.Л. 12, 27, 52, 143,
163, 192
Гаспаров Б.М. 12, 17, 22, 34, 86,
98, 126, 127, 129, 176, 184, 189,
192, 196
Гдешинский А.П. 80

- Гёте И.В. 57, 127, 128, 138, 162
 Гинзбург Л.Я. 142
 Гоголь Н.В. 46, 60, 126, 129, 134, 148, 149
 Голодный М. 54
 Горький М. (Пешков А.М.) 54, 89, 100, 104, 115
 Гофман Э.Т.А. 131
 Грибоедов А.С. 126, 127
 Григорий VII, папа римский 151
 Григорий IX, папа римский 72
 Грин А.С. 61
 Гумилев Н.А. 131
 Гуно Ш. 127, 128
- Дамаскин Иоанн 31
 Данилевский А.А. 163
 Данте Алигьери 72, 131, 163, 184, 185
 Дантес Ж. 98
 Дельрио М. 151
 Джулиани Р. 26, 69
 Дионисий Ареопагит 72
 Достоевский Ф.М. 70, 112—114, 188
 Дреус А. 21
 Дюма А. 131
- Евсевий 27
 Ежов Н.И. 104, 105
 Ермолинский С.А. 53, 57, 107, 183, 192
- Жаров А.А.** 54, 97
- Загорский (Чарский) М.Б. 85
 Замятин Е.И. 86, 95, 116
 Земская Е.А. 192
 Зеркалов А. (Мирер А.И.) 70
 Золотоносов М.Н. 61, 155, 192
 Зошенко М.М. 9, 84
- Иванов Вс.** 115
 Икрамов К.А. 23
 Ильф И.А. 62, 131, 143
 Иоанн Кронштадтский (Сергеев И.И.), митрополит 84
 Иоффе С. 81, 192
- Иванович М.** 155, 163, 185, 193
 Каганская М. 12, 62, 193
 Каганский З.Л. 108
 Казакова Н.А. 27
 Калиостро А. (Иосиф Бальзамо), граф 151, 156
 Каменев (Розенфельд) Л.Л. 154
 Кант И. 12, 61, 101, 138
 Карпов П.И. 62, 193
 Катаев В.П. 97, 115
 Керенский А.Ф. 94
 Киришон В.М. 100
 Кольцов М.Е. 87
 Кончаковский А. 193
 Кораблев А.А. 143, 144, 176, 193, 196
 Корнеев А. 193
 Косович И. 155, 193
 Кочетков Г. 12
 Краснов П.Н. 94
 Крупская Н.К. 121
 Крыжановская-Рочестер В.И. 61
 Кузмин М.А. 61
 Куйбышев В.В. 104
 Кулюс С.К. 11, 143, 144, 155, 193, 196
 Куприн А.И. 131
 Кураев А. 12
 Кушлина О.Б. 11, 23, 42, 113, 144, 145, 187, 193
 Кьеркегор С. 12
- Лакшин В.Я. 11, 53, 76, 87, 155, 193
 Ламперини М. 104
 Лебина Н.Б. 140, 193
 Леви Э. 73, 144, 193
 Лейгестер Р.Д., граф 151
 Ленин В.И. 95, 121, 141
 Леонов Л.М. 75, 131
 Лесскис Г.А. 9, 12, 60, 70, 72, 85, 163, 170, 193, 196
 Лидин (Гомберг) В.Г. 91, 115
 Литовский О.С. 87, 88, 95
 Лосев В.И. 88
 Лотман Ю.М. 13, 119, 184, 193
 Луллий Р. 151
 Луначарский А.В. 86, 87
 Лямин Н.Н. 170

- Мавлеев Е.Н. 27
 Маккавейский Н.К. 163
 Малышкин А. 115
 Манделъштам Н.Я. 110, 183
 Манделъштам О.Э. 47, 110, 131, 171
 Маргарита Валуа 49
 Маргарита Наваррская 49
 Масанов И.Ф. 88
 Масс В.З. 171
 Маяковский В.В. 58, 62, 63, 90, 93, 96—98, 100, 110, 112—114, 116, 128, 129
 Мейерхольд Вс.Э. 47, 84, 87
 Менжинский В.Р. 104
 Метченко А.И. 10
 Минаков А. 52, 194
 Миндлин Эм.Л. 61, 91
 Мирандола Пико делла 151
 Михальский Ф.Н. 95
 Мольер Ж.Б. 76, 117, 148
 Морозов П. 105
 Мягков Б.С. 87, 88, 182, 183, 194, 196
- Набоков В.В. 62, 194
 Наполеон Бонапарт 126
 Немцев В.И. 19
 Нерваль Ж. 162
 Нинов А.А. 12
 Ницше Ф. 12
 Нострадамус М. 156
- Орлинский А.Р. 87
 Орлов М.А. 61, 64, 72, 131
 Ортега-и-Гассет Х. 126, 194
 Осокина Е.А. 123, 194
- Павленко П.А. 90, 100, 115
 Палиевский П.В. 12, 54
 Панин Д.А. 23
 Папюс 144
 Парацельс (Гогенгейм Ф.А.Т.Б. фон) 154
 Паршин Л.К. 109, 143, 170, 171, 194, 196
- Пастернак Б.Л. 47
 Паустовский К.Г. 12
- Пермитин Е. 115
 Петров Е.П. 62, 131, 143
 Петровский М.С. 62, 126, 187, 189, 194, 196
 Пильняк (Воган) Б.А. 95, 100, 104, 115, 116
 Питоева К. 26
 По Э. 72, 131
 Понтий Пилат 14, 25, 27—29, 33, 44—46, 52, 165
 Попов П.С. 7, 8, 53, 183
 Приблудный И. 54
 Приходько С. 12
 Пушкин А.С. 95, 97, 98, 117, 128, 135, 173, 176
 Пятаков Г.Л. 170
- Радек К.Б. 92, 170
 Райх З.Н. 84
 Раскольников Ф.Ф. 86
 Ремизов А.М. 61, 70
 Ренан Э. 21, 143
 Ржевский Л. 143, 194
 Робинсон М.А. 64, 72
 Родэ-Сэн 141
 Розанов В.В. 72
 Роллан Р. 101
 Рудольф II Габсбургский 151
- Саакянц А.А. 9
 Савич О.Г. 61
 Сазонова Л.И. 64, 72, 194
 Санд Ж. 89
 Свердлов Я.М. 85
 Седзивой М. 151
 Селиванова Н. 115
 Сенкевич Г. 126
 Серафимович А. 115
 Сетон А. (Александр Сетоний Космополит) 151
 Симонов К.М. 10
 Сковорода Г. 12, 52, 71, 163
 Скорино Л.И. 11
 Скрыбин А. 149
 Слезкин Ю.Н. 90, 91, 131
 Слуцкий А.А. 104
 Смелянский А.М. 87
 Смирнов Ю.М. 11, 23, 42, 113, 144, 145, 187

- Смирнова М.П. 52
Соболь А. (Соболь Ю.М.) 61
Соколов Б.В. 14, 23, 58, 60, 70—
72, 92, 107, 108, 131, 155, 163,
194, 196
Соколовский А.Л. 56
Солженицын А.И. 170, 173
Соловьев Вл.С. 12, 52
Сталин (Джугашвили) И.В. 47,
62, 95, 96, 115
Старцев И. 54
Степанова А.О. 52
Строганов А.С., граф 137
- Таиров А.Я. 114
Таксиль Л. 156
Тиберий, император 28, 35, 166
Типот В. 142
Толстой А.Н. 70, 90, 131
Толстой Л.Н. 12, 158, 175
Толстой-Американец Ф. 138
Топлениновы, бр. 183
Топоров В.Н. 175
Тренев К.А. 88, 115
Троцкий (Бронштейн) Л.Д. 92,
102
Тургенев А.И. 72
Туровская С.Н. 193
- Уайльд О. 131
- Файман Г.С. 46, 102, 107, 112
Фаррар Ф.В. 21, 27, 28, 31, 41,
143
Федоров Ф.П. 24, 194
Фейхтвангер Л. 170, 171
Фет А.А. 56
Флавий Иосиф 143
Флобер Г. 131
Флоренский П.А. 72, 149
Флоровский Г.В. 149
Форш О.Д. (Б.А. Терек) 89, 90
Фрезер Дж. 64
Фрунзе М. 104
- Харер К. 72, 194
Хармс (Ювачев) Д.И. 90, 96, 100
Хейзинга Й. 35, 194
Хмелев Н.П. 95
- Холодковский Н.А. 56, 57
- Чаадаев П.Я. 72
Чаянов А.В. 61
Черникова Г. 146
Чехов А.П. 129, 130
Чудакова М.О. 11, 54, 63, 77, 97,
126, 170, 194, 196
Чуковский К.И. 142
- Шабельская Е.А. 61
Шалапин Ф.И. 59
Шапошникова Н. 183, 194
Шестов Л.И. 12
Шиндин С.Г. 131
Штейгер Б., барон 109
Штейнер Р. 144, 165
Штраус Д.Ф. 21, 143
Шуберт Ф. 162
- Эккерман И.П. 162
Эльбаум Г. 30, 194
Эрдман Н.Р. 47, 53, 84, 85, 112,
171
Эренбург И.Г. 61, 115
Эткинд А.М. 62, 194
- Яблоков Е.А. 70, 195, 196
Ягода Г.Г. 85, 101, 104, 105
Ямпольский М.Б. 13
Яновская Л.М. 10, 11, 17, 57—59,
71, 78, 79, 92, 95, 163, 195, 196
Ясный М. 54
- Barrat A. 12
Beatie V.A. 184, 195
Curtis J. 163, 195
Ericson E. 23, 195
Fiene D.M. 176, 195
Haber E. 12
Mahlow H. 143, 195
Milne L. 12, 75, 195
Pittman R. 61, 80, 163, 195
Powell P.W. 184, 195
Pruitt D.B. 23, 195
Sharatt V. 176, 195
Taranovski-Johnson V. 19
Tikos L. 60, 144, 195
Weeks L. 65

Summary

Belobrovtsseva I.Z., Kulyus S.K. A Guide to M.A. Bulgakov's Novel 'The Master and Margarita': a manual. Moscow: Moscow University Press, 2012.

The book describes M.A. Bulgakov's 'sunset novel' — one of the 20th century most amazing literary creations. Its aim is to give the readers an idea of how was created and published, its prototypes, the Moscow of 1920^s—1930^s, cultural and historical codes, peculiarities of time and space in the noveland many other things.

For teachers of schools, lyceums and gymnasia, students of higher education establishments, high school pupils, school-leavers taking university entrance exams, philologists specializing in literary studies and the general reading public.

Key words: the total play as the leading sense-generating principle; patterns [или the thematic complex] of the artist's death and immortality, art and fate; cultural and historical codes; the novel's reversibility and the characters' mythologisation.

Содержание

<i>От редакционной коллегии</i>	5
<i>От авторов</i>	6
I. Роман и его история	7
История публикации романа	8
II. Композиция романа	13
Повествователь в романе	18
III. Евангелие в романе	20
IV. О персонажах	26
1. <i>Персонажи «древних» глав:</i>	26
Понтий Пилат	26
Иешуа Га-Ноцри	30
Афраний	33
Иуда	38
Низа	39
Левий Матвей	41
2. <i>Персонажи московской линии романа</i>	43
Мастер	43
Маргарита	48
Иван Бездомный (Понырев)	53
3. <i>Персонажи демонологической линии</i>	55
Воланд	55
Свита Воланда	67
«Неразлучная парочка»	68
Коровьев	70
Бегемот	72
Азazelло	73

Абадонна	74
Гелла	75
V. Автобиографизм романа	76
VI. О прототипах романа	81
«Открытое лицо, работа “под братишку”»	82
Ариман и М. З.	84
Берлиоз	86
Критик Латунский	87
О писательнице с псевдонимом Штурман Жорж	88
Беллетрист Бескудников	90
Поэт Двубратский	91
«Сашка-бездарность»	96
VII. Булгаковская Москва 20—30-х годов	98
1. <i>«Я спою вам чрезвычайку»</i>	99
2. <i>Доносы и доносчики в романе</i>	105
Алоизий Могарыч	107
Барон Майгель	108
3. <i>Массолит</i>	109
4. <i>«Квартирный вопрос»</i>	119
5. <i>«Очень, очень хороший магазин»</i>	122
VIII. О чем говорят детали	124
1. <i>«Литературное поле» романа</i>	125
2. <i>«Мастер и Маргарита»: гастрономический экскурс (при участии С. Туровской)</i>	131
Поэтика а la carte: московский сюжет	132
«Инфернальная» гастрономия	137
Не хлебом единым...	138
3. <i>О гардеробе героев московского сюжета</i>	139
IX. Культурно-исторические коды романа	143
1. <i>Магия</i>	144
Мастер как маг	146
2. <i>Алхимические проекции романа</i>	150
3. <i>«Масонский» слой</i>	155
X. За пределами реального	160
1. <i>Инобытие</i>	160

2. <i>Вещие сны</i>	164
Что снится прокуратору Иудеи	165
О сне Ивана Бездомного	167
«Сон Никанора Ивановича»	168
XI. Время и пространство в романе	174
В поисках реального времени	175
Пространство романа	177
«Дали точный адрес»	182
XII. Концовка и конец	184
1. <i>Эпилог</i>	184
2. <i>Эсхатологические мотивы в романе</i>	186
XIII. «Ваш роман еще принесет вам сюрпризы»	190
<i>Использованная литература</i>	192
<i>Рекомендуемая литература</i>	196
<i>Указатель имен</i>	198
Summary	202

Учебное издание

**Белобровцева Ирина Захаровна
Кульюс Светлана Константиновна**

**ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО РОМАНУ М.А. БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

Редактор

Л.В. Кутукова

Обложка художника

Н.Н. Аникушина

Художественный редактор

Г.Д. Колоскова

Технический редактор

Н.И. Матюшина

Корректоры

Г.Л. Семенова, Е.А. Босина

Подписано в печать 12.09.2011. Формат 60x90 1/16.
Бумага офс. №1 Гарнитура Таймс. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 13,0 Уч.-изд. л. 11,4.
Тираж 1500 экз. Заказ 1899. Изд. № 8354

Ордена «Знак Почета»
Издательство Московского университета.
125009, Москва, ул. Б. Никитская, 5/7.
Тел.: 629-50-91. Факс: 697-66-71.
939-33-23 (отдел реализации).
E-mail: secretary-msu-press@yandex.ru

Сайт Издательства МГУ: www.msu.ru/depts/MSUPubl2005
Интернет-магазин: <http://msupublishing.ru>

Отпечатанно в типографии МГУ
119991, ГСП-1, г. Москва,
Ленинские Горы, д.1, стр.15

**В Издательстве Московского университета
имеются в продаже:**

**Программа «МГУ — школе»
Серия «Школа вдумчивого чтения»**

Дужина Н.И.

Путеводитель по повести А.П. Платонова «Котлован»: Учебное пособие. — М.: Издательство Московского университета, 2010. — 184 с. — (Школа вдумчивого чтения).

Повесть Андрея Платонова «Котлован» — одно из самых необычных событий русской литературы — почти публицистически насыщена реалиями времени и является ярким документальным источником драматической отечественной истории XX века. Путеводитель по «Котловану» в доступной, увлекательной форме рассказывает о фактической основе этого сложного иносказательного произведения; о философском подтексте повести, о литературных параллелях ее сюжета, композиции и образов.

Для учителей школ, лицеев и гимназий; студентов, старшеклассников, абитуриентов, специалистов-филологов и широкого круга читателей.

Ранчин А.М.

Путеводитель по поэзии А.А. Фета: Учебное пособие. — М.: Издательство Московского университета, 2010. — 240 с. — (Школа вдумчивого чтения)

В одной книге впервые анализируются все лирические стихотворения А.А. Фета (1820–1892), включенные в Образовательный стандарт для средних школ и в Программу для поступающих в МГУ имени М.В.Ломоносова: «Кот поет, глаза прищуря...», «Облаком волнистым...», «Шепот, робкое дыханье...», «Это утро, радость эта...», «Сияла ночь, луной был полон сад. Лежали...» и др. Каждая из четырнадцати глав представляет собой разбор одного из стихотворений. Рассматриваются мотивная структура, образный строй, лексика, особенности звукописи, метрики и ритмики фетовских текстов.

Для учителей школ, гимназий и лицеев, старшеклассников, абитуриентов, студентов и преподавателей-филологов и всех почитателей русской литературной классики.

Ордена «Знак Почета»

Издательство Московского университета.
125009, Москва, ул. Б. Никитская, 5/7.
Тел.: (495)629-50-91. Факс: (495)697-66-71
(495)939-33-23 (отдел реализации)
E-mail: secretary-msu-press@yandex.ru

Сайт Издательства МГУ:
www.msu.ru/depts/MSUPubl2005

Интернет-магазин:
<http://msupublishing.ru>

Школа

Издательство Московского университета
выпускает в серии

ВДУМЧИВОГО ЧТЕНИЯ

путеводители по следующим
произведениям:

Слово о полку Игореве

А. С. Пушкин. Евгений Онегин

А. С. Пушкин. Капитанская дочка

А. С. Грибоедов. Горе от ума

М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени

Н. В. Гоголь. Мертвые души

Л. Н. Толстой. Война и мир

И. А. Гончаров. Обломов

И. С. Тургенев. Отцы и дети

Н. А. Некрасов. Стихотворения и поэмы

Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание

Н. Щедрин. История одного города

А. А. Фет. Лирика

А. П. Чехов. Вишневый сад

В. В. Маяковский. Лирика

А. П. Платонов. Котлован

А. П. Платонов. Чевенгур

М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита

М. А. Булгаков. Белая гвардия

М. А. Шолохов. Тихий Дон

А. Т. Твардовский. Василий Теркин



Издательство
Московского
университета

ISBN 978-5-211-05366-3



9 785211 053663