

## Тема творчества в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

М. Булгаков писал свой «закатный роман» более десяти лет, сохранившиеся черновые записи показывают, что за это время многократно менялась концепция романа и его название. Название – часть текста, которая может иметь очень разные функции, определяя, в частности, ведущую тему/темы произведения. Очевидно, что «Мастер и Маргарита» – это не указание на главных героев, а указание на ведущие темы романа: тему любви и тему творчества.

Тема творчества развивается в романе неоднозначно, самым спорным для исследователей оказался финал Мастера (пишу вслед за Гаспаровым с большой буквы, как имя собственное, хотя в романе – везде с маленькой, мастер в разговоре с Иваном Бездомным отказывается от имени).

Предлагаю ознакомиться с выдержками из непростых литературоведческих статей, рассматривающих проблему творчества в романе Булгакова (статьи доступны, если не удовлетворяет выдержка, есть возможность обратиться к полному тексту).

### Б. Гаспаров. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

#### §7. Мастер

Наиболее очевидным образом Мастер и его судьба связаны с героем его романа — Иешуа. Это и бездомность Мастера, теряющего свою квартиру, и всеобщая травля, заканчивающаяся доносом и арестом, и предательство Могарыча, и тема тюрьмы — казни, связанная с пребыванием в клинике Стравинского, и мотив Ученика.

Участь Мастера — это гибель и затем “пробуждение” — воскресение для покоя. Интересно, что в романе не говорится прямо о воскресении Иешуа, его история ограничивается (в соответствии с традиционными рамками Пассиона) погребением. Но тема воскресения настойчиво повторяется в романе, сначала пародийно (“воскресение” Лиходеева, Куролесова, кота) и, наконец, в судьбе Мастера. Перед нами еще один пример косвенного введения в роман Евангельского рассказа.

Интересна также трактовка воскресения как пробуждения. Тем самым прошлое, тот мир, в котором Мастер жил, оказывается представленным как сон и как сон — исчезает: “уходит в землю”, оставляя по себе дым и туман (конец сцены на Воробьевых горах). Данный мотив выступает и в словах прощенного (и тоже пробудившегося) Пилата в эпилоге — о казни: “Ведь ее не было! Молю тебя, скажи, не было? — Ну, конечно, не было, — отвечает хриплым голосом спутник, — это тебе померещилось”. (Правда, “обезображенное лицо” и “хриплый голос” спутника Пилата говорят об обратном — но такова логика мифа.)

<...> Рассмотрим теперь другие проекции образа Мастера. <...> **Образ Мастера имеет у Булгакова, прежде всего, ясные автобиографические ассоциации.** Обстановка травли, в которой оказался Булгаков во второй половине 20-х годов, весьма напоминает обстоятельства, о которых рассказывает Мастер. Это и полное отрешение от литературной жизни, и отсутствие средств к существованию, и постоянное ожидание “худшего” (поскольку статьи-доносы, градом сыпавшиеся в печати этих лет, имели отнюдь не только литературный, но и политический характер). Кульминацией всей этой, тянувшейся несколько лет “кампании” стало известное письмо Булгакова к советскому правительству (собственно, к Сталину) — 1930 г. Примечательны заключительные слова этого письма: “<...> у меня, драматурга, написавшего шесть пьес, известного и в СССР, и за границей, — налицо в данный момент — нищета, улица и гибель”. Обращает на себя внимание буквально дословное совпадение с тем, как Мастер оценивает свое положение, ясно свидетельствующее о том, что судьба Мастера сознательно ассоциировалась Булгаковым с его собственной судьбой. <...> В плане автобиографических ассоциаций существенно также, что главной причиной кампании против Булгакова явился его роман “Белая Гвардия” и пьеса “Дни Турбиных”, и прежде всего главный герой этих произведений — “белогвардеец” Алексей Турбин. Таким образом, выявляется **не только сходство в положении Булгакова и Мастера, но и параллелизм героя романа Булгакова и романа Мастера и их литературной судьбы, которая, в свою очередь, является не только причиной, но и параллелью судьбы их авторов.**

<...> данный образ <Мастера> может быть также приведен в **связь с личностью и судьбой Манделъштама.** Судьба Манделъштама в середине 30-х годов — это арест и ссылка в Чердынь (северный Урал), следствием которой явилось временное психическое расстройство, приведшее к попытке самоубийства (Манделъштам выбросился из окна больницы в Чердыни). Для данного сопоставления, быть может, является также значимым сон Маргариты (начало второй части романа), в котором она видит Мастера в безотрадной местности, в жалком виде, а также мотив безумия Мастера (“Да, — заговорил после молчания Воланд, — его хорошо отделали”). Интересен также разговор его с Иваном в клинике о возможности выпрыгнуть с балкона и

убежать: “Нет, — твердо ответил гость, — я не могу удрать отсюда не потому, что высоко, а потому, что мне удирать некуда”. Наконец, сама буква ‘М’ на колпаке Мастера в связи со всеми этими факторами получает амбивалентное значение, выступая как анаграмма; при этом она выступает в качестве двойной анаграммы: с одной стороны, ‘Михаил’ (Булгаков), с другой — возможно, также ‘Мандельштам’.

7.2. Как было показано выше, между Ершалаимом — Римом и Москвой выделяется еще один, не менее важный временной срез — начало XIX века. В этом срезе Мастер и Иешуа имеют целый ряд связей и проекций.

Однако в сравнительно малой степени это относится, как ни странно, к **образу Фауста**. Между Мастером и Фаустом удается обнаружить на протяжении всего романа довольно скудные связи, за исключением, конечно, общей темы контакта с Мефистофелем-Воландом. <...>

Связь с Фаустом более отчетливо проступает лишь в последней главе — во-первых, в мотиве стремительной скачки и, наконец, в заключительной сцене, где Воланд убеждает Мастера принять приют, уже прямо ссылаясь на “Фауста” (“Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?”).

Соответственно и Маргарита не имеет ничего общего с героиней “Фауста” ни в характере, ни в судьбе. Ее отличие даже подчеркнуто — в эпизоде с Фридой, которой она вымаливает прощение и судьба которой напоминает судьбу Маргариты из “Фауста”. Наконец, на балу “выясняется”, что Маргарита — родственница королевы Марго, и таким образом ее имя окончательно переключается в иную смысловую плоскость.

Таким образом, тема “Фауста” имеет в романе постоянные и непосредственные связи с темой Мефистофеля и Вальпургиевой ночи (и притом, как мы видели, это скорее связи оперного “Фауста”), но не с характерами главных героев.

<...> заглавие романа и эпиграф вызывают ожидание сильнейших реминисценций с этим произведением, и прежде всего в отношении главных героев (имя Маргариты в заглавии, слова Фауста в эпиграфе). Это ожидание оказывается обманутым: герои романа совсем не похожи на героев поэмы; более того, настойчиво вводится в структуру романа оперный вариант — так сказать, ‘апокриф’ “Фауста”. Но именно на фоне этих обманутых ожиданий в финале романа косвенно выясняется, что **тема “канонического” (гётевского) “Фауста” не только постоянно скрыто сопresentствовала в повествовании, но оказывается ключевой для понимания общего смысла романа.**

Чтобы стало ясным это последнее утверждение, рассмотрим сначала еще одну важную проекцию образа Мастера в “грибоедовско-фаустианской” эпохе — мы имеем в виду **Пушкина**. Заметим, что сходство Мастера и Пушкина подтверждается также возрастом — 38 лет (заметим попутно, что возраст, в котором погиб Пушкин, был особенно “актуален” в связи с пышным празднованием юбилея — столетия со дня смерти — в 1937 году).

В связи с данной параллелью становится понятной и та большая роль, которую играют в романе произведения Пушкина: прямо или косвенно включены в повествование “Евгений Онегин”, “Пиковая дама”, “Скупой рыцарь”, “Руслан и Людмила”, “Борис Годунов”, “Медный всадник”, “Сказка о золотом петушке”, “Песнь о вещем Олеге”. Судьба Мастера, как она определена в разговоре Воланда с Левием Матвеем, формулируется в виде скрытой цитаты из Пушкина: “Он не заслужил света, он заслужил покой” (ср.: “На свете счастья нет, но есть покой и воля”).

Итак, **трем основным временным проекциям романа соответствуют три главных героя: Иешуа — Пушкин — Мастер (с автобиографической проекцией образа последнего).** <...>

Приют находится в сфере Воланда. Тут дело не только в прямом содержании разговора Воланда с Левием Матвеем — произнесенный в нем приговор мог бы затем оказаться ложным. Но в самой обрисовке приюта имеется деталь — мотив, недвусмысленно указывающий на сопresentствие Воланда: Воланд говорит Мастеру, что здесь тот сможет слушать музыку Шуберта. Сопоставим это с тем, что ранее мы слышали отрывок из романса Шуберта (“Скалы, мой приют”) в исполнении “баса” по телефону — т. е. самого Воланда.

<...> Обращает на себя внимание топографическое сходство приюта с пейзажем из сна Маргариты: ручей и за ним одинокий дом, и ведущая к дому тропинка (“кочки” во сне, песок в приюте). Данное сопоставление не только сообщает приюту соответствующую окраску (ср. безотрадность и безнадежность пейзажа в сне Маргариты), но и переносит некоторые определения, которые из метафорически-оценочных (какими они как будто являются в сне) превращаются в буквальные по отношению к приюту: “неживое все кругом <...>”, “Вот адское место для живого человека!”, “<...> захлебываясь в неживом воздухе <...>”, “<...> бревенчатое зданье, не то оно — отдельная кухня, не то баня, не то черт его знает что”; как уже не раз наблюдалось в романе, то, что сначала казалось лишь расхожей метафорой, оказывается впоследствии пророчеством.

Далее, с приютом сопоставляется также пейзаж клиники (стоящей на берегу реки у соснового бора), что еще раз подкрепляет мотив тюрьмы — ссылки. Но самая важная из топографических проекций приюта — это Гефсиманский сад, место убийства Иуды: опять река (через которую переправляются по камням) и за ней одинокое здание на возвышении. Данная параллель возвращает нас к мотиву причастия кровью Иуды, которое на балу скрепило договор с сатаной и конечным результатом которого оказывается.

[Зловещая символика, с которой связан в романе виноград (и которая накладывает недвусмысленный отпечаток на описание приюта), проявляется не только в теме Гефсиманского сада, но еще раз подтверждается в сцене казни в песенке про виноград, которую поет на кресте Гестас. Попутно заметим, что аналогичный сказочный смысл получает в романе также мотив растительного масла (ср. масличный жом в Гефсимании). Оливковое — розовое (мучившее Пилата) — подсолнечное масло закрепляется в качестве сквозного мотива, и комическая фраза “Аннушка уже пролила масло” не только сбывается как пророчество на Патриарших прудах, но и приобретает более широкий, апокалиптический смысл (ср. аналогичное строение фразы “кровь уже давно ушла в землю” в сцене причастия). Сопоставляя мотивы масла и винограда — крови — казни, можно заметить, что появление первого мотива всегда предшествует роковым событиям в романе — предательству Пилата, убийству Иуды. Соответственно и гибель Берлиоза выступает в этой связи как акт, предваряющий будущий договор Мастера с Сатаной, скрепленный кровью Иуды/Майгеля. В свете данной трактовки получает смысл и сопоставление Берлиоза с Иоанном Крестителем (мотив отрезанной головы), на первый взгляд чисто пародийное: функционально в романе-апокрифе Берлиоз оказывается предтечей Иуды.] В результате всех этих связей **приют выступает как результат договора с сатаной**. Именно здесь, в косвенной характеристике приюта, проступает фаустианский смысл образа главного героя и романа в целом. <...> Здесь выявляется важное отличие Мастера от Иешуа, а также, равным образом, и от Пилата (который в финале получает прощение и устремляется по лунной дороге с Иешуа). Иешуа (как и Пилат) не является творческой личностью, он всецело обращен к “реальной” жизни, к непосредственным контактам с окружающими его людьми; между ним и окружающим его миром связи прямые, а не опосредствованные барьером художественного (или научного) творчества. Иешуа не только ничего не пишет сам, но резко отрицательно относится к записям своего ученика Левия (ср. также отношение Пилата к записывающему его разговор с Иешуа секретарю). В этом он прямо противоположен образу Мастера-творца у Булгакова, бегущего из жизни, более того, саму свою, жизнь превращающего в “литературу”, в материал творчества — еще один пример того, как, казалось бы, **полное и явное сходство оказывается в конце концов лишь средством для того, чтобы сильнее подчеркнуть различие. В финале романа выясняется, что не совершивший предательство и мучимый раскаянием Пилат, а именно Мастер, чья судьба, как казалось сначала, являла собой полный параллелизм с историей его героя, оказывается подлинным и более глубоким антагонистом Иешуа.**

**Гефсиманский сад оказывается той точкой, где расходятся пути Христа и Мастера. Первый, преодолев слабость, выходит из этого “приюта” навстречу своей судьбе. Второй остается и замыкается здесь, как в вечном приюте (“мне некуда идти”, — говорит Мастер в клинике). Вот почему в романе Гефсиманский сад оказывается связан с темой Иуды, и кровь Иуды скрепляет договор Мастера с сатаной и оставляет Мастера в вечном приюте.**

**Чувство вины, ответственности за какие-то критические моменты собственной жизни постоянно мучило Булгакова, послужило важным импульсом в его творчестве и нашло выражение в целом ряде его произведений — от ранних рассказов и “Белой гвардии” до “Театрального романа”. Этот автобиографический мотив многими нитями ведет к Пилату — тут и страх, и “гнев бессилия” <...> и, наконец, мучающие сны и надежда на конечное прощение, на желанный и радостный сон, в котором мучающее прошлое окажется зачеркнуто, все прощено и забыто. <...>**

Параллельно с мотивом личной вины, постепенно вытесняемым и творчески сублимируемым, в творчестве Булгакова складывается другой мотив, который так же тянется от произведения к произведению, но, в отличие от первого, неуклонно нарастает, выявляется со все большей отчетливостью и все яснее приобретает автобиографические черты. **Этот мотив — ответственность и вина творческой личности (художника, ученого), которая идет на компромисс с обществом, с властью, уходит от проблемы морального выбора, искусственно изолирует себя от обступающих извне проблем, чтобы получить возможность работать, реализовать свой творческий потенциал — т. е., подобно Фаусту, вступает в сделку с сатаной в обмен на творческую реализацию (и связанное с ней бессмертие).** <...> этот сдвиг в сознании писателя наглядно выявляется, в романе в том, что именно Мастер отпускает Пилата, объявляет его свободным — а сам остается в “вечном приюте”. Человек, молча давший совершиться у себя на глазах убийству, вытесняется художником, молча смотрящим на все совершающееся вокруг него из “прекрасного далека” (еще один — гоголевский — вариант фаустианской темы, весьма значимый для Булгакова), — Пилат уступает место Мастеру. Вина

последнего менее осязательна и конкретна, она не мучает, не подступает постоянно навязчивыми снами, но это вина более общая и необратимая — вечная.

7.3. В заключение рассмотрим еще один ряд ассоциаций, связанных прежде всего с образом Мастера, но важных также для романа в целом и придающих всему повествованию еще один существенный аспект. Имеется в виду **тема Гоголя**. Данная тема проявляется на протяжении всего романа в виде многочисленных отсылок к различным произведениям Гоголя. Это, во-первых, различные “фольклорные” мотивы: хоровод русалок (“Майская ночь»), полет на метле (“Ночь перед Рождеством”), чудесное избавление от нечистой силы благодаря крику петуха (“Вий”). Далее, это скандал с украденной головой Берлиоза (“Нос”), выглядывающий в углу черт (“Записки сумасшедшего”), панорама залитого солнцем города (“Рим”). Отметим также, что трактовка в романе роли искусства и художника вызывает в памяти “Портрет” Гоголя.

Но главным в ряду этих ассоциаций является мотив сожженного романа, отсылающий к “Мертвым душам” и более того — уже не только к творчеству, но и к личности и судьбе Гоголя. <...> Оно позволяет ответить на важнейший для понимания романа вопрос: **закончен ли роман “Мастер и Маргарита”? Сюжетное развитие, безусловно, доведено до полного завершения, о чем прежде всего свидетельствует тот факт, что окончание романа отмечено заранее оговоренной заключительной фразой.** Да и эпилог, в котором перед нами проходят все герои романа, выглядит типичным заключительным шествием-апофеозом (ср. аналогичное заключение романа Томаса Манна). С другой стороны, известно, что Булгаков продолжал работу над романом до самой смерти. Отдельные мелкие стилистические погрешности и сюжетные неувязки второй части указывают как будто на отсутствие окончательной белой правки. <...> исследование мотивной структуры позволяет с большой уверенностью говорить о незаконченности романа, причем незаконченности именно его второй, “позитивной” части. <...> Параллель с “Мертвыми душами” довольно очевидна, и многократно повторенный мотив сожженной рукописи скрепляет эту параллель в тексте самого романа. Более того, роман Мастера, несмотря на то что он как будто закончен и несет в себе внешний сигнал окончания — все ту же заранее оговоренную заключительную фразу, — объявляется затем Воландом незаконченным — и незаконченным именно в позитивной части, т.е. не включившим в себя прощение Пилата, искупление и примирение. Тем самым данная фраза аннулируется и как сигнал окончания всего повествования в целом.

В связи с этим возникает вопрос: является ли незаконченность “Мастера и Маргариты” чисто “биографическим” фактом, связанным с преждевременной смертью писателя, или же литературным фактом — результатом некоего (не обязательно осознанного) намерения? Ответить на этот вопрос однозначно не представляется возможным — так же, как и в отношении “Мертвых душ”. Заметим лишь, что открытость, незамкнутость структуры, несомненно, хорошо согласуется с жанром романа-мифа. Неопределенность границ мифа, его готовность проецироваться во все новые, все более отдаленные и все менее ясно очерченные сферы, его пророческая интонация, быть может, рельефнее выступают в сочетании с впечатлением некоторой незавершенности, и последняя тем самым оказывается необходимой конститутивной чертой художественного целого. Интересно в этой связи напомнить, помимо незавершенности “Мертвых душ”, о “скомканном”, как бы скороговоркой произнесенном расставании с героем и во второй части “Фауста”, и в “Евгении Онегине”, т.е. все в тех же ключевых для романа Булгакова текстах.

Итак, **незавершенность романа Булгакова, скрепляя его связь с “Мертвыми душами”, проводит соединительную линию между автором “Мертвых душ” и Мастером, а также самим Булгаковым.** <...> Для сопоставления с “Мертвыми душами” интересно также, что сон Маргариты имеет ясные черты гоголевского пейзажа (ср. гл. XI “Мертвых душ”):

“Приснилась неизвестная Маргарите местность — безнадежная, унылая, под пасмурным небом ранней весны. Приснилось это клочковатое бегущее серенькое небо, а под ним беззвучная стая грачей. Какой-то корявый мостик. Под ним мутная весенняя речонка, безрадостные, нищенски полуголые деревья, одинокая осина, а далее, — меж деревьев, за каким-то огородом, — бревенчатое зданье <...>”

Ср. у Гоголя:

“Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприютно в тебе <...> Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит, не очарует взора”.

Наконец, амбивалентный по смыслу финал “Мастера и Маргариты”, где после комического “свидания” Ивана Николаевича с Николаем Ивановичем возникает образ лунной дороги, по которой уходят — куда? — Мастер и Маргарита, явно сопоставляется с концовкой первой части “Мертвых душ” — притчей о Кифе Мокиевиче и

Моики Кифовиче и затем — столь же двусмысленно-пророческой картиной дороги, по которой тройка уносит Чичикова.

Во всех этих соответствиях выявляется еще один “модус” романа “Мастер и Маргарита”, как проекции “Мертвых душ”, с вовлечением тем самым в его структуру и темы мертвых душ, и пророчества о будущем России, и даже “прекрасного далека”, из которого кажется, что весь этот мир художнику “только снился”. Эта незавершенность пророчества и его исполнения хорошо соответствует и образу горящего романа Мастера (и его прототипа) и свойствам романа “Мастер и Маргарита”.

### **Андрей Кураев. «Мастер и Маргарита»: За Христа или против?**

Воланд и в самом деле прибыл в Москву для знакомства с рукописью одного из Фаустов. Но называя имя первого литературного Фауста, но имеет в виду последнего – Мастера. Вот с его рукописью он и в самом деле познакомился. И о ее существовании он знал все же с самого начала...

**Отношения Мастера с Воландом – это классические отношения человека-творца с демоном:** человек свой талант отдает духу, а взамен получает от него дары (информацию, видения-«картинки», энергию, силы, при необходимости и «материальную помощь» и защиту от недругов).

Порой при этом сам человек не понимает до конца, откуда же именно пришел к нему источник его вдохновения. Мастер, например, уже завершив свой роман, впервые встречается с Воландом лицом к лицу. Причем Воланд делает вид, что он никакого отношения к творчеству Мастера не имеет (точнее, словом Воланд заявляет одно, а делом – являя сожженную рукопись – тут же демонстрирует совсем иное).

Вот чего нет у сатаны – так это собственного творческого таланта. Оттого так ненужны, скучны и повторны пакости воландовской свиты в конце московского романа (уже после бала у сатаны).

<...> Лишь человек несет в себе образ Творца творцов. Способность же творить, менять мир и властвовать над ним вменена человеку вместе с телесностью. Отсюда и важнейший этический вывод: «Ангел неспособен к раскаянию, потому что бестелесен» (преп. Иоанн Дамаскин). Поскольку способность к творчеству связана с телесностью, а раскаяние есть величайшее творчество – то вне тела раскаяние невозможно. Не поэтому ли падший ангел не может покаяться? Не поэтому ли его отпадение невосвратимо и вечно? Не поэтому ли и для человека нет покаяния после выхода души из тела? Не поэтому ли Христос говорит: «В чем застану – в том и сужу»?

<...> **Сатана – ангел (хотя и павший). И поэтому он сам не может творить. Поэтому и нуждается он в творческой мощи людей. Поэтому и нужны ему все новые Фаусты – в том числе и Мастер.**

Воланд одалживает Мастеру свои глаза, дает ему видения. Мастер же (которого Булгаков выводит на сцену в тринадцатой главе) эти видения пропускает через свой литературный гений. **Воланд просто использует Мастера в качестве медиума. Но этот контакт в итоге выжигает талант Мастера, который по завершении своей миссии становится творчески бессилён.**

**Эта история очередного Фауста необычна, пожалуй, лишь одним: в жизни Мастера нет минуты решения, выбора. Оттого нет и договора. Мастер неспособен к поступкам.** Он медиумично плывет по течению и оправдывает себя формулой иудеев всех веков: иного, мол, и не остается «– Ну, и ладно, ладно, – отозвался мастер и, засмеявшись, добавил: – Конечно, когда люди совершенно ограблены, как мы с тобой, они ищут спасения у потусторонней силы! Ну, что ж, согласен искать там» (гл. 30). Воланд просто подобрал то, что плохо лежало. **Мастер не продал сатане душу. Он ее просто растерял (поступок, то есть сознательную отдачу себя сатане в булгаковском романе совершает лишь Маргарита).**

Трижды и тремя разными способами вводится пилатова линия в текст московского романа. Сначала как прямая речь самого Воланда. Затем – как сон Иванушки, и, наконец, как рукопись романа Мастера. При этом стилистически, сюжетно, идейно текст из всех трех источников оказывается поразительно един. Кто может контролировать все три источника?

<...>  
О судьбе Мастера сказано красиво: «Он не заслужил света, он заслужил покой». <...> Почему все так рады за Мастера, что завидуют его «синице в руке», совсем и не задумываясь о его утрате – о «журавле в небе», о Свете? Ведь в русской литературной традиции свет и покой едины. Булгаков даже для эпиграфа письма к Сталину избрал некрасовское стихотворение, в котором была строка – «Вдруг ангел света и покоя мне песню чудную запел»... Неужели непонятно, что покой оторванный от света – это темный покой, могильный мрак?

Так в чем же грех Мастера? Почему он не заслужил света? В чьих глазах он «согрешил»? От кого он принимает свою полу-награду, полу-наказание?

Ясно, что его грех связан с его романом. Но **что же было грехом – написание романа в синергии с Воландом или его сожжение?**

Приговор Мастеру выносит Иешуа (второстепенный персонаж его романа о Пилате). Персонаж судит своего автора. Но автор не один: есть соавтор – Воланд. Иешуа – создание не только Мастера, но и Воланда. Поэтому Воланда он просит о покое для Мастера. Для Воланда эта просьба призрака, вызванного им же самим к жизни, досадна и нелепа. И без нее Воланд уже решил, что делать с Мастером, а заодно и с Маргаритой.

Тогда понятно, что грехом (с точки зрения Воланда и Иешуа, а отнюдь не моей) оказывается именно сожжение романа. Мы уже знаем, что призраки чахнут, если их оставлять без внимания... Мастер должен был впустить евангелие от Воланда в мир, но – испугался. Воланд пробовал подтолкнуть его к тиражированию рукописи, подослав к нему Маргариту. «Она сулила славу, она подгоняла его и вот тут-то стала называть мастером». Уже после провала Мастер «шепотом вскрикивал, что он ее, которая толкала его на борьбу, ничуть не винит, о нет, не винит!». (Так Иешуа не винит Понтия Пилата). Маргарита же именно после издательского провала рукописи стала отдаляться от Мастера: «теперь мы больше расставались, чем раньше. Она стала уходить гулять».

<...> Попробуем приглядеться к той вечности, по которой обречен бродить призрак Мастера (именно призрак; не будем забывать, что тело Мастера, отравленное Азazelло, не то сгорело в арбатском подвале, не то осталось в палате № 118).

Фауст по воле и милости Бога избежал вечного общения с Мефистофелем и его командой. А вот Мастеру далеко до такой участи. Он и по смерти остается в области Воланда. Мастер не переходит в мир Христа, в мир ангелов. И в вечности Мастер зависим от Воланда и его даров.

Дары же Воланда всегда по меньшей мере двусмысленны. Во всем романе он наиболее откровенно врет именно в этой сцене прощания с Мастером.

О Пилате Воланд говорит так: «Вам не надо просить за него, Маргарита, потому что за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать». Стоп! Ведь Иешуа через Левия Матвея просил за Мастера, а не за Пилата!

<...> Что еще Воланд уготовил Мастеру на вечность? – призрак Маргариты. Качество этого подарка вызывает определенные сомнения, изложенные в предыдущей главе.

Следующий дар – музыка Шуберта.

Из окончательного текста романа трудно понять, почему именно Шуберт станет неразлучным с Мастером. Но в ранних вариантах все яснее. Там звучит романс Шуберта «Приют» на стихи Рельштаба: «черные скалы, вот мой покой»: Варенуха «побежал к телефону. Он вызвал номер квартиры Берлиоза. Сперва ему почудился в трубке свист, пустой и далекий, разбойничий свист в поле. Затем ветер. И из трубки повеяло холодом. Затем дальний, необыкновенно густой и сильный бас запел, далеко и мрачно: „... черные скалы, вот мой покой... черные скалы...“. Как будто шакал захохотал. И опять „черные скалы... вот мой покой...“ [245]. Или: «Нежным голосом запел Фагот... черные скалы мой покой». Вот и отгадка – что значит «покой без света».

Романс Шуберта, исполняемый Воландом по телефону, отсылает нас не только к Мефистофелю, но и к оперному Демону Рубинштейна. Декорации пролога оперы «Демон» в знаменитой постановке с участием Шаляпина легко узнаваемы читателем булгаковского романа – нагромождения скал, с высоты которых Демон – Шаляпин произносит свой вступительный монолог «Проклятый мир».

Так что «божественные длинноты» Шуберта, воспевающего черные скалы, Воланд превратил в инструмент замаскированной пытки. Теперь протяженность этих длиннот будет неограничена...

Еще один воландов дар: «старый слуга».

Значит, кто-то и в вечности останется «слугой»? В христианстве такого представления нет. Мертвый слуга за гробом – это египетские «ушебти». В гроб египтян клались деревянные фигурки рабов. Предполагалось, что именно они будут выполнять черную работу в загробном мире, в то время как люди (т.е. собственно египтяне) будут радоваться плодам «полей Иалу». А это означает, что посмертие, организованное Воландом – это не-христианское посмертие. Вечность с буратинами. И мелькнувший там Иешуа не более похож на Иисуса, чем египетский фаллический знак (анх) – на Голгофский Крест.

Следующий подарок: домик.

Только советская образованщина, испорченная «квартирным вопросом» и мечтой о дачном домике в Переделкино могла увидеть в этом достойную замену Небесному Иерусалиму и христианскому раю.

Маргарита увещевает Мастера обзавестись «домиком с венецианскими окнами». Но именно в таком домике и жил Фауст, и именно на эти окна у него была аллергия: «Назло своей хандре Еще я в этой конуре, Где доступ свету загражден Цветною росписью окон!».

Фаусту, «чья жизнь в стремлениях прошла», Мефистофель однажды предложил следующий жизненный план: «Возьмись копать или мотыжить. Замкни работы в тесный круг. Найди в них удовлетворенье. Всю жизнь кормись плодами рук, Скотине следуя в смиренье. Вставай с коровами чуть свет, Потей и не стыдись навоза – Тебя на восемьдесят лет Омолодит метаморфоза».

Фауст гневно протестует: «Жить без размаху? Никогда! Не пристрастился б я к лопате, К покою, к узости понятий».

**И вот мирок, из которого вырвался Фауст, Воланд предлагает Мастеру как высшую награду.**

Воланд сам упомянул Фауста и обещал Мастеру то, что якобы привело бы в восторг самого Фауста. Но реально Мастеру он подсунил то, что у Фауста вызывало лишь приступы хандры.

<...> Вечность без вдохновения ждет Мастера: «– Так, стало быть, в Арбатский подвал? А кто же будет писать? А мечтания, вдохновение? – У меня больше нет никаких мечтаний и вдохновения тоже нет, – ответил мастер, – ничто меня вокруг не интересует, кроме нее, – он опять положил руку на голову Маргариты, – меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал» (гл. 24).

Мастеру еще предстоит узнать страшную правду о своей творческой импотенции: без воландовского вдохновения он уже не сможет написать ничего подобного своему сгоревшему роману... Воланд подарил этот роман Мастеру. Воланд же (через Азazelло) его и сжег. Дары Воланда всегда двусмысленны. Мастер ведь уже предчувствовал, с кем связался и чем все это кончится: «Стоило мне перед сном потушить лампу в маленькой комнате, как мне казалось, что через оконце, хотя оно и было закрыто, влезает какой-то спрут с очень длинными и холодными щупальцами» (гл. 13).

<...> Такая же боль ждет и Мастера в домике, который подарил ему сатана. Пытка покоем. Наказание тупиком. Пусть вишни, пусть Маргарита. Но нет Христа. Нет вертикали, Выси. И даже Воланд распрощался с Мастером навсегда. Маргарита подчеркивает, что это «вечный дом» Мастера...

<...> Когда-то Воланд напомнил: «все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере». Мастер получил по своей вере. Но по тому, что он получил, можно составить представление о предмете его веры, о скудости его веры и его мечты... «Вы нас убили, мы мертвы. Ах, как это умно! Как это вовремя!».

Завершение романа могло бы показаться оптимистическим: Пилат ушел с Иешуа, Мастер получил покой... В полете с Воландом преображаются все – меняется Маргарита, меняется сам Воланд, становится красив Бегемот, из шута в рыцаря преображается Коровьев, меняет свои черты Азazelло. Преображаются все – кроме Мастера. Мастер меняется лишь в одежде. Ни глаза, ни лицо, ни душа у него не меняются: «Маргарита хорошо видела, как изменился мастер. Волосы его белели теперь при луне и сзади собирались в косу, и она летела по ветру. Когда ветер отдувал плащ от ног мастера, Маргарита видела на ботфортах его то потухающие, то загорающиеся звездочки шпор. Подобно юноше-демону, мастер летел, не сводя глаз с луны, но улыбался ей, как будто знакомой хорошо и любимой, и что-то, по приобретенной в комнате N 118-й привычке, сам себе бормотал». **Пациент остался пациентом...**

А вот – последнее появление Мастера в романе: «Женщина выводит к Ивану за руку пугливо озирающегося обросшего бородой человека. – Так, стало быть, этим и кончилось? – Этим и кончилось, мой ученик, – отвечает номер сто восемнадцатый, а женщина подходит к Ивану и говорит: – Конечно, этим. Все кончилось и все кончается... И я вас поцелую в лоб, и все у вас будет так, как надо».

**Так чем же «все кончилось»? – Вот этим: «пугливо озираясь». Мастер, и так в ходе романа лишенный имени (точнее – донашивающий один из титулов Воланда), теперь и просто становится номером... Ничего себе «покой»!**

А логический финал судьбы Маргариты был прописан в романе еще раньше. Развязка произошла уже тогда, когда Маргарита приняла предложение стать хозяйкой сатанинского бала: «Короче! – вскричал Коровьев, – совсем коротко: вы не откажетесь принять на себя эту обязанность?» «– Не откажусь», – твердо ответила Маргарита. « Кончено!» – сказал Коровьев».

Так, может, просто сбился старый сон Маргариты? «Сон, который приснился в эту ночь Маргарите, был действительно необычен. Дело в том, что во время своих зимних мучений она никогда не видела во сне мастера. Ночью он оставлял ее, и мучилась она только в дневные часы. А тут приснился. Приснилась неизвестная Маргарите местность – безнадежная, унылая, под пасмурным небом ранней весны. Приснилось это клочковатое бегущее серенькое небо, а под ним беззвучная стая грачей. Какой-то корявый мостик. Под ним мутная весенняя речонка, безрадостные, нищенские, полуголые деревья, одинокая осина, а далее, – меж деревьев, – бревенчатое зданьице, не то оно – отдельная кухня, не то баня, не то черт знает что. Неживое все кругом какое-то и до того унылое, что так и тянет повеситься на этой осине у мостика. Ни дуновения ветерка, ни шевеления облака и ни живой души. Вот адское место для живого человека! И вот, вообразите,

распахивается дверь этого бревенчатого здания, и появляется он. Довольно далеко, но он отчетливо виден. Оборван он, не разберешь, во что он одет. Волосы всклокочены, небрит. Глаза больные, встревоженные. Манит ее рукой, зовет. Захлебываясь в неживом воздухе, Маргарита по кочкам побежала к нему и в это время проснулась» (гл. 19).

На такое подозрение наводит то обстоятельство, что «Ни в одной редакции романа герой так и не увидит свой вечный дом. Не войдет в него... Покой мастера навсегда останется обещанным ему. Только обещанным»[257]. Сам Мастер не видит никакого домика и сада. «Мастеру казалось...» – вот последнее переданное Булгаковым состояние Мастера. Лишь Воланд и Маргарита шепчут ему о том, что вот-вот будет дано ему в награду. Этакая «агитбригада ада». Точно так же Иешуа успокаивает Пилата вопреки всякой очевидности. Иешуа уверяет Пилата, что казни не было, но при этом сам Иешуа предстает в этой же сцене «в разорванном хитоне и с обезображенным лицом». Иешуа (вновь говорю: Иешуа – персонаж романа, написанного Мастером и Воландом – Мессиромастером – а не евангельский Иисус) и Маргарита в равной степени используются Воландом.

Маргарита ради встречи с Мастером готова была стать ведьмой, отдать и душу и тело сатане. Сначала Мастер зовет Маргариту в «баню с пауками». Маргарита согласна. Что ж, настала ночь оплаты счетов. Теперь она ведет Мастера по указке Воланда.

<...> Не стоит завидовать участи Мастера. Тот, кто всю жизнь сам себя добровольно заключал то в музей, то в подвал, то в психушку, и по смерти не найдет свободы.

<...> **Плохо кончается роман. Беспросветно. В этом отличие фаустианы XX века от традиции прошлых веков. Нет здесь Deus ex machina. Нет спасающего и всеизменяющего вторжения Божьего промысла. И это самое страшное предупреждение романа: всё может кончиться плохо. Есть такая мера человеческого забвения о Творце и отречения от Него, когда и Небо уже бессильно. Шутки могут заходить необратимо далеко.**

Попробуем обобщить прочитанное

1. Гаспаров (первая публикация 1988-1989 гг): мастер заслужил покой, а не свет, потому что убоялся и, у боявшись, отказался от угаданной им Истины (отказался от имени, сжёг роман, тем самым уничтожив героя-носителя Истины - Иешуа). Его главный герой – Пилат, потому что проблема мастера = проблема Пилата = проблема творческого человека, вступившего в конфликт с властью: говоришь Истину – гибнешь, и Знание перестаёт существовать вместе с тобой, скрываешь Истину – и Знание гибнет.

(Евангелие от Матфея 5:14-16:

<sup>14</sup> Вы — свет мира. Не может укрыться город, стоящий на верху горы. <sup>15</sup> И, зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме. <sup>16</sup> Так да светит свет ваш пред людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца вашего Небесного.)

Творчество – дар, делающий человека богоподобным, и ответственность, которую трудно вынести.

Иешуа – историческая правда об Иисусе, это Иисус в земной жизни; роман мастера – не Евангелие (Благая Весть о Спасителе), а роман о Пилате – человеке, жившем в условиях тоталитарной власти, убоявшемся этой власти и мучающемся угрызениями совести.

2. Дьякон Андрей Кураев (2005 публикация работы отдельной книгой): мастер получил покой, потому что от Воланда он и не мог получить ничего, кроме могилы тела и духа. Роман мастера – Евангелие от Воланда, цель которого – сознательная дискредитация Иисуса; мастер – инструмент в руках Воланда-Сатаны, содержание романа – ложь. Мастер не Творец и даже не творец, что Булгаков хорошо понимает, скорее всего, не соглашается со своим героем, финал романа – трагическое предупреждение тому, кто не выдержит искушения.

3. Александр Зеркалов. Этика Михаила Булгакова

*Алекса́ндр Иса́акович Ми́рер (псевдоним Алекса́ндр Зерка́лов (1927, Москва —2001, там же) — советский и российский писатель-фантаст, литературовед, критик и переводчик. В 1970—1980-х годах А. Мирер работал в основном как литературовед, публикуя под псевдонимом Александр Зеркалов статьи о творчестве Михаила Булгакова, братьев Стругацких, Дж. Толкина и других отечественных и зарубежных авторов. В 1988 году в США издана его монография «Евангелие Михаила Булгакова» (переиздана в России в 2003 году); в 2004 году выпущена ещё одна (незаконченная) монография «Этика Михаила Булгакова».*



Очевидно, всей системой переиначиваний «Фауста» Булгаков дает понять, что этика нового времени, этика деятельной перестройки мира для него, Михаила Булгакова, неприемлема. **Его праведник – человек, удалившийся от мира. Его мораль – схимническая мораль несотворения зла путем отказа от мирской деятельности.** Он отказывается от Фауста и более чем принимает Иова: делает своего Иова не богачом, а нищим, не отцом семейства, а одиночкой; иудейского праведника, богатого скотовода, он заменяет традиционным христианским бессребреником и аскетом.

Но – опять-таки на первый взгляд, ибо **Мастер удаляется от мира не для молитв и поста, а для творчества. И праведность его – на таких условиях – обусловлена иной этико-теологической структурой мира.**

Земное зло не принадлежит Богу – ни прямо, ни через сатану. Оно принадлежит только людям, и так было всегда. Поэтому на землю послан не Бого-человек, а дьяволо-человек, Воланд, – он к мирской деятельности ближе, хотя повернуть людей к добру он не может, сколько бы ни хотел. Приверженность к сатане-Воланду не считается грехом, что видно по судьбе Маргариты, разделившей судьбу праведника.

**В этической системе Булгакова сохранены два элемента традиционного христианства: сострадание и любовь земная.** Маргарите прощается деятельность, ибо то, что Фауст делал для себя и для общественного созидания, она делает для любимого человека.

Однако в этой, по видимости стройной конструкции есть одна смущающая деталь. **Мастер – истинный праведник, но Булгаков не наградил его «светом» – раем. Это тем более удивительно, что он писатель, причем писатель по преимуществу. Он даже лишен имени: «мастер» – со строчной буквы. Его творением, «романом» объясняется лестное внимание Воланда и Иешуа; роман как-никак прочитывается на небесах. Мастер почти приравнен к Иешуа, они кончают земной путь одинаково – в начале грозы весеннего полнолуния.** Можно добавить еще соображения «от противного» – антигерои-писатели Берлиоз, Бездомный (в начале), Рюхин; писательский клуб, выжженный огнем, и т. д. Вспомним также, что «Мастер и Маргарита» суть «литература о литературе». Образ Воланда, нашпигованный литературными аллюзиями; образы Иешуа и других героев, также пролитературенные; все строение романа – мир литературы, просвечивающий через реальность, и социологическая мысль, раскрывающаяся через этот условный мир.

Воспользуемся этими соображениями, чтобы понять вину мастера. **Он творческий человек, и вина должна быть творческая.** Для начала обратимся к теме, которую мы почти не затрагивали до сих пор: изображение литературного микромира Москвы.

<...>

... Весь **МАССОЛИТ подается как место раздачи материальных благ.** Теперь добавлю, что упоминавшиеся блага – «не всё, и далеко еще не всё». Главное, писатели владеют рестораном – «и каким рестораном! По справедливости он считался самым лучшим в Москве». За этим восклицанием идет блестящая страничка художественной рекламы ресторана, но со зловещей интонацией: все описывается в закончившемся прошлом. «Эх-хо-хо... Да, было, было! Помнят московские старожилы знаменитого Грибоедова!».

В начале темы уже звучит каденция; предсказывается конец: все это обречено, ибо судия уже прибыл...

И началом этим весь МАССОЛИТ, творческое объединение, стягивается к ресторану – или редуцируется до него. А далее для всех литераторов в романе «Грибоедов» становится хронотопом порога (Бахтин) – местом, «где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, решений, определяющих всю жизнь человека».

В «Грибоедове» писатели узнают о гибели Берлиоза; туда прибегает Бездомный ловить «консультанта», и там же Бегемот с Коровьевым творят шутовской, но беспощадно-серьезный суд над советскими литераторами и их обычаями.

Для писателя время вне хронотопа ресторана – пустое, пропащее; «Поэт истратил свою ночь, пока другие пировали, и теперь понимал, что вернуть ее нельзя. Стоило только поднять голову от лампы вверх к небу, чтобы понять, что ночь пропала безвозвратно». Едкая, я бы сказал даже, чудовищно едкая ирония: поэт Рюхин покинул ресторан для дела сострадания – и «истратил ночь», «ночь пропала». Он поднимает голову к небесам и не видит за ними Бога – идеи сострадания, – но только знак кончающейся ночи.

**Сакрализованный ресторан, хронотоп счастья, Булгаков превратил в хронотоп сатирического разоблачения.** Тема «Грибоедова», окаймляющая роман, сама **открывается рыбой – судачками а-натюрель, и заканчивается крадеными балыками.** Между ними помещаются: стерлядь, сижки, рыбец и осетрина, испорченная вне ресторанного квазимагического круга. В сопутствующей теме Торгсина обыгрываются

**лососина и селедка, причем последнюю Бегемот пародийно пожирает. Наконец, только что упомянутая «семга в шкуре». <...>**

...Символ рыбы фигурирует в обоих Заветах и Талмуде ... перешел и в позднюю христианскую традицию. Греческое слово «ихтис» – **рыба – трактуется как аббревиатура сакральной формулы: «Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель».** Булгаков такие вещи знал; настойчиво принижая рыбу до уровня только-пищи, он как бы напоминал, что нельзя путать символы: знак ресторанного обжорства не может одновременно быть – или хотя бы казаться – возвышенным, ибо тогда за ним кощунственно увидится имя того, кто провозгласил: «Не хлебом единым жив человек»...

Мне кажется, этот умозрительный ряд принижения еды соответствует другому, очень заметному противопоставлению. **Второе имя Иисуса – Слово; Булгаков делает погоню за рыбой-пищей главной целью писателей – идеологов, людей, пользующихся словом.**

Об этом и толкуют Коровьев с Бегемотом, глядя на писателей-едоков: «...Несколько тысяч подвижников, решивших беззаветно отдать свою жизнь на служение... но!.. если они не загниют! – Кстати, что это они делают? – Обедают...». (Я позволил себе собрать слова Коровьева и Бегемота в короткий диалог.)

Гниль уже съела писателей, даже самых чистых и бескорыстных – таких... как сам автор.

Поэтому писательская байка: «Говорили, говорили мистики...» так неожиданно – на первый взгляд – переламяется к стону: «Но нет, нет! Лгут обольстители-мистики. ...Нет ничего, и ничего и не было! Вон чахлая липа есть, есть чугунная решетка и за нею бульвар... и плавится лед в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно... О боги, боги мои, яду мне, яду!..»

Одно из редчайших мест, где Булгаков сбрасывает свои множественные маски и появляется на авансцене с открытым лицом. **«О боги...» – его слова, им вложенные в уста Пилата; это единственное прямое – видное любому читателю – отождествление себя с трусливым карьеристом.**

Игра довольно сложная: Мастер (в конце романа) тоже произносит кодовые слова: «боги, боги» и тоже признаваясь в страхе, но – не в причастности к Ресторану, символу литературной карьеры, ибо не Мастер сидит под чахлой липой – сам Булгаков, что обозначено совершенно точно. Мастер иногда «отправлялся обедать в какой-нибудь дешевый ресторан» – так он говорит и добавляет: «На Арбате был чудесный ресторан...». Мастер-то не был членом МАССОЛИТа, а Булгаков – был...

Поскольку сидел, пряча лицо от «налитых кровью глаз».

В Ресторане. Куда «не-членов» не пускал швейцар.

Поэтому сатира Булгакова столь трагична и двойственна; поэтому **ресторан сакрализуется почти всерьез – он действительный, не сатирический центр важнейших событий литературы.** Место, где вынужденно творится суд над собой и другими, где приходит понимание сути вещей. Переход от спокойно-эпического «Говорили, говорили мистики...» к пронизывающему душу стону: «И страшно, страшно...» и есть такое понимание и суд.

<...> Мастер оказался как литератор и как человек лицом более почтенным, чем автор романа. Притом с точки зрения самого автора.

Воланд, «великий и грозный дух», судья человеков, явно прибывает в Москву прежде всего для суда над писателями.

В то же время он сам – сумма значимых литературных образов, среди которых есть, хотя бы фрагментарно, образ Иисуса Христа. Он как бы приспособлен именно для суда над литературой и ее деятелями.

Этим обозначается, что литература – некий ключ, квинтэссенция бытия, в которой судья может прямо увидеть цену московского устройства жизни.

Увидеть, создаются ли новые ценности, такие, как «Дон-Кихот», «Фауст», «Мертвые души», «Ревизор», «или, на самый худой конец, „Евгений Онегин“». Отбор вещей, названных Коровьевым, целенаправлен: все превосходны, бесконечно правдивы и бьют наотмашь по социальному злу своего времени. Даже сановник Гете дал злую пародию на имперскую власть. (Поэтому „Евгений Онегин“ – „на худой конец“; разоблачительный пафос там мягкий.)

Это подчеркивается – тонкими ходами. «...Или, черт меня побери, „Мертвых душ“!»

«А?» – подает Коровьев. «Страшно подумать», – совершенно серьезно подтверждает Бегемот; действительно – страшно подумать, что сделали бы тогда с писателем, создавшим аналог этой беспощадно разоблачительной книги.

Литературная нива мертва и пуста. Видна свора гонителей – критиков и литераторов; виден малограмотный Бездомный – «известнейший поэт», стихи которого «чудовищны», и виден Рюхин.

Рюхин более других характерен; он, как мне кажется, символизирует идеолога-обывателя не меньше, чем нахватанный хитрец Берлиоз, и, конечно уж, больше, чем двенадцать обывателей, членов правления

МАССОЛИТа. Об абсолютной принадлежности Рюхина ресторану мы упоминали; о нем говорит Бездомный так: «Типичный кулачок по своей психологии... тщательно маскирующийся под пролетария. ...Сличите с теми звучными стихами, которые он сочинил к первому числу! Хе-хе-хе... „Взвейтесь!“ да „развейтесь!“...». Сам Рюхин это подтверждает, думая о своих стихах: «Отчего они дурные? Правду, правду сказал! ...не верю я ни во что из того, что пишу!..». Это уже убийственно, но Булгаков продолжает с ним расправляться, пользуясь приемом Достоевского – отнесенной оценкой. Заглянем ровно на сто страниц вперед: «Никанор Иванович... 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?..“. Никанору Ивановичу простительно: он малограмотный чиновник, „выжига и плут“ (как сказал Воланд). Но поэт Рюхин тоже, оказывается, не знает пушкинских произведений, а Пушкина, увы, знает „прекрасно“ – примерно на том же уровне. Даже уязвленный Иваном в самое сердце, он думает не о стихах великого поэта, а о пушкинском посмертном проклятье – бесконечно муссируемых (не только обывателями) фактах его биографии. „Вот пример настоящей удачливости... какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним... все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю... Не понимаю!.. Повезло, повезло!“. Говоря это, „балбес и бездарность Сашка“ (слова Бездомного) обращается к памятнику Пушкину, помещавшемуся тогда на Тверском бульваре, Рюхин говорит, стоя на платформе грузовика – „близехонько“ притом к памятнику... Булгаков всегда рассчитывает пространство действия точно: как раз на уровне глаз Рюхина, на свежей, менее полугода назад врезанной доске (в январе 1937-го, а действие происходит в мае) помещались знаменитые строки:

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал.

Вот что сделал Пушкин – отвечает рюхиным Булгаков. И вот чего не нашел Воланд в Москве – восславления свободы и милосердия – видит Бог, как это было нужно в 1937 кровавом году! Воланд находит одного Мастера; единственного, написавшего о свободе духа и бесконечном милосердии.

...Все так, но мы, как будто, снова убедились в том, что Мастер заслужил самой лучшей участи. **Я думаю, не следует считать его виной даже трусость, болезненный страх, владевший «каждой клеточкой» его тела. Он не виноват;** сам Воланд говорит: «Да... его хорошо отделали»; милосердная Маргарита вторит: «Искалечили, искалечили...». Да и страх его к моменту суда кончился: «Я ничего и не боюсь, Марго... потому что я все уже испытал».

**Причина другая, причина литературная – гоголевская: сожженный в печи роман.** Мастеру придан облик Гоголя: «...Бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос...» (547). Не надо даже сравнивать с известными портретами Гоголя, достаточно посмотреть в «Театральном романе» словесное описание; совпадает почти дословно.

**Уничтожение правдивого и свободного слова – вот вина Мастера.** Дело настолько страшное, что оно обсуждается в молчании. Воланд прочитывает роман на свой демонический лад, откладывает в сторону, а затем о нем говорится: «...И молча, без улыбки уставился на мастера». Особый акцент: «без улыбки», «уставился» – при том, что Воланд редко улыбается и каждый раз его улыбка бывает отмечена. И Мастер «неизвестно от чего впал в тоску и беспокойство, поднялся со стула, заломил руки и, обращаясь к далекой луне, вздрагивая, начал бормотать: – И ночью при луне мне нет покоя, зачем потревожили меня? О боги, боги...». Он говорит еще не сказанное в романе; впереди еще взгляд игемона, прикованный к луне, и его слова при пробуждении – те же самые. Когда прокуратор «вспомнил, что казнь была».

А позади – «...И страшно, страшно... О боги, боги мои...»

**Невысказанный вопрос: почему ты убил свое творение? И высказанный, в сущности, ответ: убил, как Пилат Понтийский, из страха.**

**Уподобился властителям и идеологам, из страха перед словом, жгущим книги, убивающим Слово.**

Убил; так и сказано: «...Роман, упорно сопротивляясь, все же погибал». Суд литературы, суд Воланда грозен и справедлив; ему нет дела до того, что Пилат убил Иешуа, спасая свою жизнь, – и до того, что Мастер спасся, вовремя уничтожив свое детище. Через полчаса-час после сожжения в его окна постучали – явилось НКВД в поисках «нелегальной литературы», и если он пробыл в заключении только три месяца, то благодаря своей предусмотрительности. Обвинительное заключение против него уже приготовили латунские, он уже был назван врагом («Враг под крылом редактора»), но вот – улыка-то была уничтожена... Уцелевшую же тетрадь унесла Маргарита.

Все это не принимается во внимание: **«Он не заслужил света»**. Тем не менее Мастер удостоен «покая» – ибо он не продался, не вкусил от скверны Ресторана.

Тема писательства в «Мастере» – глубоко личностная; для Булгакова она была фокусом практической этики. Мы уже имели возможность убедиться, что его этические требования не абстрактны: людям нужно хорошее жилье, еда и одежда; нужны собственность, полноценные деньги и полноценная работа. Лишать их этого – безнравственно. Для творческих же людей необходима творческая свобода, и, конечно же, лишать их этой свободы – величайшая безнравственность. Но вопреки всему: голоду, холоду, латунским – они должны работать, должны быть подвижниками – как и сказал Коровьев. Творчество самоценно.

**Поведение писателя в безнравственной стране зависит от проблем в принципе житейских, практических. Гражданское мужество, отвага, нежелание лгать оборачиваются в условиях диктатуры безденежьем, жалкой каморкой, голодом – нищенством, как сказал Воланд. В крайнем выражении – тюрьмой, гибелью или душевной болезнью.**

**То есть крушением творчества – ибо рукопись Мастера в реальном, практическом бытии сгорела. А это – великое бедствие; в данной социальной ситуации правдивая и гражданственная литература есть единственная, может быть, надежда на иную жизнь в будущем.**

Такова дилемма. Необходимо найти среднюю позицию между рестораном и сумасшедшим домом, между Берлиозом и Мастером. Не продаваться – но не умереть с голоду; что-то публиковать – для хлеба, но что-то главное оставлять для себя. И сжимать зубы, когда на тебя уставлены бычьи глаза литературных палачей.

**Дилемма неразрешимая: вина перед совестью остается – Берлиозово клеймо...** Раздирающая душу двойственность пронизывает эту тему романа. Как бы утешая себя, Булгаков объявляет, что политический ренегат Достоевский бессмертен; напоминает себе и читателю о былой гражданской доблести Достоевского – и об ее страшном результате, каторге. Чудом ведь волосок не оборвался и мир не лишился величайшего из гениев Литературы... (Каторга Мастера описана перифразом «Записок из мертвого дома». Сравните абзац от слов «Приснилась неизвестная Маргарите местность...» с пейзажем в VII главе «Записок...», от слов «Сарай, в котором обжигали и толкли алебастр...»). Самая безнадежно-двойственная фигура в романе – Иешуа Га-Ноцри, абсолютный эталон нравственности, но столь же абсолютно непрактичный творец. Он даже рукописи не оставляет; он позволяет другим «неверно записывать» за ним – и написать о нем то, что следовало бы сказать о Воланде: «Лопата Его в руке Его, и он очистит гумно Свое и соберет пшеницу в житницу Свою, а солому сожжет огнем неугасимым».

<...>

Мы говорили о загробном наказании Мастера, о расплате за грех сожжения рукописи. По тексту же романа, вопрос не столь прост: Мастер одновременно и наказан, и награжден. Вот конспект диалога Левия и Воланда: «Он (Иешуа) просит тебя, чтобы ты взял с собою Мастера и наградил его покоем. – А что же вы не берете его к себе, в свет? – Он не заслужил света, он заслужил покой, – печальным голосом проговорил Левий».

**«Покой», как и «свет», загробная награда, но принадлежит она не булгаковскому Христу, а булгаковскому сатане; потому Левий и печален. Далее, в главе «Прощение и вечный приют», это место изображается прекрасным и блаженным – для Мастера и Маргариты. С другой стороны, предполагая, что Мастер все-таки наказан, мы не совершили ошибки: сказано – «не заслужил»... Все же «свет», принадлежащий Иешуа Га-Ноцри, интуитивно кажется высшей наградой, абсолютным блаженством.**

В том, что мудрый и талантливый писатель этого блаженства лишен, и содержится наказание. <...>

«Свет» оказывается раем в самом ортодоксальном смысле, ибо рай есть место, где праведные помещаются вместе с Иисусом, другое имя которого – Свет. Даже не просто в ортодоксальном смысле, а по букве Писания: единственное прямое упоминание о рае звучит так: «...Ныне же будешь со Мною в раю»[138]. Это – «visio beatifica», «видение, дающее блаженство»; именно увидеть Иешуа-Иисуса и стремится Пилат.

Откуда стремится – вот вопрос. В булгаковском загробном мире мы сначала видим кару, постигшую игемона: он сидит «на каменистой безрадостной плоской вершине»; он «спит, но когда приходит полная луна... его терзает бессонница». Тогда он, как можно понять, терзается совестью. Затем нам показывают, что наказание исчерпано – «двенадцать тысяч лун» истекли, и Пилат видит Иешуа...

Снова – ортодоксия? Грешник «очистился» и вот – в раю? Отложим пока суждение, отметив, что он испытывал не «муки огненные», а внутренние мучения совести: это не католическое чистилище.

Следующий круг – Воландов «ад». Читателю показана лишь одна картина, сатанинского бала, и этого достаточно: «Там нет ни тьмы, ни жаровен, ни чертей» (Киплинг). Там веселятся, пируют, развратничают – гигантская «афинская ночь», как было отмечено. Но тут же показана и душа, покаранная муками совести, – Фрида.

Напрашивается такое предположение: при помощи таких мучений очищаются только те, кто имел совесть всегда; муки игемона после гибели Иешуа настойчиво подчеркиваются. Напротив, гости сатаны продолжают злодействовать на пороге бального зала: «...Кто-то в черной мантии, которого следующий... ударил в спину ножом».

О загробном «покое»: достаточно прочесть описание «вечного дома», данного Мастеру в награду, – здесь место блаженства, желанное обоими любовниками.

**Итак, три круга иной жизни: ортодоксальный «свет» – рай, явно не-классический ад и совсем уже странный «покой», который, в сущности, также является раем. Но прежде, чем пытаться осмыслить булгаковскую парадигму загробного мира, вспомним, что внутри него производится и настоящая кара, несомненная – вторая казнь Берлиоза; уничтожение того, что в ортодоксии почитается бессмертным, – бестелесной души. И в момент казни, как мы помним, Воланд произносит свое кредо: «Каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это!»**

Формула <...> по-видимому, содержит в себе и закон «того света». В самом деле: Левий, безоглядно поверивший Иешуа, получает «свет» – и вечно наслаждается лицезрением своего кумира. Мастер, жаждавший уединения с любимой женщиной и настоящих условий для творчества, это и получает; тысячи «королей, герцогов, кавалеров, самоубийц, отравительниц, висельников и сводниц» получают свою жалкую радость – пиры, разврат, убийства... Пилату, в сущности, тоже «дано по его вере» – его курульное кресло, полная изоляция от ненавистных ему людей и общество его любимого и любящего пса.

По тому же правилу – не разлучать любящих – Иешуа и Воланд поступают с Мастером и Маргаритой...

Еще крошечная деталь: Пилат спит на своей площадке – пока нет луны, а при жизни он спал плохо.

О муках совести мы только что говорили – они тоже «по вере», они лишь для тех, кто принес совесть с собою.

**Итак, в «мире том» наказания нет. Есть возможность быть самим собой, вести ту жизнь, которой ты на самом деле желаешь, на которую ты способен, которой ждешь.**

**Фигурально выражаясь, «там» – единое царство покоя.** Поэтому, естественно, нет раскаленных клещей и прочих аксессуаров «геенны огненной».

Последнее очень важно. Символы огня и огненной кары в Писании бивалентны; они равным образом сопутствуют изображениям ада и изображениям Бога, причем и в ипостаси Отца, и в ипостасях Духа и Сына. Высказывание об Иисусе было приведено в конце предыдущей главы, и там не было отмечено то, что должно привлечь сейчас наше внимание: Булгаков отнял у Иешуа важнейшую из регалий Иисуса, «огонь неугасимый», и передал его Воланду.

Казалось бы, это логично. Писатель, так сказать, отдал аду адово, а богу – божие... Но вот, только что мы убедились, что в Воландовом аду «геенны огненной» как раз и нет. Напротив, огонь Воланда пылает на земле. Образ очень сильный; обозначается, что истинный ад – на земле; обозначается также – да мы так и трактовали до сих пор, – что Воланд несет огненную кару местам сгущения скверны. И, как обычно у Булгакова, при новом прочтении обозначается новый ракурс.

Когда в подвале Мастера вспыхивает огонь, кажущийся адским пламенем, – Мастер и Маргарита кричат: «Гори, гори, прежняя жизнь! – Гори, страдание!» Им не за что было карать этот дом, приют их любви; они очищались от страдания. Как очищение от скверны можно трактовать пожары в «нехорошей квартире», Грибоедове, Торгсине.

Этот огонь – не потустороннее пламя ада, а огонь земного очищения, совершенно подобный тому, что новозаветная традиция вручила Иисусу. Причастие Его телом и кровью сравнивается в православии с огнем, очищающим достойных и опаляющим недостойных...

Мы нашли, таким образом, завершающий штрих к портрету Воланда, заместившего классического Бога Сына, штрих вполне булгаковский – причудливая смесь ортодоксии с религиозной ересью.

<...>

Угроза Суда есть основное противоречие в идее Нового Завета, идее пришествия доброго Божества. Фактически Иисус не был добр; он рассчитывал на человеческую трусость, и страх был в его системе воззрений положительным качеством, необходимым условием спасения. (Может быть, это не имеет прямого отношения к теме, но по Луке, например, сам Иисус – человек очень осторожный и осмотрительный. Он тщательно конспирируется; посылая апостолов готовить тайную вечерю, «Он сказал им: вот, при входе вашем в город, встретится с вами человек, несущий кувшин воды; последуйте за ним в дом, в который войдет он...»). Он храбр в конце пути, но отвага как бы не принадлежит ему самому; он жертвует собой по велению Отца: «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты». Булгаков трансформировал эту просьбу о помиловании себе в предупреждение Пилату, которое недавно приводилось: «А ты бы меня отпустил, игемон...» Еще более показательным, что в романе «какой-то прохожий с кувшином в

руках» фигурирует в истории убийства Иуды из Кириафа. Агент Иисуса превращен в агента римской полиции, точнее даже, в агента Афрания – человека, сильно смахивающего на Аззелло...)

Итак, мы рассуждали о страхе. Иисус не мог заявить: «трусость – один из страшных пороков», поскольку сам рассчитывал на человеческую трусость. Трансформация его в Мышкина и **Иешуа, с их поразительным, безоглядным бесстрашием, символизирует стремление православия XIX века к образу безупречно доброго Божества** (и, разумеется, стремление литературы к созданию законченного образа). **Иешуа имеет моральное право на осуждение трусости, ибо он, в отличие от евангельского героя, сам не боится властей, никого не призывает «отдать кесарево кесарю» и никого не принуждает следовать за собой под страхом «плача и скрежета зубов».**

Повторяю: перед вами «выбранные места». Все процитированные работы значительно больше, чем фрагменты, которые вы видите перед собой. Все - в большей или меньшей степени – спорны. Во всех есть огромные списки использованной литературы и ссылки на разнообразные источники... Есть то, в чём они совпадают (например, в попытке объяснить образ мастера через Фауста), и то, в чём они принципиально различаются... Видимо, это главная особенность гениального и уже совершенно постмодернистского романа Булгакова, романа-мифа: он позволяет трактовать его по-разному, заставляет читателя быть соавтором. Роман позволяет читателю не знать почти ничего и обладать огромной эрудицией, но ... умножающий познание умножает скорбь: знание литературных параллелей создаёт лишь иллюзию понимания, в чём честно признаётся Б. Гаспаров уже названием своей работы – «Из наблюдений...»... Ну, понаблюдал...

Надеюсь, что предложенный материал поможет вам сориентироваться в многообразии критических статей, найти трактовки, максимально близкие вашему пониманию романа.

Дальнейший разговор – о творчестве в условиях тоталитарного государства:

А. Ахматова «Реквием»

В. Шаламов «Колымские рассказы»

А. Солженицын «Один день Ивана Денисовича», «Матрёнин двор»

Нобелевские лекции А.И. Солженицына и И.А. Бродского