

В.Г.МАРАНЦМАН

# ПРОБЛЕМНЫЙ АНАЛИЗ РОМАНА М.БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Окончание. См.: Литература в школе. — 2002, — № 5, 7.



Н Рушева. Мастер и Маргарита

## Урок 5. «Любовь — это путь к вечности»

Осмысливая путь земных, а не библейских героев романа: мастера, Маргариты, Ивана Николаевича Понырева, ставшего Бездомным, — ученики убеждаются в том, что добро, по мысли Булгакова, неистребимо, как непрерывна жизнь, что только подлинная любовь к человеку, истине, искусству при всех муках может сохранить добро в человеческой душе.

Поставив перед классом вопрос: «Погублены или спасены в романе Булгакова "добрые люди": мастер, Маргарита, Бездомный?», — учи-

тель организует диспут, в ходе которого подводятся итоги изучения сложного произведения.

«Упоение... бездны мрачной на краю» не может затмить истинных чувств. Испытание человека Воландом оказывается победой добра в душе Маргариты, равно как и пушкинский председатель пира после слов священника остается в глубокой задумчивости. Ослепительный и страшный бал сатаны — свидетельство древности человеческих пороков и неизбежности их жестокого наказания. Этот закон справедливости и чуда связывает Иешуа и Воланда.

Если добро возрождается, «смертию смерть поправ», то зло наказуется неизбежностью расплаты, знакомой нам по «Аду» Данте. Поэтому в 29-й главе Воланд — как величественный вершитель судеб мира в позе Мефистофеля М.Антокольского. Его орудие — острая шпага на наших глазах превращается в солнечные часы, которые отмеряют время народов, городов, человеческих судеб. Тень устанавливает закон света. Возражая недружелюбному Левию Матвею, посланцу Бога, Воланд оправдывает свою необходимость в мироздании: «...Ты не признаешь теней, а также зла. Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?.. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом? Ты глуп.

— Я не буду с тобой спорить, старый софист, — ответил Левий Матвей».

Левий Матвей не в силах спорить с Воландом, но автор романа при всем сознании могущества своего героя ограничивает его возможности. Презрение Воланда к миру делает его лишь тенью Бога. «Дух зла» называет страстного ученика Иешуа Левия «рабом», лишь низко измеряя жизнь и чувства человеческие. Воланд в романе оказывается фигурой, соединяющей высокие и низкие пласты жизни. Он отравлен неверием, потому что слишком отчетливо сознает ничтожество обычного человеческого существования. Он непримирим ко злу, так как знает благородный закон справедливости. Но в Воланде нет способности изменить реальный мир, и по-настоящему всемогущим он лишь в потустороннем мире. Он не может дать покоя мастеру на земле. Азazelло обманом заставляет мастера и Маргариту расстаться с жизнью, принеся фалернское вино, которое «все окрашивает в цвет крови».

«— Отравитель... — успел еще крикнуть мастер. Он хотел схватить нож со стола, чтобы ударить Азazelло им, но рука его беспомощно соскользнула со скатерти, все окружавшее мастера в подвале окрасилось в черный цвет, а потом и вовсе пропало...» Пусть потом лицо Маргариты просветлеет, а мастер признает, **ЧТО демоны «тысячу раз правы»** Воланд, **провождая лучших героев в вечный мир**, где ничто и никогда не забывается, сжигает их прежнюю жизнь, и сострадание, и рукопись романа «вечным огнем», не спрашивая их воли. Бог предоставляет человеку выбор судьбы, дьявол, даже пытаясь спасти, насильничает. Однако Воланд умеет ценить редкие, по его мнению, исключения в ничтожной человеческой природе. Воланд поражен готовностью мастера отказаться от неинтересной для него работы:

«— А чем же вы будете жить? Ведь придется нищенствовать.



Н Рушева. Возвращение Мастера

— Охотно, охотно, — ответил мастер, при-  
тянул к себе Маргариту, обнял ее за плечи и  
прибавил: — Она образумится, уйдет от меня...

— Не думаю, — сквозь зубы сказал Воланд.

Это «сквозь зубы» выдает раздражение ске-  
птика подлинностью любви, и «дух зла» дарит  
Маргарите «небольшую золотую подкову, усы-  
панную алмазами», и желает счастья. Дьявол  
оказывается справедливее и милосерднее лю-  
дей, может быть, потому, что он могуществен и  
независим в оценках. Воланд чужд мстительной  
кровожадности. Останавливая соревнование  
свиты в разрушительном свисте, он сурово по-  
велевает, говоря Коровьеву: «Но ты смотри,  
смотри, без членовредительских штук!»

«Повелитель теней» в романе Булгакова  
оказывается реальным исполнителем Божьих  
желаний:

«— Он прочитал сочинение мастера, — за-  
говорил Левий Матвей, — и просит тебя, чтобы  
ты взял с собою мастера и наградил его поко-  
ем. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?»

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

— Он не заслужил света, он заслужил по-  
кой, — печальным голосом проговорил Левий.

— Передай, что будет сделано, — ответил  
Воланд и прибавил, причем глаз его вспыхнул:  
— И покинь меня немедленно.

— Он просит, чтобы ты, которая любила и  
страдала из-за него, вы взяли бы тоже, — в пер-  
вый раз моляще обратился Левий к Воланду.

— Без тебя бы мы никак не догадались об  
этом. Уходи».

При всей почтительности просьбы, перехо-  
дящей в мольбу, решение остается за Богом.  
«Дух зла» должен подчиниться ему, и, может  
быть, от этого раздражения, вызванного подчи-  
ненностью, «глаз его вспыхнул». При всей раз-  
ности силы творящей и разрушающей у Волан-  
да и мастера есть нечто общее. Они оба любят  
историю Иешуа как высокую возможность жиз-  
ни, хотя и не слишком верят в исправление ро-  
да человеческого. Но мастера это противоречие  
ранит и убивает, Воланду лишь прибавляет го-  
речи, но не пронзает, потому что один его глаз  
мертв. Равнодушие и презрение оказываются  
неизбежными спутниками силы разрушающей.

Но почему мастер «не заслужил света» и  
удостоен только покоя? Обычно эти слова Левия  
воспринимают как упрек художнику, отказавше-  
муся от своего творения и без помощи Марга-  
риты не способного переносить жизнь. Так ли  
это? Ведь даже Пилат оказывается в эпилоге в  
лунном сиянии рядом с Иешуа, то есть в свете.

Булгаков представил в романе трагедию  
судьбы художника, которому ведомы истинные,  
высокие, вечные начала бытия и который не  
может быть в согласии со своим временем.  
Может быть, эта принадлежность к высокому  
миру, острота реакций и конфликт с реальной  
жизнью побуждают Воланда сказать о «трижды  
романтическом мастере». Мастер появляется в  
романе на уровне «золотого сечения», когда  
треть романа уже прочитана, когда мы вполне  
освоились в бесовской круговерти Москвы, где  
все бессмысленно, и узнали о высоком изме-  
рении мира в Ершалаиме, где каждое движе-  
ние трагически значимо.

Мастер не только обликом и некоторыми  
движениями напоминает Гоголя: «С балкона  
осторожно заглядывал в комнату бритый, тем-  
новолосый, с острым носом, встревоженными  
глазами и со свешивающимся на лоб клоком  
волос человек примерно лет тридцати восьми».

Смесь любопытства и тревоги, робости и  
плутовства, болезненности и таинственной пове-  
лительности очень напоминает портреты Гоголя  
от А. Венецианова до А. Иванова. Но это сходство  
проявлений основано на состоянии души. Гоголь  
всегда прятал концы в воду, сознательно пугал  
адреса своего проживания, любил появляться ин-  
когнито. Мастер не имеет имени. И в этом — сви-  
детельство не только обобщенности портрета  
булгаковского героя, который сочетал в себе го-  
голевское и пушкинское начала и не лишен сход-  
ства с автором романа и его судьбой. Вслед за  
Пушкиным булгаковский герой мог бы сказать:

*Что в имени тебе моем?*

*Оно умрет, как шум печальный*

*Волны, плеснувшей в берег дальний,*

*Как звук ночной в лесу пухом.*

*Оно на палматном листке*

*Оставит мертвый след, подобный*

*Узору надписи надгробной*

*На непонятном языке.*

Это слова отчаяния, отделенности. Для Пуш-  
кина это лишь состояние, не отменяющее наде-  
жды, прозвучавшей в финале стихотворения:

*Но в день печали, в тишине,*

*Произнеси ею тоскуя;*

*Скажи: есть память обо мне,*

*Есть в мире сердце, где живу я...*

Имя мастера так и не произнесено. Оно  
стерто его отказом от себя и неверием в спра-  
ведливость жизни. Ощущение тупика жизни и  
страх перед ее бурями, столь свойственные Го-  
голю в повести о двух Иванах и «Старосветских  
помещиках», постоянно присутствует в призна-  
ниях мастера: «...я не могу удрать отсюда не  
потому, что высоко, а потому, что мне удирать  
некуда... Я, знаете ли, не выношу шума, возни,  
насилий и всяких вещей в этом роде. В особен-  
ности ненавиден мне людской крик, будь то  
крик страдания, ярости или какой-нибудь дру-  
гой крик».

Оказавшись в клинике Стравинского для  
душевнобольных, мастер испытывает чувства,  
совсем противоположные пушкинским, тем, что  
выражены в стихотворении 1833 года «Не дай  
мне Бог сойти с ума...». Для поэта воля и жизнь  
полны вдохновенного движения:

*Я пел бы в пламенном бреду,  
Я забывался бы в чаду  
Нестройных чудных грез.*

*И я б заслушивался волн,  
И я глядел бы, счастья полн,  
В пустые небеса.  
И силен, волею был бы я,  
Как вихорь, роющий поля,  
Ломающий леса...*

Отказ от воли для Пушкина продиктован  
унижением тюрьмы, опасностью полной изоля-  
ции от жизни:

*Да вот беда: сойди с ума,  
И страшен будешь, как чума,  
Как раз тебя запрут,  
Посадят на цепь дурака,  
И сквозь решетку, как зверька,  
Дразнить тебя придут.*

*А ночью слышать буду я  
Не голос яркий соловья,  
Не шум глухой дубров,  
А крик товарищей моих,  
Да брань зрителей ночных,  
Да визг, да звон оков.*

Для мастера, униженного насилием, которое  
стало законом современной ему жизни, больни-  
ца предпочтительнее хаоса реальной жизни. По-  
стоянно повторяющиеся в тексте ремарки авто-  
ра подчеркивают в мастере напряжение  
прячущегося человека («Он помолчал некоторое  
время в смятении...», «...забыв осторожность,  
крикнул гость и сам зажал рот рукой», «исступ-  
ленно, но беззвучно вскричал...», «долго грустил  
и дергался...» и т.д.). Страх перед жизнью владе-  
ет мастером, как Гоголем и его героями. «Карме  
и очень беспокойные глаза причельца» и остро-  
рожный шепот постоянно выдают этот страх ма-  
стера, который рожден расстоянием, отделяю-  
щим современный мир от Пушкина.

В то же время есть в мастере соседствующая  
со страхом и временами взрывающаяся его  
грозная повелительность пророка, приступы  
которой испытывал Гоголь («сухой прозящий  
палец», «веско и раздельно сказал», «потемнел  
лицом и погрозил Ивану кулаком»). Особенно  
показателен гордый ответ мастера, совсем в  
духе гоголевского настаивания на своей из-  
бранности:

«Тут гость пугливо оглянулся и сказал:

— Дело в том, что год тому назад я написал о Пилате роман.

— Вы — писатель? — с интересом спросил поэт. Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал:

— 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. — Она своими руками сшила ее мне, — таинственно добавил он.

— А как ваша фамилия?

— У меня нету больше фамилии, — с мрачным презрением ответил странный гость, — я отказался от нее, как и вообще от всего в жизни. Забудем о ней».

Столкновение противостоящих начал страха и пророчества лишает мастера равновесия: «Мы все здесь люди ненадежные... Будем глядеть правде в глаза, и вы и я — сумасшедшие, что отпираться!» И горькая складка губ, и иронический тон — следствие потери равновесия и веры в жизнь. От этой потери заболел мастер. Искажение природы художника, который, по мысли Пушкина, должен быть доверчив и открыт жизни, — трагическая черта времени, открытая Булгаковым в мастере. Ведь в разговоре с Иваном Бездомным, испытывающим «почему-то доверие к неизвестному», мастер полон не только страха и гордости. Мастеру свойственно и высокое представление о ЧЕЛОВЕКЕ, в нем есть протест против любого унижения, насилия. Возражая Бездомному, который «одному типу по морде засветил», мастер говорит: «Безобразие. А кроме того, что это вы так выражаетесь: по морде засветил? Ведь неизвестно, что именно имеется у человека, морда или лицо. И, пожалуй, ведь все-таки лицо. Так что, знаете ли, кулаками... Нет, уж это вы оставьте, и навсегда».

Мастер свободен от суетности московского мира и, как только судьба дает ему возможность, порывает все связи с ним, чтобы отдаться творчеству. «Обитель трудов и чистых нег» описана мастером с влюбленностью, которая контрастирует со скромностью обстановки: «— Я открыл оконца и сидел во второй, совсем малюсенькой комнате, — гость стал отмеривать руками, — так вот — диван, а напротив — другой диван, а между ними столик, а на нем прекрасная ночная лампа, а к окошку ближе книги, тут маленький письменный столик, а в первой комнате — громадная комната, четырнадцать метров, — книги, книги и печка. Ах, какая у меня была обстановка! Необыкновенно пахнет сирень! И голова моя становилась легкой от утомления, и Пилат летел к концу...» Как в пушкинском стихотворении «Пора, мой друг, пора...», мастер мечтает о покое, которого «сердце просит», покоя, необходимого для ощущения прелести мира и для творчества. И, как по волшебному мановению, приходит любовь, появляется Маргарита, в которой мастера «поразила не столько ее красота, сколько необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах». Для мастера любовь не наслаждение только, но спасение другого человека. И Маргарита подтверждает это, говоря, что если бы этого не произошло, она отравилась бы, потому что

жизнь ее пуста. Подлинность этой любви, мгновенно понятая мастером, не мешает ему, однако, сравнивать ее с катастрофой: «Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила сразу нас обоих. Так поражает молния, так поражает финский нож!» Образ любви, которая ведет к гибели, созвучен рассказу Франчески в 5-й песни Дантова «Ада». Это не идиллия, хотя в описании их свиданий есть трогательная человечность, а драма. Вхождение Маргариты в мир мастера преображает его жизнь, потому что в героине слышны начала, неведомые ему. И, сознавая истинность этой любви, мастер отказывается от нее, не желая губить Маргариту, исказить ее той тьмой, которая охватила его душу после сожжения романа, отягощать ее связью с неизлечимо больным человеком. Мастер благороден, он не может переступить нравственного закона и предпочитает гибнуть сам, но не мучить других. Однако основа отказа от любви — неверие в свое выздоровление.

Мастер бывает непосредствен и пылок, щедр и увлечен, когда речь заходит о сокровенном, о Пилате и Воланде. Мастер радуется своей художнической интуиции, узнав в пересказе Ивана свидательство Воланда о Понтии Пилате: «Тогда гость молитвенно сложил руки и прошептал: "О, как я угадал! О, как я угадал!.. Но до чего мне досадно, что встретились с ним вы, а не я! Хотя все и перегорело и угли затянулись пеплом, все же клянусь, что за эту встречу я отдал бы связку ключей Прасковьи Федоровны, ибо мне больше нечего отдавать. Я — нищий!» Мастер стал нищим не только по реальному положению писателя в советской Москве. Он сжег свою рукопись и отказался и от своего имени, и от любви Маргариты. Мастер с ужасом вспоминает литературный мир, в который ему пришлось вступить с написанным романом. Саркастическая беседа Коровьева и Бегемота характеризует уровень судей мастера: «...Бегемот и Коровьев уже оказались на тротуаре бульвара, как раз у дома Грибоедовской тетки. Коровьев остановился у решетки и заговорил:

— Ба! Да ведь это писательский дом! Знаешь, Бегемот, я очень много хорошего и лестного слышал про этот дом. Обрати внимание, мой друг, на этот дом. Приятно думать о том, что под этой крышей скрывается и вызревает целая бездна талантов.

— Как ананасы в апельсиновых, — сказал Бегемот и, чтобы получше полюбоваться на кремлевский дом с колоннами, влез на бетонное основание чугунной решетки...»

Этот мир кажется мастеру безумным и преследует его обвинениями, которые могут стоить жизни и отнимают ее смысл. Рассказывая Бездомному о катастрофе, мастер говорит, что трепет жизни поддерживался в нем только любовью: «Настали безрадостные осенние дни, чудовищная неудача с этим романом как бы вынула у меня часть души. По существу говоря, мне больше нечего было делать, и жил я от свидания к свиданию». Тоска вела к болезни, и мастер описывает все стадии ее: смех, удивление, страх. Страх и одиночество, вырвавшиеся в напрасных призывах: «Догадайся, что со мною случилась беда... приди, приди, приди!» — ставят мастера сжечь роман.

Здесь происходит не самоубийство, а душеубийство мастера. Связь этой сцены с «Со-

жженным письмом» Пушкина очевидна. Душа, запечатленная в строках, не хочет погибать в огне. В общей логике «Мастера и Маргариты» роман не погибает так же, как сожжение «письма любви» не убивает чувства («на легком пепле их заветные черты белеют»). Но сожжение романа и состояние мастера скорее напоминает расправу Гоголя со вторым томом «Мертвых душ»: «Я возненавидел этот роман. И я боюсь. Я болен. Мне страшно». Отвечая на вопрос Воланда: «О чем роман?» — мастер говорит: «Роман о Понтии Пилате». Таким образом, совершающий зло из трусости и не способный освободиться от укоров совести Пилат для мастера важнее, чем Иешуа. Не столько само добро, сколько путь к нему, размышление о природе человека интересуют мастера, как и самого Булгакова, как Пушкина в свое время в «Скупом рыцаре», которого Достоевский считал самым высоким по идее произведением поэта, волновал не сам по себе идеал, а то, что и в искажении своем человек не может отрешиться от добра. Гоголь, напротив, склонен не доверять прочности добрых начал в человеке. Достаточно вспомнить судьбу Плюшкина, который был в свое время рачительным хозяином и добрым семьянином, но превратился в «прореху на человечестве». Гоголь сжег рукопись из-за недоверия к себе, мастер — из общего страха перед жизнью, то есть недоверия к другим. И этот жест отчаяния не спасает мастера от болезни. Близкий к самоубийству мастер не может совершить ни одного движения: «...страх владел каждой косточкой моего тела». Оцепенение страха приводит к параличу воли и потере дара, таланта: «...я утратил бывшую у меня некогда способность описывать что-нибудь». Страх — расплата за грех неверия в жизнь, добрые ее возможности: «За городом я, наверное, замерз бы, но меня спасла случайность. Что-то сломалось в грузовике, я подошел к шоферу: это было в километрах четырех за заставой, к моему удивлению, он сжалился надо мной».

В романе Булгакова, как в пушкинской «Капитанской дочке» и в одной из «Повестей Бел-



И Ружева. «Прощайте!»

кина», «играла метель». Но даже грозная стихия природы оборачивается у поэта спасением жизни от бездорожья, от лжи, приводит к встречам, определяющим судьбу. Мастера же удивляет добрая отзывчивость, потому что его испугала жестокость современной жизни и добро, по его мнению, не норма для окружающих его людей. Иешуа, несмотря на муку, верит в людей. Пушкин говорит: «Для сердца нужно верить». И для творчества тоже. «Кто верит жизни, тот поэт», — замечено в черновиках «Евгения Онегина». Трагическая судьба мастера подтверждает эту истину. И в этом автор романа идет уже за Пушкиным, влюбленным в мир, а не за Гоголем, отвергающим современную жизнь. Произведение Булгакова — роман о вере, спасающей человека в самых жестоких обстоятельствах, и безверии, губящем высокую природу человека, убивающем его творческий, божественный дар. Может быть, роман и назван «Мастер и Маргарита» потому, что герой его в духе тургеневских романов отступает перед обстоятельствами, а героиня остается верна любви, хотя трагическая высота мастера неизмеримо значительнее человеческого обаяния Маргариты. Маргарита в романе совершает путь, противоположный мастеру: от отчаяния и тревоги, тоскливого ощущения пустоты жизни она движется к вере в нее и свои силы, к всепобеждающей любви. Сознывая превосходство вкуса мастера, она послушна ему и бросает желтые цветы в канаву. Влюбленная в роман, созданный мастером, она настаивает на печатании его и винит себя в том, что не предусмотрела дурных последствий. Трепещущая от боли за случившееся, она хочет спасти мастера: «Я тебя вылечу, вылечу, — бормотала она, вливаясь мне в плечи, — ты восстановишь его». «Она полна решимости» спасти роман и освободить свою жизнь от лжи, которую Маргарита считает виновницей беды. Действительно, необходимость подчиняться обстоятельствам, возвращаться к мужу, который не сделал ей никакого зла, но которого она не любит, заставляет Маргариту оставить мастера в тот момент, когда его нельзя покидать, когда он заболевает и ему кажется, «что какой-то очень гибкий и холодный спрут своими щупальцами подбирается непосредственно и прямо к... сердцу». Трагическая вина внешних по отношению к любви обстоятельств, знакомая по «Ромео и Джульетте» Шекспира, губит чувства или лишает жизни. И Маргарита сознает эту истину: «Зачем я тогда ночью ушла от него? Зачем? Ведь это же безумие! Я вернулась на другой день, честно, как обещала, но было уже поздно. Да, я вернулась, как несчастный Левий Матвей, слишком поздно!» Мастера надо спасать, как Иешуа. Добро не может и не хочет быть с кулаками и потому нуждается в защите тех, кто не брезгует силой. Маргарита не сразу поняла это, но, вовлеченная в круг измерений мастера, она не может его забыть, хотя и пытается, хотя и вернулась в особняк и прожила всю зиму на прежнем месте. Маргарита не Психея, которая, по мифу, идет искать исчезнувшего по ее вине Амура, проходя все испытания, дарованные Венерой. И автор романа как будто не винит Маргариту в этом: «Разве она спасла бы его? Смешно!» Но эти рассуждения в духе трезвой логики москвичей ироничны, как и строки, передающие внутренний монолог Маргариты: «Нужно было или забыть его, или самой умереть. Ведь нельзя же влачить такую жизнь. Нельзя! Забыть его, чего бы это ни

стоило, — забыть! Но он не забывается, вот горе в чем». Вот счастье в чем, сказали бы мы, размышляя над тем, что правит человеком: самосохранение или любовь. «Я верую! — шептала Маргарита торжественно. — Я верую! Что-то произойдет! Не может не произойти». Вера в чудо спасения не оставляет Маргариту, и сон, приснившийся ей (глава 19), зовет к действию. В «безнадежно унылой» местности она видит мастера, раздавленного болезнью и отчаянием. Маргарита готова умереть, чтобы спасти возлюбленного, и смерть предпочитает тоске. Она борется с любовью и не может ее победить: «Ты разлюбил меня? Нет, я почему-то этому не верю... Тогда, прошу тебя, отпусти меня, дай мне наконец свободу жить, дышать воздухом!.. Нет, ты уйди из моей памяти, тогда я стану свободна!» Но любовь не оставляет ее: «Ах, право, дьяволу бы заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет?» И дьявол не замедляет явиться. Волшебство романа Булгакова основано на реализации внутренних желаний человека. «Я погибаю из-за любви! — говорит Маргарита. — ...Согласна на все, согласна проделать эту комедию с натиранием мази, согласна идти к черту на кулички!» Маргарита в романе попадает в положение Фауста. Не найди в реальной жизни возможности быть счастливой, «она сперва долго плакала, а потом стала злая», по ее собственному признанию четырехлетнего мальчику, которого она по-матерински утешает. Злость Маргариты пробуждается только в мести Латунскому, да и в этом она не может найти удовлетворения: «Разрушение, которое она производила, доставляло ей жгучее наслаждение, но при этом ей все время казалось, что результаты получаются какие-то мизерные». В Маргарите есть раздражение, но нет зла, и потому ее трудно считать ведьмой, хотя она сама себя так называет. Крем Азazelло, лишив ее земного притяжения, дает ей свободу, и Маргарита наслаждается этим объятием с лунным миром. Ее озорство — месть скучной жизни. «Громовой, виртуозный и обезумевший вальс» сопровождает полет, который кажется сказочным праздником в духе гоголевской «Ночи перед Рождеством». Но человеческой меры вещей Маргарита не теряет: «Даже будучи совершенно свободной и невидимой, все же и в наслаждении нужно быть хоть немного благоразумной». В самых невероятных ситуациях встречи с сатаной и дьявольского бала Маргарита не теряет самообладания и не исповедуется перед Воландом, за что автор называет ее умницей:

«— Может быть, у вас есть какая-нибудь печаль, отравляющая душу тоска?

— Нет, мессир, ничего этого нет, — отвечала умница Маргарита, — а теперь, когда я у вас, я чувствую себя совсем хорошо.

— Кровь — великое дело, — неизвестно к чему весело сказал Воланд.

Эта булгаковская манера умалчивать о внутренних причинах реплик и выражения лиц, позах персонажей очень напоминает желание Пушкина сделать читателя соавтором произведения, напоминает «тайную психологию» Тургенева, сдержанность, ненавязчивость авторского голоса в произведениях Чехова. Психологический реализм Л.Толстого и Достоевского, напротив, стремился досконально, «до корня», все разъяснить читателю.

Сцена допроса Воландом Маргариты о ее желаниях напоминает одну из встреч Гриневца с

Пугачевым, когда среди висельников огненный взгляд повелителя поддерживает смущенную человечность.

«— Ввиду того, — заговорил Воланд, усмехнувшись, — что возможность получения вами взятки от этой дуры Фриды совершенно, конечно, исключена — ведь это было бы несовместимо с вашим королевским достоинством, — я уж не знаю, что и делать. Остается, пожалуй, одно — обзавестись тряпками и заткнуть ими все щели моей спальни!

— Вы о чем говорите, мессир? — изумилась Маргарита, выслушав эти действительно непонятные слова.

— Совершенно с вами согласен, мессир, — вмешался в разговор кот, — именно тряпками! — и в раздражении кот стукнул лапой по столу.

— Я о милосердии говорю, — объяснил свои слова Воланд, не спуская с Маргариты огненного глаза.

Доверяя Воланду, Маргарита скрывает от него свою измученность парадом искаженных жертв пороков:

«— Ну что, вас очень измучили? — спросил Воланд.

— О нет, мессир, — ответила Маргарита, но чуть слышно».

Героине приходится пройти сквозь трупный распад ада, чтобы обрести любимого. Отравители по любви и нелюбви, детоубийцы и корыстолюбцы, самоубийцы и тираны — население всех кругов Дантова «Ада» проходит перед Маргаритой, прикосновением своим пронзает ее: «Ноги Маргариты подгибались, каждую минуту она боялась заплакать. Наихудшие страдания ей причиняло колено, которое целовали». Воланд бестрепетно и даже с удовлетворением рассматривает эту публику. Его вдохновляет то, что совершается справедливое возмездие: «...каждому будет дано по его вере. Да будет же это!»

Маргарита непосредственна и любопытна. Порой она заражается блестящим великолепием бала и совершенством стрельбы Азazelло. «У нее была страсть ко всем людям, которые делают что-либо первоклассно». Но, впервые в жизни видя убийство барона Майгеля, совершенное на ее глазах, она не в силах согласиться на смерть ненавистного Латунского, погубившего мастера: «— В сердце, — восклицала Маргарита, почему-то берясь за свое сердце. — В сердце! — повторила она глухим голосом... — Нет, — воскликнула Маргарита. — Нет, умоляю вас, мессир, не надо этого!»

В отличие от Чехова («Смерть чиновника») Булгаков изображает смерть с содроганием. И не только тогда, когда речь идет об Иешуа, мастере, Маргарите. Даже смерть низких героев (Берлиоза, Майгеля) несет в себе ощущение ужаса. Комическое не побеждает трагического в романе Булгакова. Маргарита не может вынести бесконечности страданий даже виновных в грехе, как равнодушия и драк развлекающихся от скуки бесов. «Черная тоска» и «внутренний взрыв отчаяния при мысли о возвращении к прежней жизни» не подавляют в Маргарите усталости от бала сатаны: «Маргарита обратилась к Воланду и робко сказала:

— Пожалуй, мне пора... поздно...

— Куда же вы спешите? — спросил Воланд вежливо, но сухо.

Эта суховатость тона рождена тем, что Маргарита оказалась вне норм бесовской ком-

пани. К тому же «гордая женщина» ничего не просит для себя и хочет лишь избавить Фриду от нескончаемой пытки. Воланд поражен мужеством Маргариты и ее достоинством: «Мы вас испытывали... никогда и ничего не просите!! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами все дадут». И хотя Воланд предостерегает Маргариту от милосердия, которое совершенно неожиданно и коварно «пролезает в самые узенькие щелки», он не только исполняет ее обещание пощадить Фриду, но, не желая «наживаться на поступке непрактичного человека в праздничную ночь», требует, чтобы Маргарита высказала желание для себя. Таким образом, побеждает здесь не жестокая справедливость, а человечность. И это шаг в сторону пушкинского мироотношения. Она может наслаждаться мстостью, громя квартиру Латунского, может испытывать блаженство от насыщения на пиру Воланда, может быть обольщена поклонением всех и свободной игрой своих сил в полете. Но это не наслаждение властью, а радость свободы, не разнуданность бесовского шабаша, а обретение достоинства. Союз с нечистой силой заключен, чтобы вернуть мастера и его роман к жизни. Это не честолюбивый мотив «Фауста», а путь любви, открытый в «Божественной комедии» Данте и произведениях Пушкина.

Мастер, избавленный от больницы и московского круга, встреченный отчаянной любовью Маргариты, вызволяющей его из беды, не в силах верить, что ему могут помочь. Он сломлен болезнью и страхом. Воланд, видя, что «его хорошо отделали», предлагает мастеру «что-нибудь выпить». «Маргарита упрасивала мастера дрожащим голосом: — Выпей! Выпей! Ты боишься? Нет, нет, верь мне, что тебе помогут!»

Опять жизнь обнаруживает свою зависимость от веры, как и во всем романе Булгакова. И мастер под действием эликсира дьявола постепенно оживает, и ему «приходится верить» в чудодейственность и реальность Воланда. Однако воскрешение романа, которое приводит в восторг Маргариту, мастера возвращает к прежнему состоянию: он «неизвестно отчего впал в тоску и беспокойство...».

Это «неизвестно отчего» — снова булгаковский призыв читателя к сотворчеству, в духе пушкинского «Онегина». Очевидно, напоминание о романе возвращает мастеру боль и стыд и он опять теряет веру в жизнь, отказываясь от возвращения с Маргаритой в арбатский переулок: «Нет, поздно. Ничего больше не хочу в жизни. Кроме того, чтобы видеть тебя. Но тебе опять советую — оставь меня. Ты пропадешь со мной». Отказ от любви и отказ от творчества связаны с неверием мастера в то, что есть неменяющиеся, не зависящие от обстоятельств ценности жизни: «...вообще не бывает так, чтобы все стало, как было». При всей автобиографичности образа мастера в романе автор его убожден в обратном и действием опровергает слова героя. Доказательством тому служит даже сама манера введения в текст ершалаимских глав. Фраза, звучащая в ситуации московских событий, открывает повествование о Понтии и Иешуа, или наоборот, финал ершалаимской главы звучит, как эхо, в главе московского круга. Жизнь, по мысли Булгакова, нестираема, в ней все связано, взаимоотражаемо, небесследно. Это корень поэтического отношения к жизни, закрепленный Пушкиным в прос-

тодушном слоге «Сказки о царе Салтане», где сопрягаются «далековатые понятия»:

*Тучка по небу идет,  
Бочка по морю плывет.*

Мастер исключен из этого поэтического круговорота жизни, и для него нет возвращения к прежней одушевленности: «У меня больше нет никаких мечтаний и вдохновений тоже нет... ничего меня вокруг не интересует, кроме нее, — он опять положил руку на голову Маргарите, — меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал». Маргарита же, оказавшись там, где сохранилась даже вазочка с ландышами, «тихо плакала от пережитого потрясения и счастья». Любовь и медленное, но неотвратимое осознание мастером того, что чудо есть, что встреча с Воландом не иллюзия, постепенно оживляют мастера: «Вихры неприглаженных черных волос прыгали на мастере, и щеки и лоб его разгорались под поцелуями», и хотя Маргарита замечает у мастера «седые нити в голове», «пустыню глаз» и вечную складку губ, она полна восторга веры: «И я ручаюсь тебе, ручаюсь, что все будет ослепительно хорошо!» Маргарита наделена спасительной энергией любви, как Маша Миронова в «Капитанской дочке» Пушкина, добившаяся у императрицы оправдания Гринева. В мастере нет безоглядности порыва, но мало-помалу к нему возвращается способность к вере в любовь: «Я ничего не боюсь, Марго, — вдруг ответил ей мастер и поднял голову, и показался ей таким, каким был, когда сочинял то, чего никогда не видал, но о чем наверно знал, что оно было, — и не боюсь потому, что я все уже испытал. Меня слишком пугали и ничем более напугать не могут». Маргарита в обиде, она не понимает, как можно отказаться от любви из жалости к ней, чтобы не пришлось ей «ломать свою жизнь с больным и нищим», и потому называет мастера «маловерным, несчастным человеком». Опять устанавливается прямая связь между любовью, творчеством и верой в жизнь. Но мастер уже движется к свету и отвечает на упрек Маргариты обещанием: «Ты меня пристыдила. Я никогда больше не допущу малодушия». И смерть после первого гнева, когда мастер глянул на Азazelло «мрачно и с ненавистью», принята в конце концов как избавление от страдания. Это освобождение от мрака и готовность к новому пути, этот интерес к жизни и запредельному — свидетельство преображения мастера. «Опьяненный будущей скачкой», он предает огню страдание, прежнюю жизнь и свой роман, потому что уверен: «Я теперь ничего и никогда не забуду». И это доверие к жизни, привязанность к ней так откровенны в последнем полете мастера над Москвой, когда он взволнованно прощается с городом, трогательно называет Иванушку учеником и надеется, что тот напишет продолжение романа. Маргарита же помогает Бездомному преодолеть грусть вечного расставания: «...вот я вас поцелую в лоб, и все у вас будет так, как надо...» Сатира переходит в трагедию и завершается идиллией, в которой, правда, звучат и драматические ноты, как глухие раскаты удаляющейся грозы: «Он стал прислушиваться и точно отмечать все, что происходит в его душе. Его волнение перешло, как ему показалось, в чувство глубокой и кровной обиды. Но та была нестойкой, пропала и поче-

му-то сменилась горделивым равнодушием, а оно — предчувствием постоянного покоя». И ночь, когда «начала выходить багровая и полная луна, все обманы исчезли». В ночь, «когда сводятся счеты», поэтически преображается и свита Воланда, мастеру разрешено одной фразой закончить роман. И мастер обретает голос, который так громко, что «эхо запрыгало по безлюдным и безлесным горам: "Свободен! Свободен! Он ждет тебя!"» Катарсис романа-мифа рожден справедливостью вечного закона: «Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя». Миф верит в гармоническое равновесие мира и справедливость неумолимой судьбы. Воланд говорит об этом прямо: «Все будет правильно, на этом построен мир». Миф основан на общем законе для всего разнообразия вечных характеров. Параллели Пилат — Воланд, Воланд — мастер, представляющие разные эпохи и поллярные типы, смыкаются в эпилоге романа. Прощение рождает прощение. Прощен и утешен Иешуа и Пилат: «— Боги, боги! — говорит, обращая надменное лицо к своему спутнику, тот человек в плаще. — Какая пошлая казнь! Но ты мне, пожалуйста, скажи, — тут лицо из надменного превращается в умоляющее, — ведь ее не было! Молю тебя, скажи, не было?»

— Ну, конечно, не было, — отвечает хриплым голосом спутник, — это тебе померещилось.

— И ты можешь поклясться в этом? — заискивающе просит человек в плаще.

— Клянусь! — отвечает спутник, и глаза его почему-то улыбаются.

— Больше мне ничего не нужно! — сорванным голосом вскрикивает человек в плаще и поднимается все выше к луне, увлекая своего спутника. За ним идет спокойный и величественный гигантский остроухий пес».

Понтии Пилат, мучимый расхождением внутреннего голоса, совести и своих поступков, повторяет фразу: «Казни не было», как Германн в «Пиковой даме» Пушкина твердит: «Тройка, семерка, туз... тройка, семерка, дама». Оба прощены тем, что больны раскаянием. Прощен и «трижды романтический мастер», конфликт с миром преодолен, «память стала потухать». Покой дома, музыка Шуберта, дружелюбие гостей и красота природы окружают мастера и Маргариту, которые удостоены счастья, следствия верности любви. Но есть и свет. И не призрачная лунная дорожка, по которой удаляются Пилат и Иешуа, а живой теплый свет свечей и солнца. Мир и дом сошлись в этом раю, где исполняются все желания. Воланд обещал: «...свечи уже горят, а скоро они потухнут, потому что вы немедленно встретите рассвет». Мастер и Маргарита увидели обещанный рассвет. Он начинался тут же, непосредственно после полуночной луны». Мы оставляем мастера «в блеске первых утренних лучей». Мир щедрее строгого судьи, который был уверен, что мастер «не заслужил света, он заслужил покой». И в этой щедрости финала булгаковского романа — победа пушкинского начала, которое пронизано верой в добрые начала мира. При всей ироничности московских вестей в эпилоге, которые свидетельствуют, что пошлый круг жизни не способен меняться, заканчивается роман лирически. Не только Иван Николаевич с его снами о высоком сюжете мастера, но даже обретенный когда-то в борава Николай Иванович

не могут забыть высоты: «ВОЗДУХОМ, воздухом хотел подышать, душенька моя! Воздух уж очень хорош!» В «Мастере и Маргарите» пошлость побеждена поэзией, гоголевское измерение жизни отступило перед «солнцем святым» Пушкина. В романе Булгакова антиподом зла оказывается не только автор, как в «Мертвых душах», и смех не является единственным положительным лицом, как в «Ревизоре». Позиция автора «Мастера и Маргариты» не сводится к иронии, как в «Прокураторе Иудеи» Анатоля Франса. Характерно, что А.Белый, который в романе «Петербург» дал саркастическую пародию на «Медного всадника», разошелся с Булгаковым в вопросе о Гоголе, возмущенно оценив инсценировку «Мертвых душ» во МХАТе.

Освобождение от пародий и иронического взгляда на жизнь сказалось в эволюции образа мастера в редакции романа. Самая ранняя из НИХ, 1929 года, смешивает мастера и Бездомного. Поэт и университетский профессор, кабинетный ученый, изучающий средневековые и Возрождение, боится жизни и не знает народа. Чтобы познакомиться с ним, он читает «Историю пугачевского бунта» Пушкина и так пугается реальной картины русского восстания, что идти в народ наотрез отказывается (см.: Булгаковская энциклопедия. — С. 293). Таким образом, герой оказывается столь же далеким от Пушкина, как и вся современная Булгакову Москва.

Поэт Рюхин, антипод автора в романе, знает, что «никогда слава не придет к тому, кто сочиняет дурные стихи», и безжалостно признается себе: «Не верю я ни во что из того, что пишу!» Снова здесь, как всегда у Булгакова, вера оказывается мерилем ценности человека. Сознывая свою ничтожность, Рюхин хочет славы и завидует Пушкину, что стоит близ него, «чуть наклонив голову, и безразлично смотрит на бульвар».

Какие-то странные мысли хлынули в голову заболевшему поэту. «Вот пример настоящей удачливости... — Тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руки поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего чуждого человека. — Какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: "Буря мглою..."? Не понимаю!.. Повезло, повезло! — вдруг ядовито заключил Рюхин и почувствовал, что грузовик под ним шевельнулся. — Стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...» Обывательское понимание Пушкина, пропасть между поэтом и московской публикой саркастически обнаружена Булгаковым и в 15-й главе романа. Пушкина власть пытается приспособить для обеспечения своих экономических нужд, добиваясь, чтобы под влиянием искусства население сдало валюту и драгоценности. «Итак, кто сдаст? Нет желающих? В таком случае следующим номером нашей программы — известный драматический талант, артист Куролесов Савва Потапович, специально приглашенный, исполнит отрывки из "Скупого рыцаря" поэта Пушкина. <...>

Никанор Иванович до своего сна совершенно не знал произведений поэта Пушкина, но самого его знал прекрасно и ежедневно по нескольку раз произносил фразы: "А за квартиру Пушкин платить будет?" или: "Лампочку на

лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?", "Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?" <...>

Умерев, Куролесов поднялся, отряхнул пыль с френчев брюк, поклонился, улыбнувшись фальшивой улыбкой, и удалился при жидких аплодисментах. А конференсье заговорил так:

— Мы прослушали в замечательном исполнении Саввы Потаповича "Скупого рыцаря". Этот рыцарь надеялся, что резвые нимфы сбегутся к нему и произойдет еще много приятное в том же духе. Но, как видите, ничего этого не случилось... а наоборот, кончил очень скверно, помер к чертовой матери от удара на своем сундуке с валютой и камнями. Предупреждаю вас, что и с вами случится что-нибудь в этом роде, если только не хуже, ежели вы не сдадите валюту!»

Таким образом, соотнесение высокого пушкинского начала и низкого, пошлого мира, осмеянного Гоголем, вторгается в повествование о московском круге событий. Соотнесение этих начал — постоянная забота Булгакова. Герои московских глав пародируют персонажей ершалаимского круга, как в «Вишневом саде» Чехова слуги оказываются кривым зеркалом господ, тем увеличительным стеклом, через которое видна пошлость. Однако острота сарказма Булгакова обращено не на библейские персонажи, а на московских обывателей. Степа Лиходеев в своей головной боли соотносим с Пилатом, но Пилат мучим совестью, Степа животво слеп.

Роман Булгакова многолюден, но отмечен типологическим сходством персонажей и ситуаций, которое подчеркивает контраст величавых библейских сцен и мелочной суэты московских обывателей. Проекция повторных ситуаций дает комический эффект снижения именно из-за несовместимости исторически разных пластов. В главе 11 «Раздвоение Ивана» Бездомный пытается «сочинить заявление насчет страшного консультанта», но «попытка поэта... не привели ни к чему». Вечное не выполняется во временное. «Голова и предсказание консультанта привели его к мысли о Понтии Пилате, и для вящей убедительности Иван решил весь рассказ о прокураторе изложить полностью с того самого момента, когда тот в белом плаще с кровавым подбоем вышел в коллону Иродова дворца.

Иван работал усердно, и перечеркивал написанное, и вставлял новые слова, и даже попытался нарисовать Понтия Пилата, а затем кота на задних лапах. Но и рисунки не помогли, и чем дальше — тем путаннее и непонятнее становилось заявление поэта».

Однако автор романа не оставляет нити напоминаний. Как над Ершалаимом, «над Москвой низко ползёт грозозная туча», Маргарита сравнивает себя с Левиим Матвеем, московская глава 25 заканчивается фразой, с которой начинается ершалаимская глава 26: «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город». Эта совместность происходящего характерна для романа-мифа, устанавливающего общие для разных времен законы бытия при совершенной несовместимости облика людей и ситуаций. Есть известный параллелизм в том, что Пилат и Воланд вершат дела в Ершалаиме и Москве. Каждый из этих героев предстает как зло не по

отсутствию благородства, а по неверию в высокие возможности человека и с неизбежной оглядкой на себя, неспособности к жертвенности. Однако, совершая зло, и Воланд, и Пилат способны лишь утверждению добра и направляются со злом мелким, низким (Иуда и жертвы Воланда в Москве). В сопоставлении пластов романа заметен не только контраст, но и смысловая симметрия. В Ершалаиме идет суд над добром, приводящий к смерти Иешуа. В Москве идет суд над злом, который бал сатаны превращает во вселенское действие. Смерть мастера сопутствует этой буре.

Критика давно и справедливо отмечала соотношенность в композиции романа фигур Пилата и Воланда, Иешуа и мастера. Однако истинными нравственными полюсами романа оказываются Воланд и Иешуа, так как один полагает основой человека добро, другой снисходительно презирает человека за его неспособность быть божественно стойким и чистым и злом казнит зло. Иешуа прощает даже губителей своих, Воланд строго судит даже оступившихся, и хотя суд его беспристрастно справедлив, он жестоко неумолим. Соотношения Пилат — Иешуа и Воланд — мастер возникают из единки скепсиса и веры. Исторический регресс здесь очевиден: вера Иешуа и отчаяние мастера, мучительные приступы тоски Пилата и неязвимость Воланда. И в одном, и в другом круге глав торжествует пушкинская вера в добрый закон жизни. Но в Москве художник своим даром не защищен от ударов судьбы и гибели. Впрочем, пушкинский Арион потому и спасен, что пел пловцам, «беспечной веры полн». Мастер под ударами судьбы эту веру в жизнь теряет и, как Гоголь, отдан болезни, отчаянию, страху. В булгаковском романе, как в «Памятнике» Пушкина, зло преодолено вознесением, но не уничтожено. Оно унижено смехом, обнаружена его ничтожность, призрачность, как в произведениях Гоголя. Однако Булгаков не дает злу одержать победу. Гоголь же констатировал его неистребимость и не смог во втором томе «Мертвых душ» показать эволюцию персонажей от зла к добру, как это удалось Булгакову в образе Ивана Николаевича Бездомного. Булгаков устанавливает связь потока времен. Иешуа, Воланд, Пилат, мастер существуют в едином хронотопе. Вечность пронизывает прошлое и настоящее, которые разорваны и противопоставлены в «Миргороде» Гоголя.

Пушкинская всеохватность мироздания, запечатленная в романе-мифе, побуждает Булгакова наследовать и манеру общения с читателем, свойственную автору «Евгения Онегина». Свобода разговора, которую Пушкин называл «болтовней», на страницах «Мастера и Маргариты» оживает потому, что Булгаков полон доверия к людям. «Пытался звать на помощь Берлиоза... Но. Как Вы сами понимаете, ответа не получил». Описывая бесконечный ряд препятствий, мешающих свиданию, автор вскользь замечает: «Но все кончается. Нетерпеливый Иуда был уже за городской стеной».

Булгаков восстанавливает и пушкинское обращение к читателю: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!»

Роман о спасительности веры в художественной ткани своей исполнен доверия.