

ПРОБЛЕМНЫЙ АНАЛИЗ РОМАНА

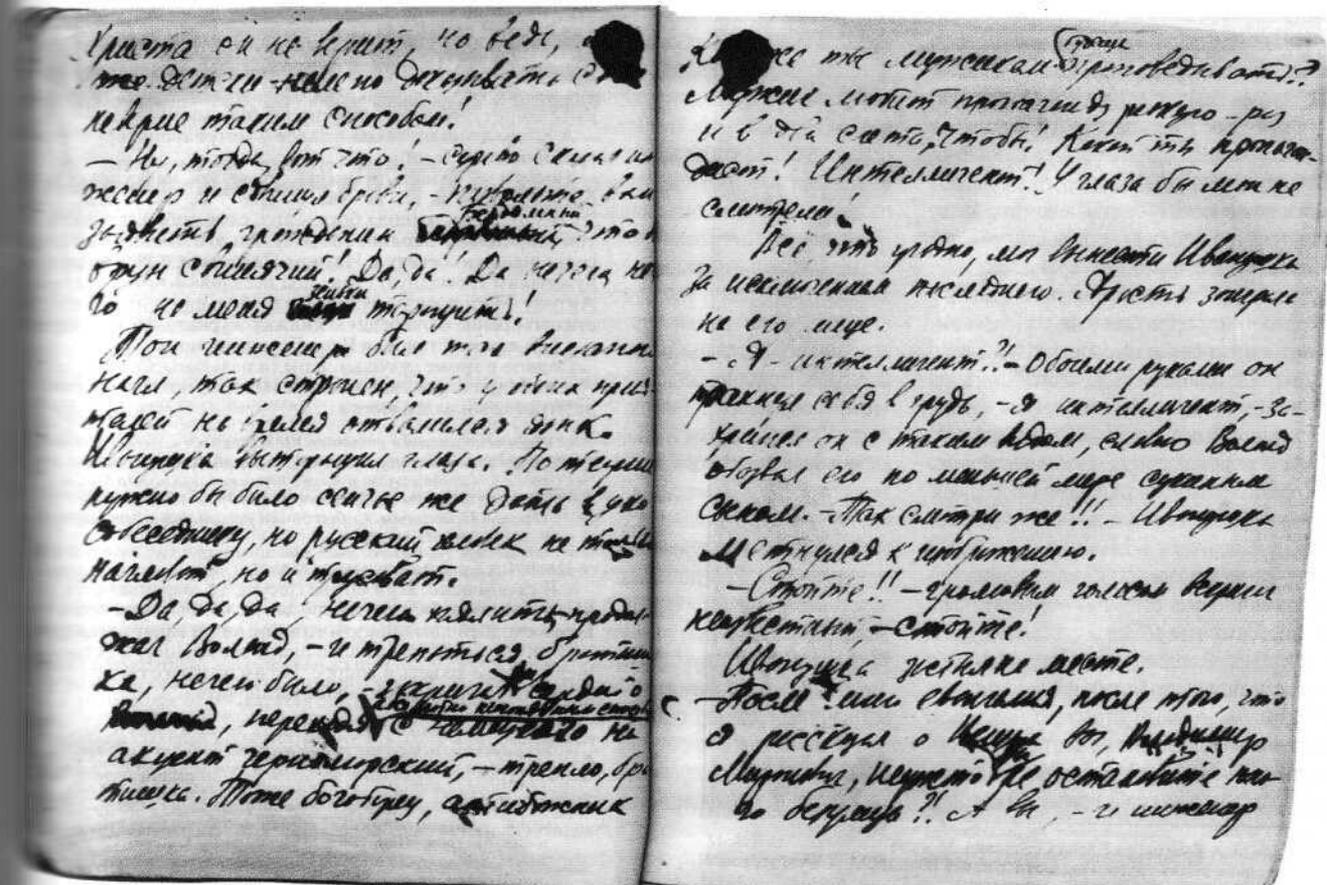
М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Продолжение. См.: Литература в школе. — 2002. — № 5.)

Третий урок. «Спор о человеке и Боге». Обратившись к событиям московских улиц, учитель в беседе с учениками размышляет о сущности спора странного иностранца с жителями МАССОЛИТа у Патриарших прудов. Московские обыватели не верят в чудо, говоря на пошло-привычном измерении жизни, так как Берлиоз «к необыкновенным обстоятельствам... не привык», в реальное существование Христа не верит. Воланд, вполне презрительно относясь к возможностям человеческого не отрицает божественного начала и бессильности человеческих усилий противопоставляет чудо: «...ежели Бога нет, то спрашивается, кто же управляет жизнью человеческого всем вообще распорядком на земле?» Стороне в этом споре автор романа? События в Москве, направляемые Воландом и его свитой, ученики убеждаются в бессилии мага, ничтожности московского люда, его ориентации на мелочные ценности и не верящего ни в Бога, ни в черта.

Мир Москвы Булгаков рисует как неподвижность, неспособность к трагическим встречным движениям. Эта статичность московского круга («но в них не видно перемен»), как скажет Пушкин в «Евгении Онегине») подталкивала Булгакова к гоголевскому стилю. Создавая киносценарий по «Мертвым душам», Булгаков постоянно динамизирует и расширяет рамки гоголевского повествования, понимая, что кино — мир событий. Сознание москвичей ориентировано лишь на привычные обстоятельства и комически пытается «фантастическое» приспособить к «реальному». Перенесение Лиходеева в Ялту изумляет сослуживцев: «Да смешно говорить! — пронзительно закричал Римский. — Разговаривал или не разговаривал, а не может он быть сейчас в Ялте! Это смешно! — Он пьян... — сказал Варенуха. — Кто пьян? — спросил Римский, и опять оба уставились друг на друга». Гоголевский стиль в этом диалоге очевиден, и он необходим, поскольку Булгаков опи-

сывает неподвижный мир, не впитывающий ничего, кроме известных обстоятельств: «За двадцать лет своей деятельности в театре Варенуха видал всякие виды, но тут он почувствовал, что ум его застывает как бы пеленою, и он ничего не сумел произнести, кроме житейской и притом совершенно нелепой фразы: "Этого не может быть!"» Как это напоминает реакцию Коробочки на предложения Чичикова! Гоголевский стиль в московских главах «Мастера и Маргариты» присутствует неизбежно, так как система повторов некоторых ситуаций библейских глав создает эффект снижения. (Смотрите, например, в 18-й главе нагнетание таинственности звуками без объяснения их источника, как в сцене с Леви-ем.) Страдания Степы Лиходеева в 7-й главе «Нехорошая квартира» несколько напоминают головную боль Пилата, но в описании их проступает не духовность, а животность. Суета и корысть общества попрошаек в 9-й главе «Коровьевские шутки» описаны со-



Страницы рукописи ранней редакции романа «Мастер и Маргарита». Начало 1930-х гг.

вершенно в гоголевских тонах. Мелочный алогизм «претензий на жилплощадь покойного» Берлиоза напоминает сцены «Ревизора» и «Мертвых душ»:

«И в течение двух часов Никанор Иванович принял таких заявлений тридцать две штуки. В них заключались мольбы, угрозы, кляузы, доносы, обещания произвести ремонт на свой счет, указания на несносную тесноту и невозможность жить в одной квартире с бандитами. В числе прочего было потрясающее по своей художественной силе описание похищения пельменей, уложенных непосредственно в карман пиджака, в квартире 31, два обещания покончить жизнь самоубийством и одно признание в тайной беременности». Характерный для слога Гоголя высокопарный комплимент заведомо ничтожным вещам помогает Булгакову осмеять мир обывателей. Реминисценции гоголевского стиля в московских главах возникают постоянно. В 17-й главе «Беспокойный день» бухгалтер Василий Степанович Ласточкин вынужден расхлебывать последствия «проклятого сеанса» и под напором многотысячной очереди растерян не менее, чем Манилов перед Чичиковым.

В московских главах действие приобретает бессвязно-лихорадочный шумный темп буффонады, как это происходит в «Ревизоре» и городских главах «Мертвых душ». Там, где отсутствует внутренняя жизнь человека, кипение суеты становится хаотичным. Хватательный инстинкт мешанства, вещиизм московской публики в буквальном смысле слова разоблачены М.Булгаковым с помощью гоголевского приема снижающей гиперболы. Вся сцена в Варьете — сниженная вариация арии Мефистофеля из оперы Ш.Гуно «Фауст» («Сатана там правит бал, люди гибнут за металл...»). И как Гоголь в «Мертвых душах» чуть искажает высокий слог Пушкина (вариации на темы «Цыган» и письма Татьяны в записке незнакомки, адресованной Чичикову), так Булгаков вместо поэтической вакханалии Гуно дает омерзительную лихорадку пошлости.

Эксцентричность сатиры Булгакова побуждает вспомнить, что гоголевская традиция пришла к нему через Салтыкова-Щедрина и Чехова. Это особенно заметно в 17-й главе, где Москва заморожена скандалом и стремится к нему, как любая бессобытийная жизнь. После трагического рекевиема 16-й главы это светливое аллегро особенно комично. Драматизм происходящего в Москве не воспринимается как беда, так же как мы спокойно смеемся над «Смертью чиновника» Чехова. Перед нами не люди, а заводные куклы, которые могут исполнять лишь заданную им партию, но ориентироваться в событиях, осознавать их не способны. Экцентрика пустых сюртуков напрямую напоминает Гоголя и Щедрина: «За огромным письменным столом с массивной чернильницей сидел пустой костюм и не обмакнутом в чернила сухим пером водил по бумаге. Костюм был при галстуке, из кармана костюма торчало самопишущее перо, но над воротником не было ни тела, ни головы, равно как из манжет не выглядывали кисти рук. Костюм был погружен в работу и совершенно не замечал той кутерьмы, что царил кругом».

Фантазмагория замены человека вещью, характерная для Гоголя («Нос», «Шинель»), используется Булгаковым для подчеркивания алогизма московской жизни. Кукольность, бесчеловечность заметна в таких персонажах, как Семплеяров, Майгель, как и во многих других.

П.С.Попов, друг Булгакова, в письме Е.С.Булгаковой от 27 декабря 1940 года заметил: «Современные эстетыки (Бергсон и др.) говорят, что основная пружина смеха — то комическое чувство, которое вызывается автоматическим движением вместо органического живого, человеческого, отсюда склонность Гофмана к автоматам. И вот смех М.А. над всем автоматическим и потому нелепым — в центре многих сцен романа... Идеология романа — грустная, и ее не скроешь... А мрак он еще сгустил, кое-где не только завуалировал, а поставил точки над i. В этом отношении я бы сравнил с "Бесами" Достоевского». Современники видели в романе Булгакова прежде всего злую пародию на советское общество и подчеркивали в первую очередь влияние на Булгакова Грибоедова, Гоголя и Достоевского. В романе Булгакова множество лиц, конкретные прототипы которых узнаваемы, что с очевидностью выяснено Б.Соколовым в «Булгаковской энциклопедии» (М., 1997). Разумеется, при всей характерности таких лиц, как Берлиоз или Бенгальский, в каждом из них проступает тип. Однако вечные типы (Иешуа, Пилат, Воланд), разрывающие оковы времени, несут в себе влияние Пушкина. Гоголевская традиция, безусловно, присутствует в «Мастере и Маргарите» и сказывается в мотиве оборотней. Достаточно вспомнить Бегемота или превращение «нижнего жильца» Николая Ивановича в боров. Булгаков действительно близок к Гоголю в оценке язычества (у Пушкина оно представлено в ореоле поэзии). В романе коммунистическая Москва представлена как шаг назад от христианства, возвращение к культуре вещей и бесов, духов и призраков. Булгаков, писавший в фельетоне «Похождения Чичикова» об оживлении гоголевских героев в послереволюционной среде, вполне солидарен с Н.А.Бердяевым, который в статье «Духи русской революции» (1918) вспоминал «Ревизора» и «Мертвые души»: «В большей части присвоенной революции есть что-то ноздревское. Личина подменяет личность. Повсюду маски и двойники, гримасы и ключья человека. Изолгание бытия правит революцией. Все призрачно, призрачны все партии, призрачны все власти, призрачны все герои революции. Нигде нельзя нащупать твердого бытия, нигде нельзя увидеть ясного человеческого лика. Эта призрачность, эта неонтологичность родилась от лживости. Гоголь раскрыл ее в русской стихии».

По-прежнему Чичиков ездит по русской земле и торгует мертвыми душами. Но ездит он не медленно в кибитке, мчит в курьерских поездах и повсюду рассылает телеграммы. Та же стихия действует в новом темпе. Революционные Чичиковы скупают и перепродают несуществующие богатства, они оперируют фикциями, а не реальностями, они превращают в фикцию всю хозяйственно-экономическую жизнь России. Но при всей не-

любви Булгакова к послереволюционной Москве в его романе крайности пороков (от жестокости до предательства) приобретают застатический колорит, в отличие от Гоголя, заботившегося об их реалистической правдивости, и от Достоевского, считавшего их неискоренимыми. Пороки эти представлены как искажение человеческого существа, а не пороки жизни. И потому не тоска, не отчаяние, а сокрушающий зло смех — итог булгаковской картины Москвы никак не подтверждает утверждение Га-Ноцри, что злых людей не видно в свете. Персонажи из московской жизни кажутся как бы вне добра и зла, в них самих нет места этической оценке себя и жизни, и потому отвращение и смех — заданная автором реакция читателя. Но мир Москвы у Булгакова не абсолютно механистичен и мертв, как в «Мертвых душах», где картина губернского города подтверждалась «Повестью о капитане Копейкине».

Коллизии несовместимости необычайного и бытового приводят к раздвоению Иван Бездомного, его смятению и болезни. События и прежние представления о жизни не скрепляются в его сознании; и потому в душе скорби ему лучше, чем в открытой жизни. Здесь можно услышать свой внутренний диалог, здесь от суеты Иван поднимается к осмыслению сущности жизни, которая есть таинство. «...Что здесь дело нечисто, это понятно даже ребенку. Он личность незаурядная и ответственная на все сто. Но ведь в этом-то и мое интересное и есть! Человек лично был знаком с Понтием Пилатом, чего же вам интересно надобно? И вместо того, чтобы поднимать глупейшую бузу на Патриарха, не умнее ли было бы вежливо расспросить о том, что было далее с Пилатом и этим известным Га-Ноцри? А я черт знает чем занялся!» Ирония автора над героем не притупляет драматизма происходящего и напоминает «Записки сумасшедшего» Гоголя и сумасшествие Германа в «Пиковой даме», где Гоголь в своей повести дал сниженную версию фарса, но не исключая трагедии трагедии.

Иван Николаевич, в отличие от остальных москвичей, неизменно возвращается к источнику перемен в своей душе, и в важнейшее полнолуние ему снится и казнь Иешуа Га-Ноцри с прощенным Пилатом, и прекрасная Маргарита, и «пулливо озирающийся росший бородой» его учитель, мастер. И такое наводнение делает счастливым этого «молчаливого и обычно спокойного человека». Здесь слышится уже пушкинская вера в то, что потрясения не бесследны, что человек тянется к высокому свету. Разумеется, писатель XX века скептичнее светлого гения России, но Булгаков продолжает пушкинский путь веры в человека.

Разделение на пушкинскую и гоголевскую манеру письма коснулось и Воланда с его свитой. Демоническая властность и знаятельность «мессира» благородны, действия его подручных гадки и пронизаны тем сладострастием садизма, которое присуще самим москвичам. Бегемот с восторгом отрывает голову Жоржу Бенгальскому, а потом приставляет ее на прежнее место, как это происхо-

оловой Сократа в «Метаморфозах» Апулея. Из пошлом мире античные сюжеты становятся комедией.

Свита Воланда утрирует реальные пороки людей и доводит их до агрессивного ожесточения. Конечно, ассистенты Воланда умнее и более инициативнее москвичей. Но пошлость мотов поведения их роднит. Это фантастиче-ские гоголевская нечисть, зловещая и карикатурная одновременно. Гелла, особенно в сцене нападения на финдиректора Римского, напоминает уполненца Гоголя. Пушкинские черты в «Сказке о попе и о работнике его Балду» ближе к фольклорной иронии над бесами и неудачниками из банды чертей в 21-й главе «Ада» Данте. Воланд же больше похож на философического Мефистофеля пушкинского: «Сцены из "Фауста"», скептически смотрящего на все деяния и чувства человека. Маэстро Воланд в 12-й главе «Черная магия и ее разоблачение» начинает на сцене непростой разговор, этот диалог с Поготом-Коровьевым не увлекает публику и напоминает Бенгальского: «Скажи мне, любезный Погот, как по-твоему, ведь московское население значительно изменилось?.. гоголевские сильно изменились... внешне, я говорю, как и сам город, впрочем. О костюмах ничего уж и говорить, но появились эти... как трамваи, автомобили...» Это размышление в старинном слоге носит скрыто полемический характер, что обнаруживается саркастической паузой перед словом «внешне». Советская власть настаивала на переменах, которые якобы произошли с человеком после революции. Поэтому Бенгальский, испуганный расхождением Воланда с официальной линией зрения, спешит дать перевод: «Иностранный артист выражает свое восхищение Москвой, выросшей в техническом отношении, а также и москвичами», Воланд же чужд такому восторгу, впрочем, как и возмущен: «Разве я выразил восхищение? — спроси да у Фагота...» Высокомерие маэстро не позволяет ему общаться прямо с Бенгальским, он обращается к нему только через Погота, находящую для лакеев власти и для публики подходящую лексику, которым не хочется слышать Воланда: «Поздравляю вас, граждане, соврамши!» или: «Колода эта таперича, уважаемые граждане, находится в седьмом часу у гражданина Парчевского».

«Тяжелый бас» Воланда настойчиво поднимает «гораздо более важный вопрос: изменились ли эти граждане внутренне?». Все происходящее далее с очевидностью демонстрирует справедливость скепсиса Воланда. Это общая линия поведения Мефистофеля в пушкинской «Сцене из "Фауста"». И снисходительность князя тьмы рождена сознанием ничтожности «малых сих»: «Ну что же, они люди, люди. Любят деньги, но ведь это всегда так... Ну, легкомысленны... ну что же... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... В общем напоминают тех же... квартирный вопрос только испорченный...» Воланд смотрит на мир из вечности, ироничная измеченность человечества ввиду бытия трудностей советского периода, как это делает М.Зощенко в «Голубой книге». В романе Воланд представлен в четырех основных

эпизодах: московских (диспут на Патриарших прудах, представление в Варьете) и вселенских (бал сатаны, вечный приют). Каждое следующее событие расширяет представление читателя о возможностях Воланда, его могуществе. Отвергая сниженный в первых редакциях романа портрет дьявола, как это уже показали исследователи, Булгаков ведет читателя ко все более высокому представлению о нем. Воланд многолик и таинствен, несуетлив и мудр, справедлив и даже благороден в своем отвращении к пошлости и великодушен к страдальцам. При всем могуществе Воланда Булгаков придает ему конкретно-человеческие черты, как и Иешуа. Воланд обманывают его подручные, у него нехоти перед балом болит нога, он устал от вакханалии жертв порока на балу. Всеведение Воланда, проявленное в угадывании самых тайных мыслей и знании всех событий, открытое волшебным глобусом, не избавляет его от чисто человеческих затруднений. Булгаков вслед за Пушкиным не делает гениев добра и зла надмирными, отвлеченными от жизни. Пребывание Воланда в Москве обнаруживает зло, делает его очевидным и превращает наглых и самоуверенных обывателей в марионеток, которыми, издеваясь, управляет его свита. Воланд наказывает зло. Бал сатаны напоминает «Пир во время чумы» не только потому, что Маргарита хочет забыться в чаду демонических чар. И у Пушкина, и у Булгакова идет поединок жизни и смерти, порока и святости.

Посмотрим, как развивается в романе «Мастер и Маргарита» это противостояние пушкинской и гоголевской оценок природной сущности человека и жизни.

Эпиграф из «Фауста» Гете как будто относится лишь к Воланду, но, в сущности, говорит о непреодолимости добра: «...так кто же ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

Разделение намерений и поведения и в романе Булгакова вполне согласуется с идеей пушкинских «Повестей Белкина», где человек оказывается выше своих намерений, мечтаний, предрассудков, традиций среды, собственной самооценки.

Роман начинается со спора Ивана Бездомного и Берлиоза об Иисусе, которого пролетарский поэт написал хотя и «черными красками», но «...совершенно живым, некогда существовавшим». Берлиоз же настаивает на том, что Иисус — выдумка, «обыкновенный миф». Это спор об измерениях жизни. На чем основан мир: на добре, вере, чуде или обыкновенном трезвом расчете? Что есть жизнь: высокая тайна или азбучный примитив, неизведанное или пошло повторяющееся? Это спор Бога и дьявола. В пушкинской «Сцене из "Фауста"» Мефистофель отнимает у человека всякую надежду на значительность хоть какой-нибудь стороны его жизни, и это рождает в Фаусте порыв безграничного зла и повеление дьяволу: «Все утопить!» По Пушкину, человек не в состоянии жить без признания высоких начал бытия, у Булгакова Воланд оказывается защитником вечных начал, демонстрирующим наличие тайны в мире. И потому Булгаков отдает этому герою «огнен-

ные глаза» Пугачева и самого Пушкина. Воланд появляется как участник и даже разрешитель спора двух москвичей из околелитературного мира. Казалось бы, что делать дьяволу в стране, где не верят в Бога? Но «дух отрицанья, дух сомненья» призван опровергать людские заблуждения и наказывать их. Воланд невысокого мнения о людях. Человек, по его убеждению, не может управлять не только миром, но и собственной судьбой: «...как же может управлять человек, если он не только лишен возможности составить какой-нибудь план хотя бы на смехотворно короткий срок, ну, лет, скажем, в тысячу, но не может ручаться даже за свой собственный завтрашний день?» Человек смертен и не знает, «где... смерть пошлет судьбина», он мгновенно обращается в прах, как и его планы. «Неприятный рассказ про саркому и про трамвай» тут же иллюстрируется гибелью Берлиоза. Это фантазмагория в духе Гоголя и Достоевского.

Историю Пилата и Иешуа рассказывает Воланд. Ему, а не московским обывателям на то дан талант, дано всеведение не только психологическое, но и историческое, которое кажется Берлиозу безумием. Для москвичей жизнь — царство прозаических измерений, для них нет высших начал, нет Бога, нет дьявола. И это вызывает насмешливую реплику Воланда, в которой связаны материальное нищенство советского быта и духовная ограниченность людей: «Что же это у вас, чего нихватишься, ничего нет!» Однако, иронизируя над москвичами, Воланд раздвоен: в нем есть жажда безграничности и нет веры. Дисгармония этих начал похожа на безумие и обрекает Воланда на одиночество: «Приятель догадаться заглянуть ему как следует в глаза и убедиться в том, что левый, зеленый, у него совершенно безумен, а правый — пуст, черен и мертв». Разные глаза — поединок цвета жизни и цвета смерти, зовущий Воланда очистить мир от скверны и презирать жизнь за неиссякаемое обилие зла и податливость людей ему.

Подводя итоги урока, ученики убеждают в том, что ничтожность московских обывателей, их потребительский аппетит лишают их ощущения мира как тайны, чуда. Отсутствие веры, по Булгакову, приводит людей к оскотинению. Может быть, потому свита Воланда в Москве присваивает себе звериный облик, отброшенный в прощальном полете (глава 32). Однако Воланд, разоблачающий и наказывающий зло, не верит в добрую природу человека. Прав ли он? Не являются ли ершалаимские главы романа возражением могущественному властителю тьмы? Эти вопросы ведут учеников к следующему уроку, для подготовки к которому ученикам предлагается выполнить на выбор следующие домашние задания.

1. Нарисуйте словесно один из диптихов: «Пилат и Га-Ноцри», «Левый Матвей и Иуда из Кириафа», «Гроза в Ершалаиме и Москве».

2. Найдите сходные характеры и ситуации в ершалаимских и московских главах и покажите, чем они отличаются.

3. Что связывает и разделяет Левия Матвея и Иешуа, Пилата и Воланда?



предсказания Воланда, готово превратиться в пошлое преследование мошенника, возможно, подстроившего смерть Берлиоза. Эти две главы — «Погоня» обретает двойной смысл. Внешне это преследование Воланда с целью его разоблачения. Но в Бездомном присутствует и смутная попытка разглядеть истину в происшествии. И потому мотив света так важен в этой главе: «На Бронной уже зажглись звезды. А над Патриаршими светила золотая луна и в лунном, всегда обманчивом свете Петру Николаевичу показалось, что тот стоит, держа под мышку не трость, а шпагу». Бездомный начинает прозревать, и луна стала золотой. Но московский быт недоступен и этому более яркому свету: «...на плите в полумраке стояло безмолвно около десятка потухших свечусов. Один лунный луч, просочившись сквозь пыльное, годами не вытираемое окно, когда освещал тот угол, где в пыли и в паутинах висела забытая икона, из-за киота которой высовывались концы двух венчалных свечей». Инстинктивное движение Ивана, присвоившего одну из этих свечей и бумажную иконку, отсылает читателя еще неуловимое для самого героя — тяготение к свету и обещает приобщение к жизни иной, чем московский быт.

Композиция романа музыкальна не только потому, что построена на принципе контраста московских и ершалаимских глав, но и потому, что напоминание мотива позволяет увидеть злит его глубинный смысл. Вспомнив о «лунном», всегда обманчивом свете, мы понимаем, что Пилат и Иешуа, в финале романа удаляющиеся по лунной дорожке, успокоены композицией: «казни не было». Необходимость панорамного зрения для анализа романа очевидна: только при сведении пластов разрешаются поставленные автором вопросы. В «Мастере и Маргарите» жизнь застигнута в ее «минуты роковые». Мир дан в поединке добра и жестокости, искренности и притворства, честности и равнодушия. Этот поединок длится 3 главах романа, написанного мастером, в реальной жизни Москвы, до откровенности бытовых действиями Воланда и его свиты. Главные романа мастера наследуют пушкинский драматизм, событийность, делающие любое движение жизни и жест человека скульптурно выразимыми. В московских главах царит фантастический калейдоскоп, похожий на голландские страницы «Мертвых душ», потому что здесь происходит, кроме любви мастера и Маргариты и постепенного прозрения Ивана Бездомного, абсурдно. Роман Булгакова многоголоден, но в нем присутствует типологическое сходство ситуаций и персонажей ершалаимского и московского круга, о чем неоднократно писали исследователи. Эти контрасты и событий лишь подчеркивают контраст растерянной суетливости советского общества и величавости библейских сцен. Поднятие уровня, содержания человеческих конфликтов очевидно для читателя. Роман Булгакова строится как совмещение трагедии и комедии. Тонкая ирония ершалаимского романа превращается в московских главах в откровенный фарс, хотя история мастера, Маргариты, Ивана Бездомного сохраняет драматическое напряжение человека со злом и напряжение психологической жизни. Естествен-

но, что ершалаимские главы отмечены благородством пушкинского стиля. Описывая во 2-й главе романа хитросплетения Пилата в разговоре с иудейским первосвященником Каифой, Булгаков иронизирует над большим искусством намеренной игры прокуратора, которая не отменяет трагических прозрений: «Бессмертие... пришло бессмертие...» Чье бессмертие пришло? Этого не понял прокуратор, но мысль об этом загадочном бессмертии заставила его похолодеть на солнцепеке».

В момент вынесения на площади приговора «Пилат, оглядываясь сквозь прищуренные веки, разобравшись в обстановке... Шурился прокуратор не оиого, что солнце жгло ему глаза, нет! Он не хотел почему-то видеть группу осужденных, которых, как он это прекрасно знал, сейчас вслед за ним возводят на помост». Это пушкинское умолчание об истинных причинах жеста заставляет вспомнить барона Филиппа, отталкивающегося от своих жертв: «Шел дождь, и перестал, и вновь пошел. / Притворщица не трогалась». Совесть не уходит из души пушкинского и булгаковского героев.

Противостояние пушкинского и гоголевского стилей отнюдь не механически отнесено к ершалаимским и московским главам.

Сопоставляя грозу в Ершалаиме и Москве, мы замечаем, что природная стихия не подчинена историческим и социальным трансформациям. И в библейских, и в современных сценах гроза вызывает страх у людей неправедных и спасительна для тех, в ком жива душа. Гроза в Ершалаиме предстает как очистительная стихия: «Становилось все темнее. Туча залила уже полнеба, стремясь к Ершалаиму, белые кипящие облака неслись впереди напоенной черной влагой и огнем тучи» (глава 16). Гроза и в 25-й главе романа прорисована как борение мрака и света. Грохот катастрофы сопровождает грозу, рождающуюся как эхо природы в ответ на смерть Иешуа. Добро в Иешуа не побеждено никакими мучениями. И когда палач подносит обезображенному побоями, ранами и укусами Га-Ноцри губку с водой, он просит напоить разбойника Дисмаса. Казнь выглядит как милосердие, гроза торопит палачей и заставляет прервать страдание.

Мастер умирает не так покорно, как Иешуа: «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 и вовсе пропало». И опять, как в сцене казни Иешуа, является гроза, как символический отзвук преступления и природный протест против тьмы, как очистительная буря, несущая возрождение.

Вот мастер и Маргарита уже подняты к иной жизни и летят над Москвой: «Они летели над бульваром, видели, как фигурки людей разбегаются, прячась от дождя... Они пролетели над городом, который заливала тьмота». Катастрофа грозы у Булгакова ведет к возрождению жизни, тьму сменяет свет.

«Грозу унесло без следа, и, аркой перекинувшись через всю Москву, стояла в небе разноцветная радуга, пила воду из Москвы-реки». Булгаков здесь становится поэтом, его метафоры дерзновенны, как стихи («кипящие обла-

ка», «радуга... пила воду»). Это одушевление веры. Писатель, создавая роман о спасительности веры в добрые начала жизни, не боится сделать законом мира пушкинскую победу света над тьмой. Призыв «Бахчиской песни»: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» — услышан автором «Мастера и Маргариты» и последовательно звучит в романе. Когда Пилат призывает Афрания, чтобы отомстить Иуде за предательство, «солнце вернулось в Ершалаим и, прежде чем уйти и утонуть в Средиземном море, посылаю прощальные лучи ненавидимому прокуратором городу и золотило ступени балкона. Фонтан совсем ожил во всю ночь, голуби выбрались на песок, гулькали, перепрыгивали через сломанные сучья...».

Гроза в Москве описана не столь торжественно, как в Ершалаиме. Скорее здесь слышна сдержанность пушкинского слога, а не патетика Гоголя.

Пушкинский и гоголевский стили сопрягаются у Булгакова и тогда, когда речь идет о смерти Иуды из Кириафа. В библейском мифе даже преступление не выглядит бессмысленной мерзостью. Афраний, который представляет Пилату Иуду как человека, у которого одна страсть — деньги, сам знает, что это не так. Он знает, что Иуда любит Низу, и именно ее делает пособницей убийства, Афраний знает, что Иуде деньги нужны были для исполнения его мечты: «Чтобы жениться, прокуратор, требуются деньги, чтобы произвести на свет человека, нужны они же». Однако Афраний щадит Пилата и не связывает преступление Иуды с любовью.

Автор же настойчиво подчеркивает эту связь. Как пушкинский Гуан в «Каменном госте» перед смертью произносит имя Анны то ли с сожалением о несбывшейся любви, то ли с упреком судьбе, которая отнимает жизнь именно тогда, когда Гуан действительно любит, так Булгаков почти с теми же интонациями заставляет Иуду прошептать имя Низы. Любовь к ней, а не страсть к деньгам руководит им. Деньги он готов был отдать убийцам за сохранение жизни. И Булгаков описывает поиски Иудой Низы, как путь Андрия к полячке в «Тарасе Бульбе», и с горьким участием рисует тело мертвого Иуды, напоминающего облик убитого отцом Андрия: «В тени оно представилось смотрящему белым, как мел, и каким-то одухотворенно красивым».

Но только ли ершалаимские главы романа утверждают, что добро не может быть травмировано из мира? Заканчивая этим вопросом урок, предлагаем выполнить на выбор одно из домашних заданий.

1. Почему Иван Бездомный из бесталанного поэта превратился в ученика мастера? Какова цена его прозрения?

2. Какие ошибки или преступления и во имя чего совершила Маргарита? Чем героиня Булгакова отличается от Маргариты из «Фауста» Гете?

3. Справедлив ли приговор Левия Матвея мастеру: «Он не заслужил света, он заслужил покой». Исполнен ли этот приговор?

4. Почему Воланд со своей свитой исчез в провале?

5. Изменилась ли Москва с уходом Воланда?