

И.О. Родин, Т.М. Пименова

Главный роман жизни: «Мастер и Маргарита»

Свою главную книгу, называвшуюся тогда «Черный маг» или «Копыто инженера», Булгаков задумал и начал писать в 1928–1929 годах. Последние вставки в роман он диктовал жене в феврале 1940 года, за три недели до смерти.

Роман явился своего рода итогом, синтезом, который вобрал в себя весь предыдущий опыт Булгакова — прозаика и драматурга. Запечатлен оказался и московский быт, возникший еще в очерках из «Накануне», колорит квартиры № 50 с «бичом дома» Аннушкой Пыляевой и Василием Ивановичем, «кошмаром в полосатых подштанниках»; сатирическая фантастика и мистика, опробованная в повестях 20-х годов; мотивы рыцарской чести и беспокойной совести в романе «Белая гвардия»; драматическая тема судьбы гонимого художника, развернутая в «Мольере» и «Театральном романе». Кроме того, картина жизни незнакомого восточного города, запечатленная в «Беге», подготовила описание Ершалаима. А перенесение во времени к первому веку истории христианства напоминал о путешествиях по эпохам в пьесах «Блаженство» и «Иван Васильевич».

Итак, прежде всего следует отметить, что роман «Мастер и Маргарита» — произведение многослойное. В нем присутствует несколько планов, в том числе и временных. С одной стороны, автор описывает современную ему действительность 30-х годов, но с другой — выходит на совершенно иную эпоху: первые века христианства, древняя Иудея, правление прокуратора Понтия Пилата. На сравнении этих эпох, установлении прямых и косвенных аналогий выстраивается художественное пространство романа, обогащается его идейное содержание. Кроме того, в романе ярко выписан пласт авантюрно-фантастический — в первую очередь к нему относятся сцены, в которых действуют Бегемот, Коровьев и другие члены «шайки» «черного мага».

Атмосфера 30-х годов — страха, репрессий, гонений — наиболее ярко отобразилась в судьбе Мастера. Ярчайший пример — сцена возвращения Мастера, ставшего жертвой доноса Алоизия Могарыча, домой. Отсутствовавший в своей квартирке три месяца, он приходит к светящимся окнам подвальчика, где играет патефон. Приходит «в том же самом пальто, но с оборванными пуговицами» (пуговицы срезали при аресте) и с нежеланием писать и жить.

Об атмосфере 30-х годов напоминают и обстоятельства убийства Иуды наемниками Афрания, а так же смерть барона Майгеля, убитого Азazelло на великом балу у сатаны. Оба эти убийства лишний раз удостоверяют не раз подтверждавшийся во времена Ягоды и Ежова закон: слуги зла будут уничтожены самим злом.

Как уже отмечалось, Булгаков называл себя «мистическим писателем», однако эта мистика в романе вовсе не выступала апологией «таинственного». Воланд и его свита совершали чудеса лишь с одной целью: через них в роман входит сатира. Воланд со своими подручными потешается над пороками людей, наказывает жадность, вранье, сластолюбие всех этих Варенух, Семплеяровых и Лиходеевых. Если говорить словами Гете («Фауст»), то дьявол в его произведении характеризует себя как «часть силы той, что без числа творит добро, всему желая зла». Именно в соответствии с этой гетевской максимой и действуют герои Булгакова.

Одной из главных мишеней Воланда и его «сподвижников» становится самодовольство рассудка, в особенности рассудка атеистического, сметающего с пути заодно с верой в бога всю область загадочного и таинственного. Описывая все «приключения», «шутки» и «мистификации» Азazelло, Коровьева и Бегемота, автор смеется над людской уверенностью, что все формы жизни можно расчислить и спланировать, а процветание и счастье людей ничего не стоит устроить — достаточно захотеть.

Сохраняя приверженность идее Великой Эволюции, Булгаков показывает свое сомнение, что равномерный и однонаправленный прогресс можно обеспечить «кавалеристским наскоком». Его мистика направлена против рационализма. Развивая тему, намеченную еще в повестях 20-х годов, он осмеивает самодовольство рассудка, уверенного в том, что, освободившись от суеверий, он создаст точный чертеж будущего, рациональное устройство человеческих отношений и гармонию в душе самого человека. Характернейшим примером здесь может служить образ Берлиоза, который, расставшись с верой в бога, не верит даже в то, что им способен помешать, поставить подножку в самый неожиданный момент «его величество случай». Однако мистика была для Булгакова — лишь отблеск того, что можно назвать мистикой исторического процесса: то есть неожиданность, непредсказуемость его хода и результатов. Важнейшие события в истории, по Булгакову, созревают незаметно и осуществляются как бы вне воли людей, хотя люди уверены, что способны распорядиться всем самолично. В результате несчастный Берлиоз (точно знавший, что будет делать вечером на заседании МАССОЛИТа) всего через несколько минут гибнет под колесами трамвая.

Так же, как и Берлиоз, Понтий Пилат становится «жертвой истории». На себя и людей он производит впечатление человека могущественного. Но пронизательность Иешуа поражает прокуратора не меньше, чем странные речи Воланда Берлиоза и Ивана Бездомного. Самодовольство римского наместника, его право распоряжаться жизнью и смертью других людей тем самым поставлено под сомнение («согласись, что перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил?»). Несмотря на то, что Пилат решает судьбу Иешуа, тот — свободен, а он, Пилат, с этого момента пленник, заложник собственной совести. И этот двухтысячелетний плен — наказание временному и мнимому могуществу.

Несмотря на то, что Булгаков не был религиозен (в традиционном церковном смысле), самодовольный атеизм «воинствующих безбожников» вызывает у него отпор. Он видит в нем все ту же непросвещенность, душевную темноту, помноженную на социальную агрессию.

В противоположность чудесам и мистике в главах о современной Москве, сцены в Ершалаиме абсолютно реальны. И это еще один способ показать, что действительность не ограничивается лишь той ее областью, что позволяет нам видеть рассудок. В романе это реализуется еще и тем, что у истории Иешуа Га-Ноцри несколько рассказчиков (лишь в самом начальном варианте романа она имела одного рассказчика — дьявола). Первую часть истории рассказывает Воланд, затем он продолжается как сновидение Ивана Бездомного на больничной койке, а завершающую часть (о смерти Иуды и погребении) Маргарита читает по спасенным тетрадам Мастера.

Одним из парадоксов романа является то, что, «наделав дел» в Москве, шайка Воланда в то же время возвращает к жизни порядочность, честность и жестоко наказывает зло и неправду, служа как бы тем самым утверждению тысячелетних нравственных заповедей. Воланд наблюдает булгаковскую Москву как исследователь, ставящий научный опыт (в начале книги, дурача Берлиоза, он утверждает, что прибыл в Москву для изучения рукописей Герберта Аврилакского). В итоге он не находит особых различий между людьми, жившими в древнем Ершалаиме и современными москвичами. Они так же любят деньги, так же непостоянны, «правда, отмечает «мессир», квартирный вопрос их испортил».

В тем не менее, над жалкими страстями, хитростью и жадностью, суетой МАССОЛИТа, кабинетов Акустической комиссии и апартаментов председателя домкома Босых Булгаков возносит живое романтическое чувство. Он утверждает веру среди безверия, дело среди безделья, любовь среди ненависти, искусство в мире тщеславия.

«Конечно, когда люди совершенно ограблены, как мы с тобой, — говорит Мастеру отчаявшаяся Маргарита, — они ищут спасения у потусторонней силы». Любовь — главный

лейтмотив, проходящий через все произведение. Образ Маргариты (да и само ее имя) заставляет нас еще раз обратиться к бессмертной истории Фауста, воспетой Гете.

Булгаковская Маргарита как бы в перевернутом виде отражает историю «Фауста». Фауст продавал душу дьяволу ради страсти к познанию и предавал любовь Маргариты. В романе же Булгакова Маргарита готова на сделку с Воландом и становится ведьмой ради любви и верности Мастеру. Словно обращаясь к тем, кто ослабел душой и усомнился в могуществе любви, Булгаков внушает надежду и призывает: «За мной, мой читатель, и я покажу тебе такую любовь!»

Другим важным лейтмотивом произведения является мысль о преобразении, перевоплощении. На низшей ступени — это преобразование внешнее, перемена облика (это сродни искусству использовать грим и театральные костюмы). Известен афоризм писателя: «Кино — это погоня, театр — это переодевание». Так переодеваются герои «Зойкиной квартиры» («Ателье! Ателье!»), и среди них одевшийся «под красного» Аметистов. Настоящий маскарад присутствует и в «Беге»: Чарнота переодет Барабанчиковой, архиепископ Африкан — химиком Махровым, Люська в Париже возникает в обличье француженки Фрежоль и т. д. Подобного рода «сценичность» присутствует и в «Мастере и Маргарите». Тем не менее, она приобретает некоторые специфические черты. В первую очередь это происходит благодаря тому, что преобразование «внешнее» противопоставляется преобразению «внутреннему». Так, история со знаменитой сценой массового переодевания в Варьете может иметь двойной смысл. Преобразование внешнее не затрагивает суть человека, его внутреннюю структуру. Именно поэтому, очутившись на улице, все оказываются голыми — «заграничные» одежды, прикрывающие духовную и умственную нищету, исчезают и человек оказывается таким, «каков он есть» — в неприглядном, «голом» виде. В противовес этому в сцене, когда Воланд и его спутники покидают Москву, мы видим «внешнее» преобразование совершенно иного толка. Коровьев предстает перед читателем в облике фиолетового рыцаря, Азazelло — в стали доспехов, а Бегемот оборачивается юношей-пажом.

Таким образом, эта способность к переодеванию, смене внешнего облика вырастает в идею внутреннего преобразования, через которое проходят главные герои Булгакова.

Так, свой путь душевного обновления проходит в романе Иван Бездомный. В результате вместе с прошлой биографией он теряет и свое искусственное и временное имя («Бездомный» — литературный псевдоним Ивана Николаевича Понырева, что было вполне в духе того времени: например, Демьян Бедный, Михаил Голодный, Скиталец, Александр Безыменский и т. п.). Под воздействием встречи с Воландом, его рассказа, а также смерти Берлиоза он после тщетной погони за Воландовой шайкой оказывается на берегу Москвы-реки и как бы совершает крещение в ее водах. Рационалист и атеист погибает, а на свет появляется новый человек. С бумажной иконкой, приколотой на груди, и в нижнем белье он приходит в ресторан МАССОЛИТа, который в романе изображается своеобразным подобием вавилонского вертепа — с буйством плоти, игрой тщеславия и яростным весельем (джаз, завывающий на все лады «Алилуйя!»). В своем новом облике среди «обычных» людей Иван выглядит сумасшедшим. Попав в больницу для душевнобольных и окончательно расставшись со своим прошлым социальным статусом, он тем не менее встает на путь, ведущий к выздоровлению, так как лишь здесь понимает, что писать скверные антирелигиозные агитки — грех перед истиной и поэзией. Потеряв рассудок, Иван как бы обретает его, прозрев духовно. Сумасшедшими являются люди, живущие жизнью МАССОЛИТа и тщетой коммунальных дразг, а вовсе не пациент клиники Стравинского. Надо заметить, что подобная тема в русской литературе не нова — ее поднимали еще Герцен в повести «Доктор Крупов» и Чехов в «Палате № 6» — поэтому в подобной критике социальных недугов Булгаков является продолжателем традиций русской литературы. По Булгакову, одно из существеннейших проявлений душевного выздоровления — это отказ от претензии на всезнание и всепонимание. В эпилоге романа

Иван Николаевич Поньрев возникнет перед нами в облике скромного ученого, словно вместе с фамилией изменилось и все его духовное существо.

Перевоплощение произойдет и с Мастером, и с Маргаритой. Прозрение Мастера, воплотившееся в его романе (который прочел «Он»), послужит тем мостком, по которому он, оплеванный критиками, не признанный публикой, отчаявшийся, пройдет в иную жизнь. И хотя он не заслужил света, он все же обретает «покой». «Покой» в маленьком домике с садом, где тихо звучит музыка Шуберта, вместе с Мастером обретает и его подруга.

Тем, чем для Мастера стал его роман, для Маргариты становится бал у сатаны. Преображение начинается в тот момент, когда она совершает выбор: пожертвовать всем ради того, чтобы хоть что-нибудь узнать о любимом. Ее превращение в ведьму под воздействием волшебного крема Азazelло, полет над Арбатом, вершимое ею «возмездие» (разгром квартиры «погубившего» Мастера критика Латунского), роль королевы на балу у Сатаны — лишь следствие этого выбора, принятого решения.

«Покой», тишина, мир — ключевые понятия для Булгакова. Война, драка, крики, погоня за славой и материальными благами — их антиподы.

К покою тянутся герои «Белой гвардии» — уставшие от войны и бездомья офицеры, не может обрести покоя Хлудов в «Беге», страдает от того, что и ночью ему «нет покоя», Понтий Пилат в «Мастере и Маргарите». Маргарита опасается, что, нарушив обещание вступить за Фриду, не будет «иметь покоя всю жизнь». К покою тянется и смертельно уставший, измученный испытаниями Мастер.

Учитель Левия Матвея не хочет взять Мастера «к себе, в свет», так как он не смог пройти до конца тот путь, который в романе проходит Иешуа и который предначертан любому настоящему творцу.

Примечательно также то, что роман заканчивается словами прощения — прощения человеку, неподвижно сидящему две тысячи лет в каменном кресле. Начатый с мечты о мщении, возмездии, роман Мастера (и самого Булгакова), венчался именно центральной христианской идеей — идеей прощения. Роман Булгакова не религиозен в прямом смысле этого слова: Иешуа подчеркнуто выступает в нем как человек. Вознесения в ортодоксальном смысле этого слова не происходит: его тело снимает с креста Левий Матвей. И тем не менее роман близок христианству по духу. Акцент делается не на телесном, но духовном вознесении, преодолении человеком пут материального мира, человеческих слабостей и пороков.

Милосердие для Булгакова выше отмщения. Маргарита громит квартиру Латунского, но отвергает предложение Воланда его уничтожить. Точно так же Левий Матвей, с его фанатизмом верного ученика, готов убить Пилата, а Иешуа прощает его. Первая ступень истины, по Булгакову, — справедливость, высшая — милосердие.

Покой для Булгакова — это еще и отсутствие мук совести. Бездарный поэт Рюхин, глуша водку рюмка за рюмкой, с отчаянием сознает, «что исправить в его жизни уже ничего нельзя, а можно только забыть». Бессмертие, которого боится Пилат, — это дурная память о нем в поколениях людей, мука незабвения. Но его уговоры, чтобы Иешуа подтвердил, что казни не было, безнадежны. Его удел — бесконечно дрящущая мука совести, которой никогда не будет знать Мастер, проживший жизнь трудную, но достойную человека.