

Анатомия мифа

Альфред Барков

**Метла Маргариты. Ключи
к роману Булгакова**

«Алгоритм»

2016

УДК 82-94
ББК 84(2Рос-Рус)6-4

Барков А. Н.

Анатомия мифа / А. Н. Барков — «Алгоритм»,
2016 — (Анатомия мифа)

ISBN 978-5-906842-35-0

УДК 82-94
ББК 84(2Рос-Рус)6-4

ISBN 978-5-906842-35-0

© Барков А. Н., 2016
© Алгоритм, 2016



Альфред Николаевич Барков
Метла Маргариты. Ключи к роману Булгакова
Серия «Анатомия мифа»

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=18397907
Метла Маргариты. Ключи к роману Булгакова/ А.Н. Барков: Алгоритм; Москва; 2016
ISBN 978-5-906842-35-0

Аннотация

Эта книга – о знаменитом романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». И еще – о литературном истеблишменте, который Михаил Афанасьевич назвал Массолитом. В последнее время с завидной регулярностью выходят книги, в которых обещают раскрыть все тайны великого романа. Авторы подобных произведений задаются одними и теми же вопросами, на которые находят не менее предсказуемые ответы.

Стало чуть ли не традицией задавать риторический вопрос: почему Мастер не заслужил «света», то есть, в чем заключается его вина. Вместе с тем, ответ на него следует из «открытой», незашифрованной части романа, он лежит буквально на поверхности.

Критик-булгаковед Альфред Барков предлагает альтернативный взгляд на роман и на фигуру Мастера. По мнению автора, прототипом для Мастера стал не кто иной, как Максим Горький. Барков считает, что дата смерти Горького (1936 год) и есть время событий основной сюжетной линии романа «Мастер и Маргарита». Читайте и удивляйтесь!

Содержание

I. В тупике стереотипов	6
Глава I. «Торжественный смысл слова „Мастер“»	6
Глава II. Мастер – имя нарицательное	9
Глава III. От Ивана Николаевича до Иванушки, или Почему Мастер не заслужил «света»?	17
Глава IV. «Это ты ли, Маргарита?»	22
Глава V. «Верная, вечная...»	28
Глава VI. Поцелуй вампира	31
II. Система ключей в романе	33
Глава VII. Криптограмма: шифр или код?	33
Глава VIII. К вопросу об «антисемитизме» Булгакова	36
Глава IX. О парадоксах в романе	46
Глава X. О календарях и Пасхах	50
Глава XI. Определение даты финала	55
III. М. Горький – прототип булгаковского Мастера	59
Глава XII. «Цекуба» или «Фалерно»?	59
Конец ознакомительного фрагмента.	62

Альфред Барков Метла Маргариты. Ключи к роману Булгакова

I. В тупике стереотипов

Мы живем во время, когда многие сложившиеся и долго считавшиеся истинами представления приходится преодолевать, многие психологические стереотипы – перестраивать. Это, конечно, беспокойно и нарушает привычки, но это неотвратимо. Стереотип влечет за собой скуку, скука убивает интерес к предмету. Культура проходит мимо...

Ю. М. Лотман¹

Надо отрешиться от стереотипов, не приспособливать к ним кое-как новые факты, а искать истину.

М. О. Чудакова²

Глава I. «Торжественный смысл слова „Мастер“»

Торжественный, необыденный смысл, каким насыщено у Булгакова слово «Мастер»... В каком-то смысле мастером можно было бы назвать и Иешуа...

В. Я. Лакишин³

Содержание романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», несмотря на большое количество посвященных ему исследований, до настоящего времени остается загадкой для булгаковедов. Трудности с уяснением смысла вызваны не столько разноплановостью его содержания, сколько чисто субъективными причинами – как заведомой заданностью трактовки его сюжетной линии, так и навязываемой ассоциируемостью его центральных образов с реальными жизненными прототипами. Вследствие этого едва ли не единственное положение, на котором сходится большинство исследователей произведения, – отождествление образов центральных героев романа – Мастера и Маргариты – с автором романа и его третьей женой Еленой Сергеевной – является стереотипом, побуждающим исследователей игнорировать совершенно очевидные факты, противоречащие такому толкованию, и идти на довольно сложные и путаные выкладки, не приносящие каких-либо ощутимых результатов.

Стало чуть ли не традицией задавать риторический вопрос: почему Мастер не заслужил «света», то есть в чем заключается его вина. Вместе с тем ответ на него следует из «открытой», незашифрованной части романа, он лежит буквально на поверхности. И несмотря на то, что отступничество Мастера, предательство им своих идеалов обнаружива-

¹ Ю. М. Лотман. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., «Просвещение», 1988, с. 3.

² М. О. Чудакова. О Булгакове и не только о нем. «Литературная газета», 14 октября 1987 г.

³ В. Я. Лакишин. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». В: «Пути журнальные». М., 1990, «Советский писатель», с. 248–249.

ется без каких-либо усилий⁴ и что это в корне противоречит фактам биографии Булгакова, добровольно ушедшего во «внутреннюю эмиграцию» по отношению к сталинскому режиму, вот уже второе поколение булгаковедов упорно и настойчиво пытается совместить несовместимое – концепцию о Булгакове как прототипе Мастера с противоречащими ей фактами, которые в лучшем случае игнорируются, а нередко и грубо перевираются⁵.

Решающую смысловую нагрузку в прочтении философского пласта романа несет образ Левия Матвея, осужденного на страницах романа Иисусом за искажение содержания его учения, но помещенного Булгаковым вопреки этому в «свет», то есть в непосредственное окружение Христа. К сожалению, дальше робких попыток отождествить этот литературный образ с первым евангелистом и приписать Булгакову попытку «опровергнуть» Евангелие от Матфея дело не идет; более того, несмотря на совершенно справедливые замечания со стороны зарубежных исследователей, мягко намекнувших отечественным булгаковедам на незнание основ христианства⁶, наши исследователи продолжают с глубокомысленным видом выдавать за научные истины сентенции сомнительного свойства, среди которых, например, именование Христа-Спасителя Создателем⁷.

Упорно игнорируется исследователями откровенно пародийный смысл деклараций «постороннего повествователя» Булгакова о «верной, вечной» любви Мастера и Маргариты, не говоря уже о бросающихся в глаза уничижающих характеристиках этих персонажей как влюбленных.

Нельзя не отметить и единодушие булгаковедов в поддержании своеобразных «зон умолчания», образовавшихся вокруг вопросов, которые в рамках общепринятого толкования смысла романа должны однозначно восприниматься как компрометирующие близких Булгакову людей.

Так, стыдливо выводится за скобки то обстоятельство, что, несмотря на заверения Маргариты в любви к Мастеру, она даже в самые критические в его судьбе моменты продолжала поддерживать с кем-то отношения, носившие характер долга («Она стала уходить гулять» – параллель с «прогулками» сексота тайной полиции римлян Низы, заманившей Иуду в западню, где он и нашел свою смерть?.. «Ей легче было умереть, чем покидать меня в таком состоянии одного... но ее ждут... она покоряется необходимости...»). Укоренившееся представление о времени действия в романе – тридцатые годы – и отождествление жены писателя Елены Сергеевны с образом героини ставит исследователей в весьма щекотливое положение: затронуть этот вопрос значит ввести в круг обсуждения проблему тайной связи жены писателя с теми, кто октябрьской ночью «постучал» к Мастеру. Но не лучше ли было бы вместо великодушного умолчания, оскорбительного для памяти как самого писателя, так и Елены Сергеевны, поставить для разрешения давно назревшие вопросы: о ней ли, Елене Сергеевне, вообще речь в романе, и правильно ли определен период действия «московской» грани? Возможно, при такой постановке вопроса окажется, что вовсе не тайное сотрудничество своей супруги с НКВД имел в виду Булгаков.

Другой «зоной умолчания» является крайне неудобный для исследователей образ «друга дома» Мастера – Алоизия Могарыча. Оно и понятно – ведь пришлось бы брать под подозрение друзей Булгакова, а ведь это – люди, на воспоминаниях которых построена значительная часть жизнеописания писателя и выводов исследователей.

⁴ Протоиерей Александр Мень в интервью журналу «Огонек» (13-1990, с. 21) незадолго до своей безвременной кончины заявил, что Мастер – отступник.

⁵ Пожалуй, единственным исключением в этом является наблюдение М. О. Чудаковой о том, что «Мастер тоже в белом плаще с кровавым подбоем...» – «Памяти Елены Сергеевны Булгаковой. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя». Записки ОР ГБЛ, Вып. 37, 1976, с. 135.

⁶ Рита Джулиани (Италия) и Лесли Милн (Великобритания) на тех же Чтениях.

⁷ Б. В. Соколов. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Очерки творческой истории. М.: «Наука», 1991, с. 39.

Более того, сложившееся представление о Булгакове-гуманисте входит в явное противоречие с отождествлением его с прототипом Мастера. И не только потому, что этот образ трактуется упрощенно, не по-булгаковски однозначно; главное в том, что Булгаков с его кодексом поведения и чести, за что, собственно, мы и ценим его в первую очередь, не мог приписать себе роль «мастера» – «учителя», тем более что в тридцатые годы, когда создавался роман, эти понятия были канонизированы Системой в фигуре Горького. В частности, вот как выглядели заголовки материалов из траурного номера «Литературной газеты» от 20 июня 1936 года: «Прощай, учитель» – редакционная, «Ушел учитель», «Настоящий революционный учитель», «Друг и учитель трудящихся», «Ушел великий учитель советского народа», «Памяти великого учителя», «Будем учиться у Горького». В редакционной статье «Правды» от 19 июня 1936 года о Горьком говорится как о «великом мастере культуры». Аналогичное определение, содержащееся и в другой статье этого же номера, многократно употребляется в траурные дни практически всеми средствами массовой информации. Даже этого одного обстоятельства достаточно, чтобы усомниться в правдоподобности «официальной» версии толкования смысла романа. Ведь невозможно верить в искренность писателя, который так вот нескромно присваивает себе атрибуты чужой славы.

Но это еще не все.

Глава II. Мастер – имя нарицательное

Вопрос об отношении к литературе классиков сводится к вопросу о мастерстве. Всякая работа требует мастера.

А. М. Горький⁸

Слово «мастер» обозначает лицо, достигшее высокой степени в овладении каким-нибудь искусством, а также (в древности) – магистра, причастного высшей власти и тайне. Булгаковский Мастер отвечает обоим этим требованиям.

Г. А. Лесскис⁹

Появление мастерства как такового, самого по себе, означает смерть для художника.

П. Горелов¹⁰

От внимания исследователей и комментаторов романа как-то ускользнуло то обстоятельство, что слово «мастер», заменяющее имя (или кличку?) центрального персонажа романа, Булгаков везде пишет со строчной буквы. Конечно, вместо объяснения можно в очередной раз списать все на «специфику жанра» и на этом поставить точку. Но все же нелишним будет разобраться, какой смысл вкладывался в понятие «мастер» в контексте обстановки тридцатых годов.

Зловещий смысл его становится очевидным, если учесть, что Система подразумевала под ним писателей, готовых «наступить на горло своей песне» и создавать угодные ей творения. Теперь как-то забылось, что на рубеже двадцатых-тридцатых годов Системой осуществлялась целенаправленная кампания по внедрению этого понятия в сознание, причем во главе ее стояли такие яркие личности, как Бухарин и Луначарский. Особое звучание это понятие приобрело после ареста в мае 1934 года сочинившего сатирическое стихотворение о «кремлевском горце» О. Мандельштама. В ставшем широко известном телефонном разговоре в июне того же года Сталин спрашивал Б. Пастернака о Мандельштаме: «Но ведь он же мастер, мастер?»¹¹. Известно, что этот термин впервые был введен Булгаковым в текст романа осенью 1934 года¹².

Канонизация понятия «Мастер» применительно к Горькому отмечена выше. К этому следует добавить такой факт: проходивший в феврале 1936 года в Минске III пленум правления ССП СССР направил Сталину приветствие, в котором содержались слова: «Вы – лучший мастер жизни, товарищ Сталин». И если при этом учесть, что за полтора года до этого, на первом съезде советских писателей, Горький был подобострастно объявлен «Сталиным советской литературы», то естественно образующаяся ассоциативная цепочка «мастер – Сталин-мастер – Горький-Сталин – Горький-мастер» способна лишь скомпрометировать это понятие, но никак не вдохновить такого писателя, как Михаил Афанасьевич Булгаков, на добровольное присвоение себе такого одиозного имени.

⁸ А. М. Горький. Рабочий класс должен воспитать своих мастеров культуры. «Известия», 25 июля 1929 г.

⁹ Г. А. Лесскис. Комментарии к роману «Мастер и Маргарита», в «М. А. Булгаков. Собрание сочинений в пяти томах». – М.: «Художественная литература», том 5, с. 650.

¹⁰ П. Горелов. Одиночный замер, или Возвращение Варлаама Шаламова. «Литературная газета», 16.01.91, с. 2.

¹¹ Н. Я. Мандельштам. Воспоминания. М.: «Книга», 1989, с. 137.

¹² М. О. Чудакова. Памяти Елены Сергеевны Булгаковой. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. – Записки ОР ГБЛ, вып. 37, 1976, с. 95, 112.

О том, что Булгаков вкладывал в понятие «мастер» именно одиозный смысл, свидетельствует то обстоятельство, что при попытке создать заказную, явно хвалебную пьесу о Сталине «Батум» он в качестве одного из вариантов названия предусмотрел и такое, как «Мастер».

Не вызывает сомнений, что именно под таким углом зрения следует рассматривать образ центрального героя романа. Более того, сопоставление приведенных выше дат (в мае 1934 года арест Мандельштама, в июне – употребление Сталиным понятия «мастер») с введением Булгаковым осенью того же года этого термина в текст романа дает основание полагать, что оно было вызвано именно предшествовавшими событиями. О том, что при работе над романом Булгаков чутко реагировал на происходившее вокруг него, свидетельствует и тот факт, что после ареста сочинившего сатирические басни Н. Эрдмана он уничтожил часть рукописи романа.

Впервые употребленное в тексте в 1934 году, это наименование в последующем стало занимать все большее место в романе, а в окончательной редакции (1938 год) вошло в его название. Следует отметить, что этому предшествовало и другое событие, связанное с опальным Мандельштамом. О нем свидетельствует скупая запись от 19 апреля 1937 года в дневнике Елены Сергеевны, третьей жены Булгакова: «В мое отсутствие к М. А. заходила жена поэта Мандельштама. Он выслан, она в очень тяжелом положении, без работы»¹³. Изданные недавно воспоминания жены поэта предоставляют нам возможность если не реконструировать содержание всей ее беседы с Булгаковым, то по крайней мере с большой степенью достоверности предположить, что речь не могла не идти о противопоставлении двух понятий – «мастер» и «поэт».

Вот как описывает Надежда Яковлевна состояние мужа, попытавшегося против своей воли написать хвалебную оду о Сталине: «Начало 37-го года прошло у О. М. в диком эксперименте над самим собой. Вздвигая и настраивая себя для „Оды“, он сам разрушал свою психику. „Теперь я понимаю, – сказал он Анне Андреевне (Ахматовой. – А. Б.), – это была болезнь“. <...>

Ради „Оды“ он решил изменить свои привычки, и нам пришлось отныне обедать на краешке стола, а то и на подоконнике. Каждое утро О. М. садился к столу и брал в руки карандаш: писатель как писатель. Просто Федин какой-то... Я еще ждала, что он скажет: „Каждый день хоть одну строчку“, но этого, слава Богу, не случилось... Посидев с полчаса в писательской позе, О. М. вдруг вскакивал и начинал проклинать себя за отсутствие мастерства: „Вот Асеев – мастер. Он бы не задумался и сразу написал“. Он не сумел задушить собственные стихи, и они, вырвавшись, победили рогатую нечисть. Попытка насилия над собой упорно не давалась. Искусственно задуманное стихотворение, в которое О. М. решил вложить весь бушующий в нем материал, стало матрицей целого цикла противоположно направленных, враждебных ему стихов»¹⁴.

Итак, с точки зрения истинного поэта Мандельштама, понятие «мастер» стоит в одном ряду с «рогатой нечистью»... Во всяком случае, противопоставление Мандельштамом истинной поэзии «мастерству» как ремесленничеству просматривается здесь весьма четко. Готового умения у поэта нет, считал он, – так записано в воспоминаниях Надежды Яковлевны. Более того, «О. М. всю жизнь отрешивался от литературы и литературного труда, будь то перевод, редакция, заседание в Доме Герцена или какое-нибудь высказывание, которого добивалась эпоха»¹⁵. Если при этом учесть, что описанное Надеждой Яковлевной происходило непосредственно перед ее встречей с Булгаковым, то вряд ли будет ошибкой

¹³ Елена Булгакова. Дневник Елены Булгаковой. М.: «Книжная палата», 1990, с. 139.

¹⁴ Н. Я. Мандельштам. Указ. соч., с. 195–197.

¹⁵ Там же, с. 140.

предположить, что в силу своей особой этической значимости и эмоциональной насыщенности (ведь недаром же сам Мандельштам обсуждал эту тему с Ахматовой) оно не могло не быть предметом их разговора и не повлиять на идейную направленность создававшегося романа.

Как можно видеть, в тридцатые годы понятие «мастер», по крайней мере в ближайшем окружении Булгакова, наряду с общепринятым, возвышенным, имело и прямо противоположный, негативный смысл. О том, что в романе оно употребляется именно в таком контексте, писатель подает сигнал бросающейся в глаза манерой его написания – через строчную букву, что придает ему уничижительный оттенок.

Приведенное выше мнение Г. А. Лесскиса, отражающее типичную для булгаковедов точку зрения, диаметрально расходится с предлагаемой здесь трактовкой, вынуждающей пересмотреть концепцию прочтения романа в целом. Поэтому понятна отрицательная реакция специалистов из одного российского регионального литературного журнала, утверждавших, что такая трактовка Альфреда Н. Баркова (с намеком, что-де только инородец мог такую ахиною выдумать) «отказывает Булгакову в исторической памяти».

В подкрепление своей точки зрения могу сослаться на мнение Б. Сарнова¹⁶, сделавшего на материалах Н. Я. Мандельштам аналогичный вывод об одиозности понятия «мастер». О том, что восприятие «мастерства» применительно к вопросам творческого процесса не так однозначно, как его принято трактовать, свидетельствует хотя бы выдержка из статьи, ни в коей мере не затрагивающей связанные с творчеством М. А. Булгакова вопросы: «Для твердых ориентаций нам необходимо постоянное честное различие творчества и ремесла. Художественность и мастерство, по заповеди Пушкина, – Моцарт и Сальери. Мастерство предполагает повторимость, творчество – уникально. Художник создает, а не мастерит. Он – творец, мастер – делатель. Для художника его творчество – это жизненная задача, жизнь во всей ее полноте; для мастера – это работа над произведением, а жизнь – лишь „подножие“ искусства. <...> Для мастера вопрос „как?“ обособляется в самостоятельную задачу. Для художника он не существует вообще. Заостряя, можно бы сказать, что появление мастерства как такового, самого по себе, означает смерть для художника»¹⁷.

Итак, мастерство – смерть для художника... Но это сказано в наши дни и к Булгакову отношения не имеет – примерно так могут возразить оппоненты, добавив что-либо относительно «исторической памяти». Хорошо; давайте вспомним, как считали современники Булгакова – художники близкого к булгаковскому склада мышления: «Количество пишущих, количество профессионалов, а не прирожденных художников, все растет, и читатель питается уже мастеровщиной, либеральной лживостью, обязательным, неизменным народолюбчеством, трафаретом...» Это – мнение не рядового литератора, а будущего Нобелевского лауреата в области литературы И. А. Бунина¹⁸.

О том, что оно не было одиночным, говорит приведенный в 1936 году Буниным же относящийся к самому началу века касающийся Горького факт:

«Всем известно, как, подражая ему в „народности“ одежды, Андреев, Скиталец и прочие „Подмаксимки“ тоже стали носить сапоги с голенищами, блузы и поддевки. Это было нестерпимо»¹⁹. О „подмаксимках“ писали также П. Пильский²⁰, М. Алданов²¹.

¹⁶ Б. Сарнов. Заложник вечности (Случай Мандельштама). – «Огонек», № 47-1988.

¹⁷ П. Горелов. Указ. соч.

¹⁸ И. А. Бунин. Великий дурман. Из лекции, прочитанной в 1919 году в Одессе. «Литературная газета», 18.09.91, с. 9.

¹⁹ И. А. Бунин. Воспоминания. «Наш современник», № 11, 1990, с. 182.

²⁰ Петр Пильский. Затуманившийся мир. «Граматы Драугс», Рига, 1929 г.

²¹ М. Алданов. Из иконоборца он стал советской иконой. Статья написана в эмиграции, ее текст опубликован в «Литературной газете» от 24 марта 1993 г., с. 6.

Здесь очевидно, что при образовании неологизма «подмаксимка» в качестве кальки использовано слово «подмастерье». Иными словами, понятие «мастер» еще в начале века употреблялось с ироническим оттенком; причем уже тогда – в отношении Горького. И уж если вести разговор об исторической памяти Булгакова, то этот факт не мог быть не известным ему²²; поэтому к толкованию этого неоднозначного понятия применительно к содержанию романа «Мастер и Маргарита» вряд ли можно подходить только с общепринятых позиций. К тому же, если возвратиться к знаменитой фразе «Я – мастер», то следует посмотреть, в каком контексте она включена в роман. Вспомним: Мастер отвечает на вполне естественный вопрос Бездомного: «Вы писатель?». Уже в самом ответе Мастера «Я – мастер» содержится противопоставление понятий «писатель» и «мастер». Более того, это противопоставление усиливается реакцией Мастера (в общем-то, неожиданной; уж, во всяком случае, она никак не вписывается в общепринятое толкование этого места в романе): он не только «потемнел лицом» и «сделался суров», но и «погрозил Ивану кулаком».

Для того чтобы внести окончательную ясность в вопрос о концепции мастерства в литературе, возвратимся к вынесенной в эпиграф выдержке из статьи, где Горький высказывает принятую сталинской Системой «официозную» точку зрения.

Одним из главных идеологов этой концепции, взятой исследователями творчества Булгакова за основу, был не кто иной, как А. В. Луначарский. Чтобы уяснить, что же именно берут за основу современные апологеты «светлых образов» в творчестве Булгакова, не грех ознакомиться с содержанием его работы «Мысли о мастере», опубликованной в «Литературной газете» 11 июня 1933 года, то есть незадолго до знаменитого телефонного разговора Сталина с Пастернаком. И незадолго до того, как Булгаков впервые употребил в своем «закатном романе» нарицательное имечко «мастер». Это необходимо сделать еще по двум причинам.

Во-первых, А. В. Луначарский был не просто адептом пресловутого метода социалистического реализма, а первым литератором, заложившим его идеологический фундамент. Ведь еще в 1906 году, когда Горький и «пролетарским писателем» не был, а только писал свою «Мать», Луначарский ввел в обиход такое понятие, как «пролетарский реализм». К двадцатым годам применительно к этому понятию он стал употреблять термин «новый социальный реализм», а в начале тридцатых посвятил «динамичному и насквозь активному социалистическому реализму», «термину хорошему, содержательному, могущему интересно раскрываться при правильном анализе», цикл программно-теоретических статей, которые публиковались в «Известиях». Поэтому разработка им концепции о мастере, прерванная его смертью («Вся система мыслей о мастерстве, так сказать, теория мастерства, есть задача огромной важности... У меня лично имеется несравненно больше мыслей о мастерстве, чем то количество, которое я сейчас высказал. Мы еще непременно вернемся поэтому к этой теме»), была частью более широкой работы по созданию идеологической основы будущего «министерства литературы», в миру известного как Союз советских писателей, а в романе Булгакова показанного под названием «Массолит».

Несмотря на то, что безвременная кончина не позволила А. В. Луначарскому выполнить свое обещание возвратиться к данной теме, все же о главных моментах его концепции судить вполне можно. По его мнению, мастеров «можно назвать также вождями... Все, что выше сказано, является необходимой предпосылкой для того, чтобы быть учителем, вождем, мастером. Для политического вождя, и особенно крупнейшего калибра, то есть такого, который должен быть вместе с тем и теоретиком общественной жизни, – это само собой разумеется. Всякий понимает, что Маркс, Энгельс, Ленин прежде всего потому вожди, потому

²² В. В. Вересаев, с которым Булгаков тесно общался в период создания романа, в начале века поддерживал контакты с Горьким и окружающими его писателями; о том, что имя Горького неоднократно фигурировало в беседах Булгакова и Вересаева, свидетельствует их переписка.

мастера широчайшего жизненного творчества, что они обладают этим четким миропониманием...» Да, не дожидаясь просвещения Страны Советов до того дня, когда его теоретические построения ярко воплотились в жизнь во фразе «вы – мастер жизни, товарищ Сталин». Воплотил он свою теорию хоть чуточку в практику, хоть бы одним словом, ну например: «Маркс, Энгельс, Ленин, Сталин прежде всего потому вожди, потому мастера...» (далее по тексту), и, как знать, может, и дожидаясь до первого съезда Министерства Литературы, и доклад бы делал на нем...

Другая причина для более пристального интереса к этой работе Луначарского заключается в том, что именно в ней концепция мастерства четко противопоставляется взглядам, выразителем которых были Бунин и Мандельштам. Третий раздел работы озаглавлен «Об учениках и подмастерьях». Вынужден разочаровать тех, кто усмотрит в слове «подмастерье» какой-то иронический смысл, намек на ремесленничество как антитезу подлинному творчеству. Нет, наоборот: «Не всякий становится мастером, – так начинается этот раздел, – но всякий, прежде чем стать мастером, должен быть учеником и подмастерьем... Счастливейшая эпоха – это та, когда подмастерья в искусстве творят почти как мастера (так и написано: „подмастерья творят“. – А. Б.). Такую эпоху приходится признавать классической». Или вот такая максима: «Мастерское произведение становится образцовым». Простите, образцовым для чего – для подражания? Для копирования? Тогда что же в таком случае должно считаться уникальным, шедевром, именно продуктом творчества, то есть тем, что ни подражанию, ни копированию ни в коем случае не подлежит? Выходит, что один из основоположников концепции о мастере в литературе, полагая, что шедевры не творятся, а делаются и могут даже тиражироваться подмастерьями, вообще отказывал в существовании творческому, эвристическому началу, когда автор шедевра сам не может ни понять, ни объяснить, как у него все это получилось. И дай-то Бог, чтобы мы никогда этого так и не поняли, потому что тогда наступит конец творчеству.

Что касается общепринятого подхода к понятию «мастер» применительно к содержанию романа «Мастер и Маргарита», то следует отметить, что сторонники позитивного восприятия этого понятия, трактуя его с позиций доктрины соцреализма, не учитывают тех контекстов истории отечественной литературы, с которыми оно было связано на протяжении по крайней мере последних двух веков.

Еще во времена Пушкина негативное отношение к «голому» техническому мастерству, отменяющему в литературном процессе творческое начало, было четко изложено А. С. Грибоедовым при его оценке творческой манеры «младоархаиста» П. А. Катенина. Такого же мнения придерживался и Пушкин. Резкую противоположную позицию в этом вопросе заняли «шестидесятники» В. А. Зайцев и Д. И. Писарев, которые сформулировали свое кредо в особо острой форме: «Пора понять, что всякий ремесленник настолько же полезнее любого поэта, насколько положительное число, как бы ни было оно мало, больше нуля»²³; «То известное латинское изречение, что оратором можно сделаться, а поэтом надо родиться, оказывается чисто нелепостью. Поэтом можно сделаться, точно так же как можно сделаться адвокатом, сапожником или часовщиком. Стихотворец или вообще беллетрист, или, еще шире, вообще художник – такой же точно ремесленник, как и все остальные ремесленники»²⁴.

Как можно видеть, борьба двух противоположных эстетических подходов к роли технического мастерства в творческом процессе приняла в середине XIX века довольно бескомпромиссный характер. Этот процесс имел в нашей стране свое продолжение. В период

²³ Подобные заявления Зайцев делал в 1863–65 годах; приведенное высказывание содержится в его рецензии на «Историю французской литературы» Ю. Шмидта («Русское слово», 1864, кн. 3).

²⁴ Д. И. Писарев. Пушкин и Белинский. Собр. соч. в 4 томах, т. 3, с. 373. М.: ГИХЛ, 1956.

перехода от символизма к акмеизму возникла оживленная дискуссия о противопоставлении творческому началу понятия «мастерства» как технического совершенства, более необходимого для создания литературных произведений. На этой основе Н. С. Гумилевым был даже образован «Второй цех поэтов». О накале страстей по этому поводу можно судить по тому факту, что практически все поэты того времени были в той или иной степени вовлечены в эту дискуссию.

Это был как раз период, когда формировались эстетические воззрения М. А. Булгакова. Остается только сожалеть, что мэтры булгаковедения, ведущие глубокомысленные рассуждения о возвышенном понятии «мастер», просто не знают элементарных вопросов истории отечественной литературы. То есть не владеют предметом, который сделали своей профессией.

Теперь, кажется, приоритет творческого начала над техническим совершенством сомнений ни у кого уже не вызывает, хотя представляется, что такая крайняя точка зрения тоже недостаточно корректна. Применительно к данному случаю вряд ли есть смысл глубоко вникать в суть вопроса, поэтому ограничусь лишь отдельными замечаниями.

Дело в том, что позиции обеих сторон фактически отражают определенные эстетические концепции. А любой связанный с эстетикой процесс не может не носить диалектический характер; то есть в нем обязательно должно иметь место проявление закона единства и борьбы противоположностей. Оба эти элемента образотворческого процесса находятся в единстве и одновременно в борьбе; любой из них сам по себе существовать просто не может; в творческом процессе должны участвовать именно оба, реализуя соответственно появление того неразрывного двуединства, которое принято определять как форму и содержание. Ожесточенная дискуссия по поводу формы и содержания тоже имела место – вплоть до того момента, когда уже в советское время «формалистов» заставили замолчать, а само слово «формализм» сделали таким же ругательным, как и «интеллигенция».

В условиях, когда ценностные приоритеты признаются за личностью, отношение к вопросам подобного рода является исключительно делом внутренних убеждений каждого: если художник талантлив, то созданное им произведение все равно будет обладать художественной ценностью независимо от того, какую позицию в споре занимает его автор (что наглядно демонстрирует сопоставление содержания высказываний по этому вопросу Маяковского и Горького с фактическим характером их художественных произведений). К тому же имевший место процесс перерастания по сути своей философской дискуссии о соотношении творческого и технического начал в дискуссию о соотношении формы и содержания носил совершенно объективный характер. С учетом высказанных ее участниками глубоко проработанных точек зрения, эта дискуссия неизбежно должна была дать серьезные теоретические результаты, которые, кстати, уже были, и их ценность не утратила своего значения до настоящего времени.

Однако тоталитарное государство с его жесткой регламентацией всех сфер деятельности человека создает организационные и идеологические институты, в рамках которых должна функционировать личность. Философия и ее подразделение – философская эстетика мешали Системе, которая фактически вывела их из обихода, заменив суррогатом в виде «метода социалистического реализма». До сих пор отечественная история литературы, особенно когда речь идет о творчестве Булгакова, с каким-то упоением говорит о позитивной роли разгона РАППа, оперируя «нерусскими» фамилиями руководителей этой писательской организации и забывая отметить, что в ее руководстве находились также Фадеев и Федин. И уж совсем выпадает из поля зрения историков литературы то обстоятельство, что главной идеологической базой РАППа была диалектическая философия; именно она, а не личности руководителей этой организации, и явилась главным объектом чистки.

Организирующей структурой стал Союз советских писателей, в руководящие звенья которого вошли те же Фадеев и Федин; к изгнанной из обихода философии были надежно прикреплены ярлыки «формальная» и «буржуазная», а роль идеологической базы стали играть постановление ЦК ВКП(б) от 1932 года и концепция социалистического реализма, в рамках которой осуществлялась целенаправленная кампания по искоренению «формализма» и внедрению именно предельно формализованного понятия «мастер» – в версии Луначарского («мастер = вождь»), извратившей концепцию Н. С. Гумилева. Это способствовало созданию идеологической базы для поточного «производства» на классовой основе писательских кадров, которые должны были заниматься «производством» литературной продукции нужного режима характера. Нормативное культивирование этой версии за счет подавления комплементарной ей концепции о главенстве творческого начала (мастерство поддается регламентации, а понятию о творчестве имманентно условие свободы) позволило государству надежно управлять литературным процессом и духовной жизнью народа.

Все это – существенная часть истории нашей литературы, идеологическая подоплека тех самых негативных явлений, которые и были выведены в романе Булгакова в виде обобщенного понятия «Массолит». Булгаков не только жил в этой обстановке, не только творил, но и страдал от того, что введение грубого нормирования самого творческого процесса связывало его по рукам и ногам как художника, не давало возможности публиковать свои произведения.

Таким образом, задача по данному разделу сводится к выбору ответа на вопрос: чью точку зрения разделял автор романа «Мастер и Маргарита» – Ивана Бунина и Осипа Мандельштама или основоположников ставшего ему поперек дороги «метода социалистического реализма»?

В моей следующей книге, посвященной разбору содержания романа «Мастер и Маргарита», вопросу анализа деструктивной роли Луначарского в отечественной культуре и в судьбе Булгакова посвящено две главы: глава X («Фабула „Мастера и Маргариты“: плагиат или пародия?») и глава XI («Крестный отец соцреализма»).

Собственно, этот вопрос по сути своей является чисто риторическим, поскольку ответ на него дан еще в 1976 году М. О. Чудаковой, опубликовавшей фундаментальный труд «Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя», ссылки на который стали обязательным атрибутом едва ли не каждой работы по булгаковедению. То есть все, кто занимается данной тематикой, его читали, и все считают своим долгом сделать на него ссылки. В этом труде есть такие слова о Мастере: «В первых редакциях романа так почтительно именовала Воланда его свита (несомненно, вслед за источниками, <...> где сатана или глава какого-либо дьявольского ордена иногда называется «Великим Мастером»)»²⁵. С учетом того, что в первых редакциях Мастер как персонаж еще не фигурировал, а также того, что, если М. О. Чудакова написала «несомненно», то это действительно так и есть (ее слабые работы по вопросам поэтики не умаляют значимости «Жизнеописания»), из этого факта совершенно естественный следуют следующие выводы.

Первый: поскольку Булгаков изначально применил понятие о мастере к сатане, то вряд ли есть смысл ломиться в открытую дверь и доказывать очевидное.

Второй: поскольку в первых редакциях мастером величали сатану Воланда, а в последующих это обозначение перешло к Мастеру – центральному персонажу окончательной редакции романа, то образ Мастера следует рассматривать именно в таком ключе – как персонажа, выполняющего функцию, аналогичную функции сатаны.

²⁵ М. О. Чудакова. Указ. соч., с. 111.

При этом возникает, правда, новый и весьма немаловажный вопрос: по какой причине за все двадцать лет после выхода в свет труда М. О. Чудаковой исследователи ни разу не обратили внимания на этот чрезвычайно важный факт, только одного которого уже вполне достаточно, чтобы в корне изменить подход к оценке содержания романа «Мастер и Маргарита»?

«Погрозил кулаком»... Выходит, Мастер оскорбился, когда Бездомный назвал его писателем? Можно ли найти в истории отечественной литературы факты, когда понятию «писатель» придается такой же негативный смысл, как и бунинской «мастеровщине»? Вспомним, как оскорбился Бездомный, когда Воланд буквально ни за что обозвал его «интеллигентом»...

Автор данной работы склонен расшифровывать булгаковскую аббревиатуру МАССО-ЛИТ как «МАСТера СОциалистической ЛИТературы», расценивая ее как раскрывающую отношение писателя к Союзу советских писателей (31 мая 1960 года Лидия Корнеевна Чуковская внесла в свой дневник такую запись: «„Союз Профессиональных Убийц“, так называл Союз писателей Булгаков»)²⁶. Не напоминает ли это образование аббревиатуры «Комсомол», которая образована от слов «КОМмунистический СОюз МОЛодежи»?..

Вспомним: по фабуле романа, критик Латунский громил в прессе Мастера за «пилатчину»; считается, что под этим персонажем Булгаков подразумевал некоего Литовского, в общем-то довольно мелкую рапповскую фигуру, критиковавшего его в печати. Не стоит ли рассмотреть другое объяснение – что в образе ЛатУНСКОГО Булгаков все-таки вывел ЛУначарСКОГО? Ведь такая его оценка, как «У нас, пожалуй, нет другого столь ярко выраженного писателя, контрреволюционного, как Булгаков», высказанная в 1927 году в докладе на партийном совещании в отделе агитации и пропаганды ЦК ВКП(б), вряд ли могла способствовать сближению их позиций, в том числе и в отношении концепции о мастерстве в литературе. Не следует ли, что Луначарский ярко раскрыл этот булгаковский образ еще до того, как сам Булгаков ввел его в свой роман? Следует ли считать, что Булгаков мог добровольно дополнить своей персоной предложенный Луначарским ряд мастеров: Маркс, Энгельс, Ленин?..

И, прежде чем перейти к вопросу о том, как преломился булгаковский замысел в образе, наделенном сатанинским имечком «Мастер», не лишним будет упомянуть, что сам Булгаков совершенно четко и однозначно выразил свое эстетическое кредо относительно содержания понятия о мастерстве в художественном творчестве еще в своей критической статье, посвященной творчеству Юрия Слезкина. В этой статье, впервые опубликованной в 1922 году в журнале «Сполохи», критическому осуждению была подвергнута именно безупречно-мастерская манера письма Слезкина. К сожалению, эта статья не была включена в пятитомное собрание сочинений Булгакова; в наши дни она была опубликована в сборнике «Багровый остров. Ранняя сатирическая проза» (М.: «Художественная литература», 1990 г.).

Содержание и направленность этой статьи Булгакова свидетельствует о том, что отношение писателя к вопросу о «мастерстве» совпадало с позицией Пушкина, Грибоедова, Бунина и было прямо противоположно той позиции, которой придерживались Писарев, Луначарский, Горький. Полагаю, что, поскольку Булгаков достаточно недвусмысленно проявил свое отношение к этому вопросу, дальнейшие попытки позитивного толкования понятия «мастер» применительно к содержанию романа «Мастер и Маргарита» могут только еще дальше уводить исследователей от истины.

²⁶ Л. К. Чуковская. Отрывки из дневника. В сборнике: Воспоминания о Б. Пастернаке. М.: «Слово – Slovo», 1993, с. 438. Т. А. Рогозовская, ведущий специалист Музея М. А. Булгакова в Киеве, любезно откликнулась на просьбу автора об уточнении происхождения этой записи. Связавшись с Лидией Корнеевной (ноябрь 1994 года), она выяснила, что эта булгаковская фраза была занесена ею в дневник со слов Елены Сергеевны Булгаковой.

Глава III. От Ивана Николаевича до Иванушки, или Почему Мастер не заслужил «света»?

*Пора сорвать маску, что он великий художник. У него, правда,
был талант, но он потонул во лжи, в фальши.*

И. А. Бунин²⁷

Я утратил бывшую у меня способность описывать что-нибудь.

Мастер²⁸

Все рассуждения о позитивности образа Мастера строятся исключительно на содержащемся в тринадцатой главе его собственном рассказе Бездомному в клинике. Рассказе, следует отметить, непоследовательном и во многих моментах противоречивом. Авторские же характеристики, если они не согласуются со сложившимся стереотипом, почему-то не принимаются во внимание.

Первое, на чем необходимо остановиться, – изжеванный вопрос о названии тринадцатой главы – «Явление героя», в которой Мастер впервые вводится в поле зрения читателя. На то, что глава носит «инфернальный» номер, обращают внимание многие исследователи, – не делая, правда, из этого никаких выводов относительно как содержания главы, так и истинной роли самого «героя».

О том, что глава «инфернальна», спору нет; удивляет то, что никто не ставит вопрос: где же в ней нечистая сила – ведь там всего два действующих лица – поэт Бездомный, которого читатель уже хорошо знает и за представителя потусторонних сил принять никак не может, да «герой» Мастер, предстающий в толкованиях некоторых исследователей эдаким херувимчиком, да и то на основании его собственного рассказа. Кстати, в редакции романа 1934–1936 годов глава с повествованием о событиях в клинике не только имела тот же тринадцатый номер (хотя количество глав было иным), но и название было более «инфернальное» – «Полночное явление»... Только визитер был другой – сатана Волянд (он же в первых редакциях романа – Мастер) собственной персоной, да еще с черным пуделем.

Выходит, что тринадцатая глава «инфернальна» не только по номеру, но и по той функции, которую выполняют два визитера с антагонистическими, если встать на общепринятую точку зрения, функциями. Есть смысл попристальнее взглянуть в название этой главы в окончательном варианте. Не стану оспаривать тех, кому слова «Явление героя» напоминают картину А. А. Иванова «Явление Христа народу»; напомним лишь, что слово «явление» имеет и другое, широко распространенное в разговорной речи значение, именно когда подразумевается нечистая сила²⁹. О том, что Булгаков использовал это слово именно в таком смысле, свидетельствует один из вариантов названия романа – «Он явился» (подразумевается Волянд).

Что же касается слова «герой», то В. В. Петелин, например, подчеркивая его патетический смысл, не обращает внимания на то обстоятельство, что его употребление еще до первого появления Мастера на страницах романа, тем более в виде запуганного и морально

²⁷ «Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны Буниных». – «Нева», № 5, 6-1991. В приведенной выдержке из записи Веры Николаевны от 7/20 октября 1918 года цитируются слова Ивана Алексеевича о Горьком.

²⁸ «Князь тьмы». В кн.: Неизвестный Булгаков. М.: «Книжная палата», 1993, с. 98.

²⁹ «Являются только черти» – в этом любой сержант с удовольствием просветит новобранца, который не «прибыл по вашему приказанию», как того требует Устав, а «явился»; редкая жена пропустит возможность упрекнуть своего подгулявшего мужа в том, что он, дескать, «явился – не запылится» (то есть не шел по пыльной дороге, а «черт его принес»).

сломленного неврастеника, придает этой патетике не то что иронический, а скорее нарочито глумливый смысл³⁰. В первой полной редакции романа именно этот смысл подчеркивается еще более выпукло: «Она (Маргарита) стала звать героя мастером»; «Ариман предупреждал всех и каждого, что он, то есть наш герой, сделал попытку протащить в печать апологию Иисуса Христа»³¹. Остается только сожалеть, что за чистую монету принимается то, над чем Булгаков откровенно и горько смеется.

Другой связанный с «явлением» Мастера инфернальный момент – лунный свет. Многие исследователи подвергали разбору «лунную» тему как в романе, так и в других произведениях писателя. Некоторые в своих догадках подошли довольно близко к булгаковскому толкованию лунного света как связанного со всем недобрым³². Но никто не обратил внимания на очень важную булгаковскую характеристику этого света, причем в самом начале, в сцене погони за Воландом: «В лунном, всегда обманчивом, свете Ивану Николаевичу показалось, что тот стоит, держа под мышкою не трость, а шпагу». То есть Булгаков предупреждает нас, что связанное с луной – всегда обман. И в данном случае он подчеркивает, что Мастер явился Ивану Бездомному (пока еще Ивану, не Иванушке – в Иванушку поэт превратится в процессе визита своего гостя) в лучах полной луны, ушел со словами «Ночь валится за полночь. Мне пора».

Чтобы читатель не пропустил ненароком смысл сказанного в тринадцатой главе, Булгаков на всякий случай повторяет в девятнадцатой: «Мастер ошибался, когда с горечью говорил Иванушке в тот час, когда ночь перевалила за полночь...» При этом он ввел даже дословный повтор не совсем благозвучного и поэтому бросающегося в глаза сочетания «ночь – за полночь»; другой важный смысловой аспект этого повтора – в нем читателю подается информация о том, что Иван превратился в Иванушку не наутро, а именно в процессе общения с Мастером.

Вновь обстоятельства этого визита, на этот раз с оценкой их значения, вложены Булгаковым в уста кота Бегемота: «Поверь мне, что всякую ночь я являлся бы к тебе в таком же лунном одеянии, как и бедный мастер, и кивал бы тебе и манил бы тебя за собою. Каково бы тебе было, о Азazelло?».

Мне могут возразить, что в сценах Мастера и Бездомного вот этого «кивал» как раз нет. То есть об «оценке их значения» можно говорить-де весьма условно, со значительной натяжкой. Кто-то из текстологов, возможно, в очередной раз великодушно простит Булгакову небрежность – не называя ее так, но явно подразумевая. Но давайте все-таки вместе разберемся, уважаемый читатель, и определим, в чем тут дело.

Действительно, слово «кивал» единственный раз употребляется в романе только в комнате Воланда после бала, вызывая недоумение: Бегемот цитирует то, чего не было.

Правильно, не было. На страницах этого романа. Но, оказывается, смысл этого «кивал» разъясняется в «Театральном романе», который служит ключом к расшифровке смысла «Мастера и Маргариты», – по крайней мере, в отношении инфернальной роли Мастера.

Там речь идет о Мише Панине, прототипом которого явился Павел Марков, завлит Художественного театра:

³⁰ В. В. Петелин. Михаил Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество. – М.: «Московский рабочий», 1989.

³¹ «Князь тьмы», с. 103, 104.

³² «Один из „смыслов“ Луны неоднократно отмечался исследователями – она вестник или свидетель смерти. Это сущностное значение образа явлено в произведениях Булгакова: необыкновенно ярко светит „красавица-луна“ в ночь выведения гадов („Роковые яйца“), возвещает о приближении последнего часа Римскому, Берлиозу, Иуде („Мастер и Маргарита“), освещает самоубийство в пьесе Максудова». – О. Есипова. Пьеса «Дон Кихот» в кругу творческих идей М. Булгакова. В сборнике «М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени». – М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988, с. 171.

«Какие траурные глаза у него, – я начинал по своей болезненной привычке фантазировать. – Он убил некогда друга на дуэли в Пятигорске, – думал я, – и теперь этот друг приходит к нему по ночам, кивает при луне у окна головою».

Хотя звуковая ассоциация с фамилией Мартынова явно имеет цель указать на Маркова как прототип Панина, этот эпизод несет и вторую, «ключевую» нагрузку: из его содержания однозначно следует, что приходит по ночам, «кивает при луне у окна головою» мертвый. Покойник. А бродячий покойник, простите за откровенность, – это вампир, а никакой не «светлый образ», и с этим вряд ли можно не согласиться.

Впрочем, пояснения дает сам Булгаков. Для этого он вводит дополнительную параллель – с происходившим в ту же ночь, что и «явление» Мастера, и в то же время, визитом в кабинет Римского вампиров Геллы и Варенухи, намерения которых у читателей, как и у самого финдиректора, сомнений не вызывают. Все это придает визиту Мастера мрачный оттенок и приводит к мысли, что он – заодно и с нечистой силой, и с системой по «перестройке» талантливых поэтов в «иванушек».

Есть еще одна существенная деталь, указующая на Мастера как представителя нечистой силы. Как примету сатаны-Воланда Булгаков подает зеленый цвет одного из его глаз. В одной из ранних редакций романа зеленые глаза имел член воландовской шайки Азazelло (что вполне естественно), Понтий Пилат (что также не противоречит его образу) и... Мастер³³. Это – вторая прямая параллель (первая – личность визитеров к Бездомному), которая подчеркивает инфернально-генетическую связь образов Воланда и Мастера.

Следует подчеркнуть и такой момент: по Булгакову выходит, что нечистая сила и Система, одним из олицетворений которой в романе является клиника профессора Стравинского, – две ипостаси одного и того же явления, они взаимодействуют, дополняя друг друга³⁴.

Давайте же посмотрим, как это взаимодействие осуществляется на практике. Благо Булгаков предоставил нам яркий пример этого.

... Итак, поэт Иван Бездомный. Его образ является сюжетно стержневым в романе – не только потому, что он действует с самой первой главы романа, а в эпилоге становится ключевым для понимания замысла Булгакова: это – единственный в романе образ, который развивается.

В первой главе перед читателем предстает молодой, многообещающий поэт, в изображении которого Иисус получился «ну прямо как живой» – не правда ли, неплохая характеристика таланта? Признанием его таланта служит не только публикация стихов с его портретом на первой полосе «Литературной газеты» и даже не отношение к нему со стороны собратьев по перу в литературном ресторане, где все увидели, «что это – никакое не привидение, а Иван Николаевич Бездомный – известнейший поэт»; главным, пожалуй, является то, что в качестве такового его вынужден признать даже приспособленец от литературы Рюхин, с которым у Бездомного мало чего общего.

О позиции Бездомного до «перестройки» в клинике Стравинского свидетельствует его взволнованная реакция на рассказанное Воландом. Попав в клинику, он был еще способен

³³ М. А. Булгаков. Великий канцлер. «Слово», 7-91, с. 72, 74.

³⁴ Л. Ф. Киселева (г. Москва) сделала по этому поводу очень интересное наблюдение: «Появление в клинике профессора Стравинского напоминает Ивану торжественный выход Понтия Пилата: „Впереди всех шел тщательно, по-актерски выбритый человек лет сорока пяти, с приятными, но очень пронизательными глазами и вежливыми манерами. Вся свита оказывала ему знаки внимания и уважения, и вход его поэтому получился очень торжественный. «Как Понтий Пилат!» – подумалось Ивану. Да, это был, несомненно, главный“... Однако „главный“, выход которого тоже „очень торжественен“, тоже профессор и тоже появляющийся в сопровождении „свиты“, оказывавшей ему знаки внимания и уважения, – это еще и Воланд, каким он предстанет перед публикой в театре Варьете. Авторская эмоция – „Да, это был, несомненно, главный“ – об этом предвещает. Перед нами двойная ассоциация: в сознании героя профессор Стравинский напоминает Понтия Пилата. В неосознанной ассоциации того же героя, проясненной авторским комментарием, Стравинский соотносится с Воландом». – Диалог добра и зла в романе «Мастер и Маргарита»; в Межвузовском Сборнике научных трудов «Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова». – Куйбышев, КГПИ им. В. В. Куйбышева, 1990, с. 73–74.

резко мыслить, что проявилось в его резком, но справедливом обличении Рюхина. Тогда, в первый вечер, читатель видит его еще как Ивана Николаевича, занимающего четкую гражданскую позицию в вопросах творчества. В событиях следующего дня он уже фигурирует как Иван, к третьему дню вообще превращается в Иванушку.

Вот как происходило это превращение. В первый вечер в клинике после получения укола у Бездомного притупилась острота переживаний, наутро он проснулся Иваном. После осмотра профессором Стравинским и нового прописанного им укола внутреннее «я» поэта раздваивается, происходит борьба между вчерашним активным гражданином и новым, несколько усмирненным Иваном; до утра поэт становится Иванушкой.

И вот на этой последней стадии оболванивания поэта свою роль сыграл Мастер: он пришел в лучах полной луны к Ивану, а покинул в полночь уже Иванушку. То есть выполнил ту же функцию, которую не успели осуществить вампиры Гелла и Варенуха в отношении Римского.

Но сам-то Мастер – как произошло его превращение? Известно, что за полгода до встречи с Бездомным, в середине октября, он был арестован в своем подвале³⁵. Эта дата появляется впервые в рассказе самого Мастера Бездомному и затем трижды дублируется – в главе 19, где Азazelло говорит Маргарите: «Вы порядочно постарели за последние полгода»; в главе 20, где отмечается, что под воздействием полученного от Азazelло крема исчезла «тонкая вертикальная морщинка... появившаяся тогда, в октябре, когда бесследно пропал мастер»; еще раз о «страшной осенней ночи» упоминается и в 24 главе.

Поскольку Булгаков акцентирует внимание на этом, следует более внимательно вчитаться в обстоятельства, при которых Мастер попал в лечебницу. Вот ведь в чем вопрос – раз его забрали туда, откуда был только один путь – на Соловки, то как ему удалось оказаться в своем дворике, на свободе через три месяца после ареста? Вряд ли платой за это явился только его отказ от права на свободу творчества... Своя связка ключей от палат, появление в лучах полной луны, уход в полночь... К тому же его беседа с Бездомным завершила результат «лечения» Стравинского, окончательно превратив поэта из Ивана Николаевича в Иванушку. Все это может говорить только об одном: Мастер вступил на путь сотрудничества с Системой, направил свой талант на оболванивание талантливых поэтов и на «перестройку» их в «иванушек».

При первом же «явлении» этого «героя» выясняется, что его позиция прямо противоположна не только той, которую Иван занимал еще накануне, но и самого Мастера в период, когда он создавал ту самую «рукопись, которая не горит». Его заявление «Мне ненавистен людской крик, будь то крик страдания, ярости или иной какой-нибудь крик» не оставляет никаких сомнений в этом. Характерно и его отношение к поэзии – «высшему виду искусства», по определению Иммануила Канта: даже не ознакомившись с содержанием стихов Бездомного (талантливых – ведь Иисус получился «ну прямо как живой»!), Мастер отверг их на том лишь основании, что «все стихи плохие». Это – тоже позиция, характеризующая Мастера как ангажированную Системой личность, поступившуюся былыми идеалами.

Зато взамен он приобрел связку ключей от палат (скорее камер?)³⁶ несчастных и возможность посещать их в лучах полной луны, манить их за собою... Он приобрел власть. Пусть эта власть дарована Системой, но все же она – власть.

³⁵ По мнению В. В. Петелина, Мастер сам, добровольно покинул свой подвал, чтобы не подвергать Маргариту, которую он «принимал», опасности.

³⁶ Сравнение палат «клиники» Стравинского с камерами – вытекающая из анализа содержания романа интуитивная догадка, которая подтвердилась: в ранней редакции романа (1933–1936 гг.), опубликованной под названием «Великий канцлер», содержится фраза «Один луч [света] проник в камеру и лег на страницы пожелтевшей Библии», которая не оставляет сомнений на этот счет («Слово», 4-1991, с. 55). В одном из вариантов главы «Явление героя» Мастер прямо спрашивает Бездомного: «...Из-за чего сели?», причем постановка вопроса в такой форме не удивляет Бездомного, который соответствующим образом отвечает: «Из-за Понтия Пилата». Ясно, что здесь подразумевается отнюдь не лечебное заведение (куда

Мастер понимает характер своего перерождения, иногда его даже мучит совесть. Эти муки Булгаков демонстрирует красноречивой параллелью в «ершалаимской» и «московской» частях романа, вложив в уста преступника Пилата и Мастера идентичные слова: «И ночью при луне мне нет покоя». Пилат произносит их при своем «ужасном» пробуждении, когда ему пришлось осознать, что казнь Иешуа все-таки состоялась, изменить ничего нельзя; Мастер – в квартире № 50 при возрождении рукописи своего романа. В Ершалаиме казнили Христа, здесь – осуществили «лечение» Бездомного; там виноват Пилат, здесь – Мастер.

Отступничество Мастера ярко проявилось в кульминационном эпизоде романа – в его беседе с Воландом, которая является моментом истины в этом вопросе: создавший гениальное произведение, разоблачающее преступление Пилата, «романтический мастер» категорически отказывается от предложения мессира развить эту тему, то есть использовать свой талант в разоблачении пособников режима, отменившего гуманистические ценности и насадившего вместо истинных творцов культуры приспособленцев из Массолита. Для него это стало «неинтересным», а собственный роман о Пилате – «ненавистным».

Вот за это отступничество он не заслужил света. И для этого вывода никакой «расшифровки» не требуется – он открыт и лежит на поверхности.

И последнее, чтобы закончить разговор об образе «романтического мастера». Давайте возвратимся к тому месту в романе, где Мастер производит «инвентаризацию» своих бывших жен по чисто внешним признакам:

«– С этой... ну... с этой, ну... – ответил гость и защелкал пальцами.

– Вы были женаты?

– Ну да, вот же я и шелкаю... На этой... Вареньке, Манечке... нет, Вареньке... еще платье полосатое... музей... впрочем, я не помню».

Как видим, Гименей не оставил в сердце «романтического героя» ничего запоминающегося, кроме полосатого платья.

Дамы-булгаковедки – по секрету, но положила руку на сердце: вы хотели бы завести в своем доме такое вот романтическое «счастье»?..

...Нет, созданный Булгаковым образ, которым принято взхлеб восхищаться, на поверку оказывается вовсе не таким, каким его хотят видеть булгаковеды.

Глава IV. «Это ты ли, Маргарита?»

Маргарита... остается... идеалом вечной, непреходящей любви.
Б. В. Соколов³⁷

– Ты бы брюки надел, сукин сын.
Маргарита

Основной чертой булгаковской Маргариты является чувство высокой, всепоглощающей любви. Такое благородство, цельность и сила чувства русской женщины породили многие пленительные образы русской литературы.

И. Ф. Бэла³⁸

Образ Маргариты продолжает славную плеяду русских женщин, изображенных... Пушкиным, Тургеневым, Толстым.
В. В. Петелин³⁹

Ножкой вазы служил золотой фаллос. Хохоча, Маргарита тронула его, и он ожил в ее руке...

– Ах, весело! Ах, весело! – кричала Маргарита, – и все забудешь.

Из ранней редакции⁴⁰

С чьей-то легкой руки укоренилось мнение о Маргарите как «ангеле-хранителе» Мастера, «прекрасном, обобщенном и поэтическом образе Женщины, которая Любит». Однако содержание романа показывает, что автор вкладывает в этот образ нечто иное.

Парадоксальность глав, повествующих об идиллической любви этих персонажей, бросается в глаза при сравнении хотя бы этих двух отрывков:

«В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат», и:

«Маргарита Николаевна никогда не нуждалась в деньгах. Маргарита Николаевна могла купить все, что ей понравится. Среди знакомых ее мужа попадались интересные люди. Маргарита Николаевна никогда не прикасалась к примусу. Маргарита Николаевна не знала ужасов житья в совместной квартире».

При их сравнении читатель, не знакомый с романом, наверняка стал бы утверждать, что они принадлежат перу разных авторов – настолько они отличаются по стилю. И, осмелюсь добавить, по уровню владения пером. Действительно, первый, охотно цитируемый исследователями отрывок является образцом высокохудожественной прозы, его достоинства не раз становились предметом восхищенного анализа специалистов. Видимо, именно его имела в виду Л. М. Яновская, когда писала: «По музыкальности проза „Мастера и Маргариты“ на уровне самой высокой поэзии»⁴¹.

Второму же явно не повезло – не обнаружив в нем никаких художественных достоинств, исследователи упорно обходят его вниманием, как бы великодушно прощая Булгакову

³⁷ Б. В. Соколов. Указ. соч., с. 36.

³⁸ И. Ф. Бэла. Генеалогия «Мастера и Маргариты». В сборнике «Контекст-78», изд. «Наука», глава «Светлая королева Марго».

³⁹ В. В. Петелин. Указ. соч., с. 479.

⁴⁰ «Слово», № 7-1991, с. 72.

⁴¹ Л. М. Яновская. Треугольник Воланда. Киев: «Либідь», 1992, с. 90.

неровную манеру письма, пассаж, достойный разве что весьма нерадивого третьеклассника. Примечательно, что этот отрывок был вставлен Булгаковым уже на заключительной стадии работы над романом – во всяком случае, во второй полной рукописной редакции, с которой роман летом 1938 года диктовался на машинку, он отсутствует.

Давайте все-таки вдумаемся, что Булгаков мог иметь в виду, – ведь авторская небрежность здесь явно исключена. Вывод может быть только один: он преднамеренно избирает в этой части стиль, своей нарочитой примитивностью сигнализирующий о неправдоподобности того, что открыто декларируется в этих главах.

Действительно, при чтении этого и других пассажей о Маргарите обращает на себя внимание откровенно пародийный, комический стиль повествования, явное присутствие авторской иронии. Причем «правдивый повествователь», от имени которого ведется повествование, не является откровенно комическим лицом, каким был бы рассказчик в манере Щедрина; нет, он в традициях гоголевских повествователей разыгрывает роль простачка и в простодушной манере чрезмерно расхваливает свою героиню. И в этом наигранно наивном рассказе как бы помимо воли «правдивого повествователя, но постороннего человека» вдруг проскальзывает «момент истины». Давайте присмотримся повнимательнее, как это делается.

Начать хотя бы с того, с чего начал сам Булгаков – с первых строк девятнадцатой главы, где в фабулу романа впервые вводится образ Маргариты: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!». Выделенные здесь слова были продиктованы, по данным М. О. Чудаковой, смертельно больным писателем в январе 1940 года Елене Сергеевне⁴². Вряд ли у кого-то возникнут сомнения, что такая доработка велась явно в направлении придания этой части романа еще более подчеркнутой ироничности – здесь ирония явно присутствует и в наигранной патетике, и в подборе лексики, не говоря уже о совершенно невероятном нагромождении эпитетов «настоящей, верной, вечной» любви.

Интересно то, что сигнал о неправдоподобности повествования о Маргарите Булгаков подает еще до девятнадцатой главы. Помните, читатель, в предыдущей, восемнадцатой главе подается красочное описание чертовщины, происходящей с визитерами «нехорошей квартиры»? Заканчивается эта глава сценой в кабинете у профессора медицины Кузьмина, к которому пожаловал на прием по поводу предсказанного воландовской шайкой рака печени незадачливый буфетчик Варьете. После его ухода чертовщина началась и в кабинете профессора: червонцы превратились в винные этикетки, неизвестно откуда появился черный котенок, которого сменил воробей, отплясывающий синкопами фокстрот, затем сестра милосердия с пиявками и клыком во рту... Позвольте дословно привести то, чем заканчивается эта глава, и что является переходом к главе о Маргарите:

«Пора переходить нам ко второй части этого правдивого повествования. За мной, читатель!»

То есть описание всего последующего – такое же «правдивое повествование», как и вся эта чертовщина с воробышком, червонцами, котятами, клыкастой сестрой милосердия... Ну а уж такая связующая фраза, как «За мной, читатель», просто не может не броситься в глаза...

Но возвратимся к девятнадцатой главе. Описывая (опять же от лица «правдивого повествователя, но постороннего человека») чувства Маргариты перед арестом Мастера, Булгаков своей иронией подтверждает уже возникшие у читателя сомнения: «Маргарита, когда пришла на другой день в домик мастера, *по счастью* (!? – выделено мною. – А. Б.),

⁴² М. О. Чудакова. Архив Булгакова, с.18.

не успев переговорить с мужем... узнала, что мастера уже нет». Здесь слова «по счастью» никак не вяжутся с представлением о беззаветной любви. Да и какое это, простите, «счастье», когда арестовывают возлюбленного? Ведь любящие женщины в подобных ситуациях либо следуют за мужьями в Сибирь, либо кончают жизнь под колесами паровозов. А тут, видите ли, вдруг какое-то неуместное счастье! Нет, «правдивый повествователь» явно имеет в виду что-то другое...

Кстати, о следовании за мужьями в Сибирь, – поскольку уж зашел разговор о «славной плеяде русских женщин», в число которых В. В. Петелин поспешил рекрутировать Маргариту: «Она сделала все, чтобы разузнать что-нибудь о нем, и, *конечно* (выделено мною. – А. Б.), не узнала ровно ничего... вернулась в особняк и зажила на прежнем месте».

Почему «конечно»? Разве любящие русские женщины из «славной плеяды» так вот просто сдаются в самом начале испытаний и возвращаются в особняки жить-поживать, да с постылыми мужьями добра наживать?! Жесткая ирония просматривается и в таких словах «правдивого повествователя»: «Что изменилось бы, если б она в ту ночь осталась у мастера? Разве она спасла бы его? Смешно! – воскликнули бы мы, но мы этого не сделаем перед доведенной до отчаяния женщиной».

Действительно смешно... Да и то сказать – что изменилось бы, если бы Низа действительно пришла в ту пасхальную ночь в Гефсиманский сад на встречу с Иудой? Разве она предотвратила бы его убийство, исполнительницей которого сама же и была? Или сравнение «пленительного образа» с язычницей, работавшей на римскую охранку, оскорбляет чьи-то чувства? Но, берясь толковать содержание романа, до отказа нашпигованного всякой чертовщиной, следует быть готовыми к проявлению этой самой чертовщины в любой, самой неожиданной и коварной форме. Как, например, и яркой параллели – в случае «прогулок» Маргариты, которую ночами где-то «ждали», с двумя древнейшими профессиями Низы⁴³. Или такого вот совпадения: в ночь расправы с Иудой муж Низы совершенно случайно оказался в отъезде, о чем прекрасно был осведомлен Афраний, иначе он не пошел бы так вот прямо к ней в жилище; в ночь ареста Мастера мужа Маргариты тоже вдруг совершенно случайно вызвали на производство. Якобы на аварию, если верить «официальной версии» «правдивого повествователя»... Но Маргарита почему-то была совершенно уверена, что раньше утра муж не возвратится... «Рояль в кустах», да и только...

В ряде исследований заостряется внимание на том обстоятельстве, что эпитафия к роману намекает-де на связь образа главной героини с Маргаритой Гете. В то же время многочисленные штрихи, которыми характеризует свою героиню Булгаков, полностью развеивают тот флер вокруг этого образа, который ему приписывается.

Уже с первых строк, посвященных героине, Булгаков решительно противопоставляет свое создание Гретхен-Маргарите: «Что нужно было этой женщине, в глазах которой всегда горел какой-то непонятный огонек, что нужно было этой косящей на один глаз ведьме?.. Не знаю. Мне неизвестно. Очевидно, она говорила правду, ей нужен был он, мастер, а вовсе не готический особняк, и не отдельный сад, и не деньги. Она любила его, она говорила правду».

Очень информативный пассаж! Во-первых, оказывается, что якобы «временное» ведьмино косоглазие, которое исчезло после смерти Маргариты, вовсе не временное: оно появилось еще до ее первой встречи с Мастером, и роль ведьмы эта женщина приняла на себя еще до наступления описываемых в романе событий.

Во-вторых, трижды подряд, буквально залпом повторенные «правдивым повествователем» элементы сомнения: «Не знаю», «Мне неизвестно», «Очевидно, она говорила правду...» И уже буквально через несколько абзацев Булгаков показывает, что Маргарита неверна не только своему мужу, но и Мастеру (правда, в помыслах, но это не меняет сути):

⁴³ «Второй древнейшей» является, пожалуй, не журналистика, а политический сыск.

«Почему, собственно, я прогнала этого мужчину? Мне скучно, а в этом ловеласе нет ничего дурного, разве что только глупое слово «определенно»? Почему я сижу, как сова, под стеной одна? Почему я выключилась из жизни?».

После такого описания как-то не очень верится ни в душевный порыв со стороны подруги Мастера, ни в заверения «правдивого повествователя» о «верной, вечной» любви, поскольку помыслы действительно любящей женщины вряд ли наполняются вожделием при первой встрече с незнакомым «ловеласом».

И, наконец, оно не оставляет никаких сомнений в отсутствии у Маргариты той кротости, которая ассоциируется с образом героини Гете. Ведь кротость никак не совместима ни с «длинным непечатным ругательством» в ее лексиконе, ни с выражениями попроче: «Пошел ты к чертовой матери», «Если ты, сволочь, еще раз позволишь себе впутаться в разговор...» и т. п. Обращенная к коту Бегемоту, последняя фраза, да и сами манеры Маргариты не остались неотмеченными; при появлении Мастера кот воспользовался случаем и прокомментировал их с неприкрытой ехидцей: «Приятно слышать, что вы так вежливо обращаетесь с котом. Котам почему-то говорят „ты“, хотя ни один кот никогда ни с кем не пил брудершафта».

Более того, эти сомнения тут же усиливаются повтором о желтой мимозе, о чем читатель уже знает из рассказа Мастера Бездомному. В том описании мимоза сочеталась с фоном черного пальто Маргариты; во второй полной рукописной редакции этот момент был более усилен словами Мастера (в беседе с Бездомным): «Она несла свой желтый знак». Тогда, при первой встрече, когда Мастер сказал, что ему не нравятся эти цветы, Маргарита выбросила их. Но, как оказалось, это зловещее сочетание – желтое с черным, ассоциируемое с неверностью, изменой – было не случайным; более того, Маргарита от своей геральдики не только не отказалась, но и сшила Мастеру ту самую черную шапочку с желтой буквой «М».

Что касается целомудрия Маргариты, то в это понятие никак не укладывается ее эксгибиционизм. Можно допустить, да и то весьма условно, что на балу это выглядело как вынужденный акт самопожертвования; но навязчивая демонстрация своей наготы соседу, заявления типа «Мне нравится быстрота и нагота», «Плевала я на это» (в ответ на предупреждение Мастера «Ты хоть запахнись» перед появлением Азазелло) показывают, что стыдливостью Маргарита не страдала.

О том, что главная героиня романа изначально замышлялась Булгаковым как воплощение порочных начал, свидетельствуют опубликованные недавно ранние редакции романа. Так, во второй полной редакции в сцене натирания кремом была такая характеризующая героиню фраза: «Сверкая распутными глазами»⁴⁴. А вот выдержка из описания того, что в соответствии с первоначальным замыслом происходило на шабаше у Воланда (собственно, в окончательной редакции описано то же, только в более смягченном виде):

«Гроздя винограду появились перед Маргаритой на столике, и она расхохоталась – ножкой вазы служил золотой фаллос. Хохоча, Маргарита тронула его, и он ожил в ее руке. Заливаясь хохотом и отплевываясь, Маргарита отдернула руку. Тут подсели с двух сторон. Один мохнатый, с горящими глазами, прильнул к левому уху и зашептал обольстительные непристойности, другой – фрачник – привалился к правому боку и стал нежно обнимать за талию. Девчонка уселась на корточки перед Маргаритой, начала целовать ее колени.

– Ах, весело! Ах, весело! – кричала Маргарита, – и все забудешь. Молчите, болван! – говорила она тому, который шептал, и зажимала ему горячий рот, но в то же время сама подставляла ухо».

⁴⁴ «Князь тьмы». В кн.: «Неизвестный Булгаков». М.: «Книжная палата», 1993, с. 171.

Хочется надеяться, что апологеты «светлых образов» улавливают смысловую разницу между просто «плеваться» и «отплеываться»? Или их целомудрие не позволяет вникать в такие вопросы?..

Да, очень яркий пассаж. Но при чтении его не покидает чувство удивления – как можно после такого красочного описания поведения шлюхи настаивать на версии о том, что под Маргаритой Булгаков подразумевал свою собственную жену, даже если она когда-то и давала для этого повод (если верить В. Я. Лакшину)⁴⁵. Ведь русский человек может поставить жене синяк под глазом, может глаз выбить; может, наконец, выгнать ее в ночной сорочке на мороз; но изобразить ее в таком виде письменно... Нет, на такое зверство ни один русский не способен...

Как бы там ни было, интерпретация образа Маргариты в ключе таких понятий как «светлая королева», «пленительный образ» и т. п. не выдерживает никакой критики.

Вот как выглядит в окончательной редакции романа практически аналогичный эпизод: Маргарита не упускает момент и кокетничает даже в совершенно экстраординарных обстоятельствах, в квартире № 50: «Не желала бы я встретиться с вами, когда у вас в руках револьвер, – кокетливо поглядывая на Азazelло, сказала Маргарита». При этом то обстоятельство, что бал закончился и уже нет необходимости оставаться в совершенно обнаженном виде, ее абсолютно не смущает.

Кстати, о «Светлой королеве Марго» – именно так озаглавил целый раздел в своей работе И. Ф. Бэлза. Поскольку в романе такое определение фигурирует единственный раз (в сцене встречи с подгулявшим мужчиной при полете на шабаш), это место стоит процитировать:

«– Пошел ты к чертовой матери. Какая я тебе Клодина? Ты смотри, с кем разговариваешь, – и, подумав мгновение, она прибавила к своей речи длинное непечатное ругательство...

– Ой!.. Простите великодушно, светлая королева Марго! Я обознался...

– Ты бы брюки наддел, сукин сын, – сказала, смягчаясь, Маргарита».

Это – то самое место, в котором идет речь о «светлой королеве» и на основании которого литературоведы причисляют Маргариту к «пленительным образам русской литературы»⁴⁶. Но может ли вообще идти речь о чем-то «пленительном», если обращение к «светлой королеве» исходит от связанного с нечистой силой «сукиного сына», который, к тому же, простите, без брюк? И какова цена этого «пленительного», если героиня, «смягчаясь» (!), снисходит до почти ласкового (если сравнивать с «длинным непечатным ругательством») обращения «сукин сын»?.. Господа литературоведы, да есть ли у вас вообще хоть капля ощущения реальности? Как можно профессионально заниматься литературоведением, даже не научившись читать?

Нет, на балу к Маргарите обращаются как к «черной королеве Марго», а не к «светлой». И Булгаков настойчивым повторением не только о сходстве, но и полной идентичности своей героини с эгоистичной в любви «вамп-женщиной» (такой, по крайней мере, предстает в одноименном романе А. Дюма королева Марго) снимает последние остатки романтики вокруг и этого персонажа. Ведь на балу Воланда среди гостей-преступников не названа королева Марго – она там была собственной персоной. Только прибыла не в гробу из камина, как все остальные грешники, а как подлинная королева – через парадный ход, в сопровож-

⁴⁵ В. Я. Лакшин. Булгакиада. Киев: «Радянська Україна», 1991, с. 6: «Это была веселая, кокетливая, небезупречного вкуса особа, которая на какой-то вечеринке лазила под стол и которую звали Ленка-боцман. Несомненно, это сущая правда...»

⁴⁶ Дело не только в этом. Главный исходный тезис И. Ф. Бэлзы – положительное, по его мнению, влияние на развитие творческого процесса Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций».

дении свиты самого Воланда. Это ее приветствовали преступники как свою, черную королеву, первую среди равных. Действительно, в облике Маргариты бал правила подлинная преступная королева, передавшая героине романа через крем Аззелло свои черты. Вспомним: при натирании тела крем источал тот же болотный запах, который исходил от вампира Геллы. Шрам на шее Геллы принято толковать как доказательство ее идентичности с подругой гетевского Фауста, казненной на плахе. Чтобы избежать путаницы, Булгаков вносит ясность эпизодом в импровизированном магазине во время сеанса магии в Варьете: там Гелла совершенно свободно и естественно перешла на французский язык. К тому же в сохранившемся архиве писателя в подборке материалов для романа имеется описание именно той королевы, которая послужила прототипом для героини романа А. Дюма.

Во второй полной рукописной редакции романа, с которой в 1938 году диктовался на машинку окончательный вариант, физическая идентичность Маргариты с королевой Марго отмечается открыто, без какой-либо зашифровки. В сцене «бала весеннего полнолуния» Воланд представляет Маргарите демона-убийцу Абадонну, реакция которого вносит полную ясность в этот вопрос: «Я знаком с королевой... правда, при весьма прискорбных обстоятельствах. Я был в Париже в кровавую ночь 1572-го года»⁴⁷. При диктовке Булгаков опустил эту подробность, но суть ясна и без этого.

Там же Коровьев говорит Маргарите: «Вы сами королевской крови... тут вопрос переселения душ... В шестнадцатом веке вы были королевой французской... Воспользуюсь случаем принести вам сожаления о том, что знаменитая свадьба ваша ознаменовалась столь великим кровопролитием...»⁴⁸

Важно не упустить такой момент: еще до бала Маргарита четко сознавала свою идентичность с королевой-преступницей, что проявилось в процитированном эпизоде с «сукиным сыном». Но не менее важно другое: Мастер знал о том, что его возлюбленная воплощает в себе дух порочной королевы; об этом свидетельствует то обстоятельство, что, обращаясь к ней, он всякий раз использовал только одно имя – «Марго».

Это – факты, реалии романа Булгакова. Можно ли их трактовать как-то иначе – например, как это делает доктор филологических наук В. В. Петелин:

«В романе действуют два героя, которые выражают положительную программу Булгакова... В образах Мастера и Маргариты Булгаков создал русских людей (нет, это Всевышний создал нас, а не Булгаков. – А. Б.) со всеми особенностями их национального характера. Мастер и Маргарита продолжают галерею русских людей (по всей видимости, „галерею образов русских людей“ – А. Б.), идущих от XIX века (если „галерею“, то, скорее, «идущую»? – А. Б.). Чтобы понять Булгакова, нужно поставить их рядом с пушкинской Татьяной, с тургеневскими женщинами, с героями Достоевского и Толстого, жизнь которых переполнена поисками, сомнениями, свойства и качество которых передают лучшие черты и особенности русского национального характера».

Нет, как-то не укладывается в голове ситуация, в которой пушкинская Татьяна и тургеневские женщины «отплевывались» бы, как булгаковская Маргарита...

... Ну а вы-то, господа булгаковеды, пошли бы под венец с созданием, с которым переспать, может быть, и лестно, но которое взять в жены все-таки стыдно?

⁴⁷ Главы из второй полной рукописной редакции (1937–1938 гг.). – Великий канцлер. Черновые редакции романа «Мастер и Маргарита». М.: «Новости», 1992, с. 369.

⁴⁸ Там же, с. 365.

Глава V. «Верная, вечная...»

*Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает
убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих! Так поражает молния,
так поражает финский нож!*

Из рассказа Мастера

Приведенное описание любви Мастера и Маргариты часто цитируется как свидетельствующее о безусловно позитивном и возвышенном. Вместе с тем неординарное, прямо скажем, сравнение любви с убийцей в переулке, с финским ножом вызывает ассоциации прямо противоположного свойства; появляется ощущение присутствия чего-то inferнального, потустороннего... Ведь не сонмы же ангелов небесных, а из-под земли, из царства Люцифера... И не стрела Купидона, а бандитский нож... Разве не под воздействием потусторонних сил пересеклись пути героев?

Встреча Мастера и Маргариты в переулке, где не было ни души, что Булгаков подчеркивает особо, произошла днем в центре Москвы рядом с многолюдной Тверской... На Патриарших в сцене знакомства писателей с дьяволом тоже не было ни души – там «безлюдность» была явно подстроена «шайкой» Воланда. Можно ли расценить эту бросающуюся в глаза параллель иначе, чем указание на то, что встреча Мастера с Маргаритой была подстроена Воландом?..

Пользуясь сделанным М. О. Чудаковой справедливым замечанием о редком эмоциональном и интеллектуальном постоянстве Булгакова в его приверженности конкретным идеям⁴⁹, попытаемся оценить упоминание о финском ноже в контексте творчества писателя.

Это нетрадиционное орудие любви дважды фигурирует в «Театральном романе». В первый раз о нем упоминается в сцене беседы автора пьесы Максудова (М. А. Булгаков) с Иваном Васильевичем (К. С. Станиславский):

«– У нас в театре такие персонажи, что только любуйся на них... Сразу полтора акта пьесы готовы! Такие расхаживают, что так и ждешь, что он или сапоги из уборной стянет, или *финский нож* вам в спину всадит...»⁵⁰ (здесь и далее выделено мною. – А. Б.).

В другом месте Максудов так описывает свой дом: «...Мне казалось, что внизу притон курильщиков опиума, и даже складывалось нечто, что я развязно мысленно называл – „третьим действием“. Именно сизый дым, женщина с асимметричным лицом, какой-то фразчик, отравленный дымом, и подкрадывающийся к нему с *финским отточенным ножом* человек с лимонным лицом и раскосыми глазами. Удар ножом, поток крови. Бред, как видите! Чепуха! И куда отнести пьесу, в которой подобное третье действие?»⁵¹

В обоих случаях финский нож символизирует бандитский удар в спину и с любовью никак не увязывается. Как и в рассмотренном уже случае, где содержание «Театрального романа» явилось ключом к пониманию смысла бегемотовского «кивал», упоминание о «финском ноже» раскрывает смысл метафоры, характеризующей отношения Мастера и Маргариты.

Еще один случай употребления Булгаковым этого понятия, теперь уже – в эпистолярном жанре⁵²; заранее приношу извинения за обширное цитирование, но цитата того действительно стоит:

⁴⁹ М. О. Чудакова. Архив М. А. Булгакова, с. 32.

⁵⁰ Михаил Булгаков. Избранные произведения в двух томах. Киев: «Дніпро», 1990. Том 2, с. 277.

⁵¹ Там же, с. 307.

⁵² Письмо П. С. Попову от 19 марта 1932 года. – Письма М. А. Булгакова. В кн.: М. А. Булгаков. Собрание сочинений в пяти томах. М.: «Художественная литература», 1990, том 5, с. 472.

«Дорогой Павел Сергеевич! Разбиваю письмо на главы. Иначе запутаюсь.

Гл. 1. Удар *финским ножом*

Большой Драматический театр в Ленинграде прислал мне сообщение о том, что Худполитсовет отклонил мою пьесу „Мольер“...

О том, что это настоящий удар, сообщаю Вам одному... (Идет речь о Вс. Вишневском, который сорвал постановку. – А. Б.) Это вот что: на Фонтанке, среди бела дня, меня ударили сзади *финским ножом* при молчаливо стоящей публике....

Когда сто лет назад командора нашего русского ордена писателей пристрелили, на теле его нашли тяжелую пистолетную рану. Когда через сто лет будут раздевать одного из потомков перед отправкой в дальний путь, найдут несколько шрамов от *финских ножей*. И все на спине. Меняется оружие!»

И здесь «финский нож» – аллегория, подразумевающая подлый удар в спину. Полагаю, содержание приведенных отрывков избавляет от необходимости комментировать их. Дополнительно отмечу, что упоминание о финском ноже появилось в последней редакции романа, уже в самом процессе ее диктовки на машинку, поскольку во «второй полной рукописной редакции» (1937–1938 гг.), с которой диктовался текст, это место выглядело следующим образом: «Любовь поразила нас как молния, как нож»⁵³. То есть это – лишнее свидетельство того, что по мере завершения работы над романом Булгаков вводил все больше элементов сатирического и пародийного характера.

...«Она своими руками сшила мне ее...» – эти слова, относящиеся к напоминающей скорее шутовской колпак шапочке Мастера со зловещей геральдикой Маргариты, вызывают ассоциацию, связанную с руками другой женщины, в эпилоге. Именно эти, несомненно, любящие Бездомного руки уколом жидкости густого чайного цвета довершали оболванивание бывшего поэта, начатое в клинике Стравинского, избавляя его от прозрений, вызываемых полнолунием. Эта женщина все понимала, но играла с Иваном в неведение, обращаясь с ним как с больным ребенком. И мудро делала свое дело, не позволяя супругу очнуться от кошмара окружавшей его действительности, последовательно вытравливая из его памяти то, что когда-то делало его поэтом.

Возникает вопрос: так ли уж созидательна была в судьбе Мастера роль его подруги, – по крайней мере, на последнем этапе его жизни? Ведь это она сшила ему ту самую шапочку, нашептала «самое соблазнительное», что было поначалу отвергнуто как Воландом, так и самим Мастером... Это она, замкнув его помыслы на себя, обрекла на прозябание без права на творчество (можно ли иначе, чем «прозябание», назвать тот кладбищенский «покой», который она «нашептала» и в который затолкала потерявшего волю возлюбленного?).

Уместно вспомнить, что Воланд «сквозь зубы» прокомментировал отказ Маргариты выполнить просьбу Мастера и оставить его одного... А во второй полной рукописной редакции реакция Воланда выглядела еще более однозначной: «Итак, человека за то, что он сочинил историю Понтия Пилата, вы отправляете в подвал в намерении его там убаюкать?»⁵⁴.

Трактовка Булгаковым в романе женского начала как деструктивного по отношению к творческой личности в значительной степени совпадает с мировоззрением немецкого философа Ф. Ницше, который считал, что для «свободного ума» удачно жениться – все равно что запустить руку в мешок со змеями и случайно вытащить ужа. Трудно сказать, какое влияние оказали на Булгакова труды именно этого философа. Но, с другой стороны, Ницше ведь только обобщил в этом афоризме многовековой опыт человечества. А сходные суждения высказывали и другие известные личности. Например:

⁵³ Великий канцлер, с. 331.

⁵⁴ «Князь тьмы», с. 227–228.

«...Были бы у меня деньги, купил бы я себе один старый нож, цена его 100 фр. – какой нож! Возлюбленную не жалко зарезать эдакой приятной штукой, поверь слову! Хотя, разумеется, возлюбленную всего лучше распиливать пилой. Не очень острой».

Это – выдержка из отправленного в ноябре 1907 года из Флоренции письма Горького К. П. Пятницкому; письмо написано после двух лет пребывания в эмиграции вместе с М. Ф. Андреевой – одной из красивейших женщин России того времени. О том, сколько в этой шутке правды, речь впереди. Но все же факт остается: ницшеанский подход Булгакова к вопросу о роли женского начала в судьбе творческой личности совпадает с приведенной оценкой Горького, пусть даже она выражена в такой шутливой форме. Что же касается конкретного орудия «верной, вечной» любви – будь то финский нож из-за угла, или флорентийский за сто франков, или даже тупая пила, – суть дела не меняется: не мог Булгаков в том пассаже подразумевать что-то действительно светлое и возвышенное. И независимо от того, литературные ли, философские или эпистолярные источники оказали влияние на формирование его взглядов, – возможно, даже и личный опыт, – фактом является то, что ни Мастеру, ни Бездомному с «ужом в мешке», увы, явно не повезло.

Глава VI. Поцелуй вампира

– Дай-ка я тебя поцелую, – нежно сказала девица...

Гелла – Варенухе

– Вот я вас поцелую в лоб, и все у вас будет так, как надо...

Маргарита – Бездомному

Одним из завершающих штрихов в формировании образа Маргариты как деструктивного начала в судьбе творческой личности являются обстоятельства ее последнего земного поступка – визита к Ивану Бездомному. Этот визит и поцелуй Маргариты на первый взгляд воспринимаются как душевный порыв, благословение... Но почему-то сравнивающие этот образ со «славной плеядой русских женщин» не спешат комментировать это место в романе; оно, судя по их работам, как бы отсутствует вообще. А казалось бы... «Светлый образ» целует, благословляет... Но вот сцена в «Великом канцлере»:

«Коровьев галантно подлетел к Маргарите, подхватил ее и водрузил на широкую спину лошади. Та шарахнулась, но Маргарита вцепилась в гриву и, оскалив зубы, засмеялась»⁵⁵.

Вопрос: почему лошадь шарахнулась от Маргариты? Учужала нечистую силу, ведьму. Но Маргарита не стушевалась, а осилила лошадь – действительно ведьма! К тому же это «оскалив зубы» вряд ли может служить булгаковской характеристикой представительницы «славной плеяды» тургеневских женщин... Все-таки ведьмы...

В окончательной редакции такой эпизод отсутствует. Но это вовсе не значит, что в последующих вариантах эта тема опущена вообще. Отнюдь... Просто Булгаков нашел более тонкое и чуточку более завуалированное средство: помните – геральдика Маргариты, сочетание желтого с черным? На inferнальный характер такого сочетания обратила внимание Л. М. Яновская⁵⁶: «Дело здесь не в желтом. „Нехороший“ – желтый на черном, цвет дьявола. (См., например, статью „Цветная символика“ в „Большой энциклопедии“ Южакова, 1909)». Вот оно в чем дело: писатель при доработке романа заменил ведьмин оскал зубов на черно-желтое, дьявольское сочетание!

В той же редакции поэт (Мастер) осознает, что он и Маргарита мертвы после отравления вином⁵⁷. И далее (в полете): «Не узнал Маргариту мастер. Голая ведьма теперь неслась в тяжелом бархате, шлейф трепало по крупу, трепало вуаль, сбруя ослепительно разбрызгивала свет от луны»⁵⁸. Но это же осознал и Бездомный-Понырев во время того самого визита с поцелуем Маргариты (последняя редакция):

«– Ах да... что же это я вас спрашиваю, – Иванушка покосился на пол, посмотрел испуганно».

Чего же испугался Бездомный? Ответ содержится в четырнадцатой (не менее «инфернальной», чем знаменитая тринадцатая) главе романа (визит вампиров Геллы и Варенухи по душу Римского):

«Отчетливо была видна на полу теневая спинка кресла и его заостренные ножки, но над спинкою на полу не было теневой головы Варенухи, равно как под ножками не было ног администратора».

⁵⁵ Великий канцлер. «Слово», № 8-1991, с. 73

⁵⁶ Л. М. Яновская. Треугольник Воланда, с. 122.

⁵⁷ Великий канцлер. «Слово», № 8-1991, с. 29.

⁵⁸ Там же, с. 29.

„Он не отбрасывает тени!“ – отчаянно мысленно вскричал Римский. Его ударила дрожь».

Итак, Бездомный обнаружил отсутствие тени у Мастера и Маргариты. Вернее, у тех, кто стал отражением их былой земной ипостаси, – у вампиров. Следовательно, визит к Бездомному совершили не Мастер и Маргарита, а их бродячие трупы, иными словами – вампиры. А поцелуй вампира, даже такого красивого, как Маргарита, благословением быть не может, он лишает человека души. Причем в первой полной редакции результат такого поцелуя трактовался Булгаковым как «гибель»⁵⁹.

Это последнее обстоятельство играет исключительно важную роль при оценке этического «пласта» романа, поэтому важно не упустить его из виду. Тем более что Булгаков особо подчеркивает пребывание Маргариты в такой ипостаси и во время бала, введя для этого эпизод прощания с Геллой (обменялись «сочным поцелуем»). Здесь снова не могу не восхититься точным наблюдением Л. Ф. Киселевой: «Мастер и Маргарита гибнут и в прямом смысле (смерть физическая), и духовно (им внушены понятия, обратные человеческим представлениям)»⁶⁰.

Давайте же посмотрим, во что обошелся Бездомному-Поныреву поцелуй вампира Маргариты.

...Каждый год появляется на Патриарших прудах бывший поэт Бездомный, ставший Иваном Николаевичем Поныревым. Полнолуние будит у него образы, вызывающие тоску по чему-то большому и значительному, но забытому в результате «лечения». Неизвестно, во что вылилась бы эта тоска – возможно, в бунт против стерильного существования в роли благополучного совслужащего... Но на пути к прозрению встает подготовленный его заботливой женой успокоительный укол жидкости густого чайного цвета, навевающий лживый сон о счастливом конце истории Пилата и Иешуа. «Всегда обманчивый» лунный свет вскипает, луна властвует и играет, танцует и шалит. И в потоке лунного света складывается непомерной красоты женщина, она выводит к Ивану за руку пугливо озирающегося Мастера, который тоже лжет Ивану о концовке своего романа. Маргарита, играющая в этом эпизоде явно лидирующую роль, подтверждает ложь и закрепляет ее очередным поцелуем, чтобы у Ивана было все «так, как надо».

«Как надо» – это значит, что «Иван будет спать со счастливым лицом, а наутро проснется молчаливым, но совершенно спокойным и здоровым. Его исколотая память затихает (как до этого у Мастера. – А. Б.), и до следующего полнолуния профессора не потревожит никто (как и Мастера в „покое“. – А. Б.). Ни безносый убийца Гестаса, ни жестокий пятый прокуратор Иудеи Понтийский Пилат».

Здесь речь идет о сне пробуждающейся у поэта совести – «исколотой памяти». Мастер солгал, казнь все-таки была. И кровь была, много крови. И довершила эту ложь своим поцелуем Маргарита. Он не позволяет Поныреву пробудиться от апатии и возвратиться к поэзии – «высшему виду искусства». Из-за этого поцелуя Иван будет спать сном идиота и продолжать верить, что «стал жертвой преступных гипнотизеров, лечился и после этого вылечился». Только результат такого «лечения», начатого тюремщиком Стравинским, жуткий. Ведь спит сама совесть, и пока она спит, торжествует обман и ликует луна, и кто может поручиться, что кровь не прольется снова?

⁵⁹ В той редакции десятая глава так и называлась – «Вести из Владикавказа и гибель Варенухи».

⁶⁰ Л. Ф. Киселева. Диалог добра и зла в романе «Мастер и Маргарита»; в Межвузовском Сборнике научных трудов «Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова». Куйбышев: КГПИ им. В. В. Куйбышева, 1990, с. 78.

II. Система ключей в романе

*Умоляю вас, Христа ради С выбросом просящей руки:
Раскопайте мои тетради, Расшифруйте черновики.
Б. Слуцкий⁶¹*

*Ваш роман вам принесет еще сюрпризы.
Воланд*

*Роман «кусается».
Элем Климов⁶²*

Глава VII. Криптограмма: шифр или код?

*У нас нет дневников писателя, но есть роман о Воланде, Мастере
и Иешуа Га-Ноцри. Там все сказано, только надо уметь это «все»
прочитать, ибо роман – огромная криптограмма, зашифрованный
текст, адресованный будущему читателю. Или – я часто об этом
думаю – ушедшему.
А. Зеркалов⁶³*

*Не должна быть упущена и открывшаяся возможность
формирования нового взгляда на вещи.
М. О. Чудакова⁶⁴*

Если роман такого типа действительно рассматривать как криптограмму, зашифрованный текст, в чем невозможно не согласиться с А. Зеркаловым, то, прежде чем приступить к процессу собственно расшифровки, необходимо определить методы и направление этой работы. Или, иными словами, четко обозначить с самого начала характер инструмента исследования. Ведь вскрытие криптограмм повседневной, рутинной работой никак не назовешь, а работа без метода или хотя бы определения целей, приемов, терминологии (а именно с них должно начинаться любое исследование, не говоря уже о работе с криптограммами) вряд ли может быть успешной.

Согласившись с утверждением А. Зеркалова в принципе, все же вынужден внести уточнение в терминологию: в данном случае о зашифровке в точном смысле этого слова не может быть и речи. В процессе зашифровки и расшифровки круг участников заранее строго определен, ими принимается максимум мер для предотвращения несанкционированного доступа к содержанию информации. Здесь же наоборот: предполагается прочтение скрытого смысла широким кругом читателей; то есть речь может идти не о зашифровке, а об элементарном кодировании, пример которого дал сам Булгаков в «Театральном романе», где под названием пьесы Максудова «Черный снег» явно подразумевается булгаковская «Белая гвардия».

⁶¹ Это заклинание Бориса Слуцкого, оставшееся в его тетрадях, опубликовано в журнале «Юность», 9-1987, с. 77.

⁶² Элем Климов. А памятника не надо. «Огонек», № 2-1988, с. 20.

⁶³ А. Зеркалов. Лежащий во зле мир... «Знания – сила», № 5-1991, с. 34.

⁶⁴ М. О. Чудакова. Взглянуть в лицо. В сборнике «Взгляд: критика. Полемика. Публикации». М.: «Советский писатель», 1988.

Следовательно, задача сводится к вскрытию системы такого кодирования, то есть к выявлению примененного Булгаковым алгоритма. А это – уже вполне решаемая задача, поскольку сам писатель вряд ли был заинтересован в излишне глубоком сокрытии истинного смысла, так как это противоречило бы основной цели создания романа: довести до читателя комплекс определенных идей.

Конечно, пример с «Черным снегом» может быть применен в данном случае как один из простейших, поскольку, как выяснилось, использованный Булгаковым арсенал кодирования весьма широк, а приемы в ряде случаев являются простыми. С другой стороны, система такой степени сложности, какой является связный текст романа, не может не представлять широкого круга альтернативных возможностей для «расшифровки» (прошу простить использование пусть «неправильного», но установившегося в булгаковедении термина), что во многом облегчает задачу. Иными словами, в такой сложный «черный ящик», созданный по законам не криптографии, а литературного творчества, должно существовать много «входов» – ведь кодирование является лишь вторичным процессом, накладываемым на основную – создание фабулы романа.

В том, что это именно так, пришлось не раз убедиться в процессе разбора содержания романа. Например, сложным, многоступенчатым путем был «вычислен» адрес «готического особняка Маргариты»; когда же по приезду в Москву я пришел по этому адресу, то оказалось, что существует другой, совершенно короткий путь его поиска: нужно было просто с романом в руках пройти по маршруту Понырева – и вот он, единственный и в своем роде неповторимый, его невозможно не узнать по описанию в романе. Аналогичное произошло и с определением прототипов «романа в романе» и образа Левия Матвея; только когда эта работа была завершена, оказалось, что фамилия эта была у меня в руках с самого начала – в виде выписки из самой обычной Большой советской энциклопедии. Выписки, которой своевременно не придал значения.

Кроме того, такие находки параллельных, дублирующих путей решения задачи являются лишь подтверждением того, что ответ найден правильно.

Прежде чем приступить к анализу использованных Булгаковым систем ключей, перечислю некоторые из них.

В первую очередь, это – специфическая лексика; например, двенадцатая глава романа буквально перенасыщена словом «разоблачать» и его производными; явно не вписывается ни в контекст, ни в общую лексическую ткань романа и слово «гомункул» в финале; имя евангелиста Матфея Булгаков почему-то пишет через «в», хотя в канонических переводах Евангелий используются «ф» или «фита», а в первоисточниках – греческих списках – «фи»; в романе этот персонаж является «сборщиком податей», в Евангелиях же используются другие синонимы – «сборщик пошлин», «мытарь».

Важным ключом к раскрытию смысла романа является и авторская ирония, в значительной степени раскрывающая не только характеры основных персонажей, но и идейную нагрузку романа⁶⁵. Поскольку примеры уже приведены выше, к этому вопросу возвращаться вряд ли необходимо. «Ключевые» ассоциации, которыми изобилует роман, в этом разделе специально рассматриваться не будут, если они более к месту в соответствующих разделах. Следующие же главы данного раздела посвящены разбору других наиболее часто используемых в романе систем ключей. К ним следует отнести ряд блестящих парадоксов, а также

⁶⁵ Ирония... Тогда я еще не знал, что ирония – не только основной метод «зашифровки» в произведениях такого класса, но что уже само ее наличие, резко усложняя структуру произведения, переводит его в совершенно иной род литературы, где, в отличие от однофабульных эпических произведений, содержится минимум три фабулы. Это было обнаружено при более углубленном анализе содержания «Мастера и Маргариты» (см. продолжение этой книги). В более полном виде теория мениппеи изложена в опубликованной в 1998 году книге «Прогулки с Евгением Онегиным» (см. также материалы сайта «Теория литературы»). (Прим. 2001 года.)

превосходно разработанные, в том числе с привлечением астрономических данных, системы временных меток. Особое место занимают включенные в фабулу этические и философские концепции, выявление которых в данном случае можно рассматривать не только как конечную цель всей работы, но и как ключевые моменты.

К ним, в частности, относится вопрос т. н. «исторической вины» еврейского народа, хотя наличие этой темы в романе Булгакова никто из исследователей упорно не замечает. Вместе с тем уже само ее обнаружение дает прямое указание на жизненный прототип образа Мастера. Поскольку этот вопрос является особо деликатным, его изложение представляет едва ли не самую трудную задачу в данном исследовании.

Начнем с самого трудного.

Глава VIII. К вопросу об «антисемитизме» Булгакова

Желая роману надежного успеха, Булгаков обратился к бульварной мистике, к оккультизму, замешанному на антисемитизме. Расчет был прост: читатель сильно увлечется всем этим материалом, покоренный примитивной занимательностью.

М. А. Золотоносов⁶⁶

...По безапелляционному приговору третьего «Мастер и Маргарита» – это просто «путеводитель по всей субкультуре русского антисемитизма». Этот, как видите, даже утонченностью не маскируется, прямо, без эстетических экивоков – кистенем наотмашь! Вот так они озоруют нынче, наши шалуны, – «кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз»!

В. Максимов⁶⁷

И если вы приветствуете только братьев ваших, что особенного делаете? Не так же ли поступают и язычники?

Иисус Христос⁶⁸

В последнее время было немало попыток доказать наличие в творчестве М. А. Булгакова элементов антисемитизма. Если бы этим занимались только издания, в аргументации которых логика подменяется апеллированием к зоологическим инстинктам читателя, на эти потуги вряд ли стоило бы обращать внимание. Но публикацией таких материалов стали заниматься солидные, уважаемые журналы; и хотя журнальная площадь выделяется, похоже, не под тему, а под имя модного автора, это не меняет сути. Даже наоборот...

Вот, например, литературный критик М. А. Золотоносов в майском 1991 года (к столетию Булгакова!) номере «Литературного обозрения» опубликовал статью «Сатана в нестерпимом блеске», где, щедро привлекая вместо аргументов допущения типа «возможно», «на наш взгляд», «не исключено», «можно подозревать», «видимо», «весьма вероятно» и т. п., пытается доказывать, что творчество Булгакова находилось под влиянием некоей «СРА» – «субкультуры русского антисемитизма» (насколько можно понять, авторство этой креатуры принадлежит самому М. А. Золотоносову). При этом автором совершенно игнорируется то обстоятельство, что само понятие о культуре, пусть даже с какими-либо скидками на «суб-», несовместимо с антисемитизмом.

В. В. Гудкова, известная своими работами о творчестве Булгакова, в опубликованной также к столетнему юбилею в «Дружбе народов» (!) обширной статье «Михаил Булгаков: расширение круга. Проблема „Россия – Запад“ в творчестве писателя» при рассмотрении вопроса о присутствии иронии в творчестве Булгакова, перечислив ряд ранних произведений, в которых, по ее мнению, булгаковская ирония проявляется наиболее характерно, почему-то совершенно не упоминает роман «Мастер и Маргарита», при создании которого именно ирония использована в качестве одного из основных творческих приемов. Зато исследовательницей обнаружены «...определенные антиеврейские интонации, присутствующие в ранних произведениях Булгакова (достаточно выстроить цепочку: Кальсонер – Рокк

⁶⁶ М. Золотоносов. Булгаков грех. Неюбилейные размышления о итогах «булгаковского года». «Смена», СПб, 18.07.1992.

⁶⁷ В. Максимов. Марш веселых ребят. «Литературная газета», 19.2.1992.

⁶⁸ Нагорная проповедь. Евангелие от Матфея, 5:47.

– Швондер – Шполянский – ...) <...> Но Воланд в „Мастере“ – фамилия которого читается по-разному – и Фаланд, и Вольф – эту цепочку как раз и обрывает».

Пожалуй, не совсем так. Воланд ничего не обрывает. Во-первых, потому, что в приведенной В. Гудковой цепочке едва ли можно усмотреть намек на антисемитизм. Ведь выстроенной цепочки «Безухов – Ростов – Болконский – Курагин...» вряд ли достаточно для вывода об «определенных» антирусских «интонациях» автора этих образов... Исследовательница упускает из виду то обстоятельство, что произведения, в которых фигурируют фамилии перечисленных ею булгаковских персонажей, по сути своей являются сатирическими памфлетами, отражающими реалии окружавшей писателя действительности. Обнаруженные В. В. Гудковой в произведениях Булгакова «интонации» можно с не меньшим успехом найти в любом телефонном справочнике Москвы двадцатых-тридцатых годов. А ведь телефонные справочники трудно заподозрить в ангажированности...

Во-вторых, большинство исследователей параллель с Воландом проводят через Мефистофеля, «нордическое» происхождение которого едва ли дает основание для использования этого образа в качестве аргумента в пресловутом «еврейском вопросе».

Здесь уместно отметить небезынтересную деталь: все исследователи, бравшиеся за эту неблагодарную тему, как-то боком обходят главный роман Булгакова, где изложено его кредо по основным этическим и политическим вопросам. Если и упоминают о нем, то скороговоркой, как бы отбывая повинность, и стремятся уйти от него сами и увести читателя побыстрей и подальше...

Хотя М. А. Золотоносов и работник отдела рукописей Государственной библиотеки имени Ленина (Российской Государственной Библиотеки) В. И. Лосев тоже не решаются идти дальше ранних редакций романа, сделанные ими наблюдения носят не менее сомнительный характер. Но есть во всем этом интересный момент. Создается впечатление, что они просто недоговаривают что-то такое, что не совсем стыкуется с их версиями. Собственно, ситуация не нова – она описана в самом романе, в кем только не исследованной знаменитой тринадцатой главе. Только, похоже, место это в «Мастере и Маргарите» для кого-то слишком уж пахнет ладаном.

К этому месту мы еще возвратимся, поскольку оно, собственно, является одним из основных ключей, входов в содержание подлежащего расшифровке «черного ящика», каким, несмотря на тридцать лет «открытой» жизни «Мастера и Маргариты», все еще остается роман для многих исследователей.

...Начать разбор лучше всего, пожалуй, со сцены в «Грибоедове» из самой первой, уничтоженной в 1930 году редакции романа, фрагменты реконструкции которой М. О. Чудаковой помещены в той же книжке «Литературного обозрения», что и упомянутая статья М. А. Золотоносова:

«– Бейте, Граждане, <жида злодея!> арамея! – вдруг взвыл Иванушка и, высоко подняв левой рукой четверговую свечечку, правой засветил неповинному в распятии любителю гольфа чудовищную до...плюху. ...бледного лица и он улегся на асфальте... И вот тогда только на Иванушку догадались броситься...

Воинственный Иванушка... забился в руках. Антисемит! – истерически прокричал кто-то» (выделенные места соответствуют сохранившимся фрагментам текста, взятые в угловые скобки слова вычеркнуты Булгаковым).

В принципе, при очень поверхностном или недобросовестном подходе может сложиться впечатление, что этот отрывок действительно может служить аргументом для сторонников версии об антисемитизме Булгакова. Собственно, попытка использовать его в качестве доказательства содержится в работе М. А. Золотоносова, который, впрочем, не обратил внимания на два существенных момента, не только опровергающих его версию, но и свидетельствующих о прямо противоположном.

Во-первых, авторские слова «неповинному в распятии» (из контекста можно заключить, что уложенный сгоряча Иванушкой на асфальт «любитель гольфа» был евреем) уже недвусмысленно отражают позицию писателя относительно т. н. «исторической вины» еврейского народа. Во-вторых, в рассуждениях М. А. Золотоносова присутствует явный методологический изъян: отрывок приведен не полностью, из него исключены завершающие слова, придающие всему этому месту смысл, прямо противоположный тому, который ему приписывается исследователем:

«– Да что вы, – возразил другой, – разве не видите, в каком состоянии человек! Какой он антисемит? С ума сошел!»

Полагаю, что последняя фраза полностью исключает возможность каких-либо толкований в предлагаемом М. А. Золотоносовым плане, поскольку неправомерно говорить об антисемитизме писателя, который само это понятие приравнивает к умопомешательству.

Эта же тема поднимается и в другой ранней редакции романа, опубликованной под названием «Черный маг»; там рассказ Воланда о событиях в Ершалаиме вызвал заинтересованную реакцию его собеседника:

«– Скажите, пожалуйста, – неожиданно спросил Берлиоз, – значит, по-вашему, криков „распи его!“ не было?»

Можно видеть, что в этой редакции вопрос т. н. «исторической вины» ставился Булгаковым прямо, без какой-либо зашифровки. И настолько же открыто подается однозначный ответ, который можно расценить только как неприятие писателем самой мысли о вине еврейского народа в казни Христа:

«Инженер снисходительно усмехнулся:

– Такой вопрос в устах машинистки из ВСНХ был бы уместен, конечно, но в ваших!.. Помилуйте! Желал бы я видеть, как какая-нибудь толпа могла вмешаться в суд, чинимый прокуратором, да еще таким, как Пилат!»

Следует ли говорить о том, что этот отрывок, вносящий ясность в позицию Булгакова по весьма щекотливому вопросу, никак не комментируется исследователями, пытающимися выстраивать на песке какие-то ничего не доказывающие «цепочки»? Для них он просто как бы не существует. Здесь, пожалуй, дело вовсе не в методологии, а в откровенной ангажированности исследователей, усилия которых направлены не на беспристрастное выяснение истины, а на заданный конечный результат. В еще одной редакции романа, опубликованной под названием «Великий канцлер»⁶⁹, в уста Пилата вложены такие слова об иудеях: «О, род преступный! О, темный род!..», которые в одном из вариантов выглядели еще более резко. В. И. Лосев, выступивший в роли публикатора и комментатора, с готовностью приводя текст, вычеркнутый Булгаковым, сетует на то, что «в последующих редакциях <...> наиболее резкие выражения Пилата в адрес первосвященника иудеев были сняты. Вероятно, автор опасался обвинений в антисемитизме. В результате не прозвучали в полную силу первоначальные творческие замыслы писателя политического характера»⁷⁰.

Вот так, не вникнув как следует в содержание ни окончательной, ни публикуемой им редакции, публикатор подводит итог длительного спора вокруг знаменитого романа. По Лосеву выходит, что роман утратил свою политическую остроту и что Булгаков-де не смог проявить свое отношение к «темному роду».

Трудно обойти вниманием и фразу, завершающую процитированную сентенцию В. И. Лосева: «Ибо в первых редакциях романа о дьяволе острее булгаковского обличения было направлено главным образом против Кабалы, а уже во вторую очередь – против властелина». Непонятно, на основании чего сделан такой вывод, и кого, по мнению В. И.

⁶⁹ «Слово», с 4-й по 9-ю книжку за 1991 год.

⁷⁰ «Слово», № 4-1991, с. 16.

Лосева, Булгаков должен был причислять к этой Кабале. Следует полагать, что уж во всяком случае не представителей «коренной национальности», хотя содержащиеся в «Черном маге» («Составление, текстологическая подготовка, предисловие и комментарии Виктора Лосева») ⁷¹ авторские слова о том, что русский человек не только нагловат, но и трусоват ⁷², должны были развернуть ход мысли автора комментариев в несколько неожиданном для него самого направлении. Эта фраза тем более должна была насторожить истинного русского патриота, поскольку в качестве одного из основных лейтмотивов этического пласта романа рефреном проходит утверждение о трусости как самом большом зле...

Но не будем следовать сомнительной методе и приписывать русскому писателю М. А. Булгакову антирусские настроения. Просто из этого примера следует, что к анализу комментируемого материала, тем более в рассматриваемом аспекте, нельзя подходить легковесно.

Что же касается «творческих замыслов писателя политического характера», то и в этом вопросе В. И. Лосев неточен. При внимательном и, главное, непредвзятом чтении окончательной редакции романа нетрудно обнаружить, что это – острейший политический памфлет, в котором Булгаков выразил то, чего от него, если судить по работам не совсем добросовестных комментаторов, казалось бы, никак нельзя было ожидать. Именно в романе как раз четко просматривается отношение его автора и к сатанинской личности Основателя советского государства, и к поступившему в услужение адской Системе Основателю социалистической литературы, и к некоторым граням деятельности прославленных театральных корифеев. Но здесь речь не о политических воззрениях писателя; об этом – отдельный разговор. Пока же ставится более узкая задача – разобраться с тем разделом этического пласта, где Булгаков недвусмысленно демонстрирует свою позицию в весьма щекотливом вопросе.

Действительно, даже при первом, самом беглом чтении романа бросается в глаза то обстоятельство, что одной из центральных гуманистических тем «романа в романе» является «антиюдофобская». Сигнал о наличии таких моментов в «ершалаимских» главах содержится в знаменитой тринадцатой главе, настолько, казалось бы, перелопаченной, что многочисленные исследователи, похоже, оставили всякую надежду найти в ней что-то существенно новое, сосредоточившись на бесплодном смаковании надуманных нюансов.

В отличие от общепринятого обыгрывания тринадцатого номера главы с «инфернальных» позиций, М. Золотоносов пытается искусственно притянуть его к теме «антисемитизма» Булгакова, увязывая его с буквой «мем» из еврейского алфавита: «Нельзя исключить того, что глава „Явление героя“ имеет тринадцатый номер не случайно: он предопределен буквой на шапочке. (Может быть, намеренно указано и количество дач в Перельгино, принадлежащих МАССОЛИТу, – 22, по количеству букв еврейского алфавита?)».

Здесь М. А. Золотоносов позволил себе использовать прием, который сам же за полгода до этого блестяще разгромил применительно к методу построений Б. М. Гаспарова, – ведь с таким же успехом можно принять и версию Л. М. Яновской, в соответствии с которой буква «М» на шапочке Мастера означает не что иное, как символизирующую Воланда перевернутую латинскую букву «дубль-вэ» («W»). В принципе, сколько в мире языков, столько может быть и недостаточно обоснованных версий. Все же, не вдаваясь в масштабные лингвистические экскурсы, стоит остановиться на двух моментах, имеющих непосредственное отношение к гипотезе М. А. Золотоносова.

Например, если даже начать хотя бы с того языка, на котором М. А. Булгаков написал свой роман, то можно обнаружить, что испокон веков за русской буквой «м» («мыслете») закреплено число «сорок». Вспомнить хотя бы то значение, какое играет сороковой день в христианской религии! – сорок лет водил Моисей народ израилев по пустыне при освобож-

⁷¹ Михаил Булгаков. Избранные произведения. Киев: «Дніпро», 1990.

⁷² Там же, с. 45.

дении из египетского плена; сорок дней оставался он на горе Синайской, столько же провел в пустыне Илия; искушение Христа и пост в пустыне длились также сорок дней; на сороковой день по воскресении Христос был вознесен на Небо... Ф. Фаррар писал, в частности: «Сорок дней, – число, которое встречается в Святом Писании очень часто и всегда при искушениях или наказаниях. Ясно, что оно было священное и знаменательное»⁷³. Да и «Сорок сороков» – не булгаковское ли это? Исходя из фабулы романа и библейских преданий, при наличии минимальной фантазии можно такого придумать! И чем такая версия будет хуже предлагаемой Золотоносовым?

С другой стороны, указанное автором количество букв в алфавите (22) и порядковый номер буквы «мем» (13) далеко не так очевидны, как это может показаться на первый взгляд. И даже название издаваемого в Израиле журнала «22», перепечатки статей из которого можно обнаружить в том же номере «Литературного обозрения», в данном случае не является аргументом.

Начать придется с определения, о каком еврейском алфавите, собственно, идет речь. Если о том, в соответствии с которым канонизировалось количество книг Нового Завета, то там когда-то числилось 27 букв. Составители изданного в 1982 году в Иерусалиме самоучителя современного иврита доктор Шоана Блюм и профессор Хаим Рабин показывают 26 букв алфавита, в котором «мем» занимает пятнадцатое место. Если брать язык идиш, то наиболее авторитетным из отечественных следует считать выпущенный в 1989 году в издательстве «Русский язык» (Москва) «Русско-еврейский (идиш) словарь», алфавит которого числит 32 буквы; «мем» в нем – двадцатая по счету. В «Самоучителе языка идиш» (тот же год, то же издательство) его автор С. Сандлер сообщает, что в этом языке – 28 букв.

Изложенное показывает, что говорить о преднамеренном включении Булгаковым этого момента как одного из ключевых для расшифровки вряд ли уместно – это может только запутать исследователей. А если все-таки исходить из «канонического» числа букв 22, то следует отметить, что имеются в виду буквы, одним из признаков которых является то, что каждая из них означает определенное число. И вот на протяжении уже нескольких тысяч лет во всех разновидностях еврейского алфавита «мем» означает число «сорок», которое спутать с числом «тринадцать» никак не возможно (попутно отмечу, что буквенно-числовая символика перешла в кириллицу именно из древнееврейского алфавита).

Что же касается двадцати двух дач в Перельгино, то можно рассмотреть другую гипотезу, в соответствии с которой цифра 22 была включена в текст романа как дублирующий ключ, указующий на дату его финала. Полагаю, что именно такое количество дач числилось на балансе Литфонда в середине июня 1936 года (о значении этой даты будет сказано ниже).

К тому же относящееся к ивриту число 22 не могло обыгрываться Булгаковым в рассматриваемом М. Золотоносовым плане хотя бы уже потому, что в тридцатые годы, когда создавался роман, этот язык в СССР был практически не известен.

Но давайте же возвратимся к тринадцатой главе: «...появилась статья критика Аримана, которая называлась „Враг под крылом редактора“, в которой говорилось, что Иванов гость, пользуясь беспечностью и невежеством редактора, сделал попытку протащить в печать *апологию Иисуса Христа* (здесь и далее выделено мною. – А. Б.). <...> Через день в другой газете за подписью Мстислава Лавровича обнаружилась другая статья, где автор ее предлагает ударить, и *крепко ударить, по пилатчине и тому богوماзу*, который вздумал протащить... ее в печать. <...> ...Я развернул третью газету. <...> называлась статья Латунского „Воинствующий *старобрядец*“».

Как видим, пресса вполне открыто ругала Мастера за то, что обозначалось понятием «поповщина». Заострив внимание читателя на этом вопросе, в том числе путем исполь-

⁷³ Фредерик В. Фаррар. Жизнь Иисуса Христа. М.: «Прометей», 1991, с. 55.

зования бросающихся в глаза нарочитых стилевых огрехов⁷⁴, Булгаков дает вслед за этим красочное описание гнева Маргариты и эпизод с колоритным персонажем – Алоизием Могарычем, – чего оказывается вполне достаточно, чтобы читатель под их впечатлением механически проскочил через как бы мимоходом брошенную дополнительную информацию о публикациях в газетах:

«Статьи не прекращались. Над первыми из них я смеялся. Но чем больше их появлялось, тем более менялось мое отношение к ним. Второй стадией была стадия удивления. *Что-то на редкость фальшивое и неуверенное чувствовалось буквально в каждой строчке этих статей*, несмотря на их грозный и уверенный тон. Мне все казалось, – и я не мог от этого отделаться, – *что авторы этих статей говорят не то, что они хотят сказать, и что их ярость вызывается именно этим*».

На первый взгляд может создаться впечатление, что эта дополнительная информация всего лишь дублирует уже сказанное. И вот, после описания экспрессивного поведения Маргариты и пассажа с Алоизием Могарычем инертный мозг читателя услужливо подсказывает, что речь-де снова идет о «пилатчине»; поэтому остроота восприятия этого места явно не соответствует его действительной значимости.

О том, что это место не является продолжением первого, а как бы начинает повествование заново, Булгаков подчеркивает словами: «Статьи не прекращались. *Над первыми из них я смеялся*». То есть нам дают понять, что уже описанное подается снова, но как бы под другим углом зрения. Каким? Разве не о «пилатчине» снова идет речь?.. Нет, в статьях о «пилатчине» писалось открыто; здесь же «...*авторы этих статей говорят не то, что они хотят сказать...*»

Что же это за тема такая, о которой открыто говорить нельзя, но сильно хочется, и из-за которой критики вынуждены излить свой гнев на «пилатчину»?

Эту тему долго искать не надо, в условиях России она достаточно известна. Описанная в романе ситуация содержит прямое указание на то обстоятельство, что в произведении Мастера имелись не понравившиеся критикам антиюдофобские моменты. Иными словами, в тринадцатой, «московской» главе Булгаков устами Мастера сигнализирует о наличии антипогромных моментов в «ершалаимских» главах, и остается только сожалеть, что эти моменты не были подвергнуты рассмотрению в многочисленных исследованиях. Теперь остается перечитать «ершалаимские» главы романа и проверить, насколько правомерен сделанный вывод.

В первую очередь следует дать оценку высказанному Пилатом обвинению еврейского народа в казни Христа («Так знай же, что не будет тебе, первосвященник, отныне покоя! Ни тебе, ни народу твоему»), особо резкая форма которого в ранних редакциях романа послужила В. И. Лосеву основанием для сделанных им утверждений.

Если исходить из содержания многочисленных работ, в которых авторы пытаются доказывать, что главной темой этического пласта романа является апологетика преступления Пилата, то вложенные в его уста обвинения можно было бы расценивать как подтверждение сентенций В. И. Лосева, В. Гудковой, М. А. Золотоносова. Собственно, к этому делу и идет – медленно, но неуклонно. Например, В. В. Петелин в своих работах довольно размашисто, с явно выраженных этических позиций («Пилат – Петр Великий – Сталин») и не скупясь на розовую краску, пытается доказывать, что Пилатом-де руководило благородное чувство долга перед родной державой и что по отношению к Христу он поступить иначе просто не имел права:

⁷⁴ Например, повторы типа «Появилась статья критика Аримана, которая называлась „Враг под крылом редактора“, в которой говорилось, что Иванов гость...»; «в другой» – «другая», и т. п.

«В отечественной и мировой истории порой находят такие поступки и действия крупных личностей, которые с точки зрения морали называют злом. Но это „зло“ способствует благу жизни, раскрывает добрые перспективы общеисторической судьбы. Отдельные люди могут страдать при этом, проклинать „злого“ человека, принесшего им столько страданий и слез, но общее дело зато выигрывало (прекрасная иллюстрация идей гитлеровского „Майн кампф“ – автор, похоже, не приемлет тезиса Достоевского о слезинке одного ребенка ради „общего дела“. – А. Б.).

<...> Как государственный деятель, Пилат посылает Иешуа на смерть. Иного выхода у него не было. Он оказался в трагическом положении, когда должен утверждать приговор вопреки своим личным желаниям. Так поступал Петр Великий, подписывая смертный приговор собственному сыну. Так поступил Сталин, когда отказался спасти сына Якова путем обмена на Паулюса <...> Интересы государства здесь выше личных желаний. На этом стоит и стоять будет государственность, законы и положения <...> Булгаков прощает Пилата, отводя ему такую же роль в философской концепции, как и Мастеру»⁷⁵.

Лихо – ну прямо «За Родину, за Кесаря!», да и только! Но ведь еще Фарраром было отмечено: «Страдавшего при Понтийском Пилате – так в каждом христианском исповедании поминается несчастное имя Римского прокуратора»⁷⁶. А что Булгаков пользовался работами Фаррара при создании романа, общеизвестно.

Словом, булгаковедение уже вплотную подошло к той черте, когда авторитет Булгакова вот-вот возьмут на вооружение издания черносотенного толка.

Да, но почему подбираются к этой теме как бы с задворок? Да потому, что, несмотря на все старания, не получается образ верного долгу служаки Пилата. Ведь, перечитывая «ершлаимские» главы, каждый раз находишь новые штрихи, характеризующие его изощренное лицемерие. Нет, не о величии государства думает этот человек, как это пытается приписать ему В. В. Петелин, а просто спасает свою шкуру. Волчью шкуру (во второй полной рукописной редакции, опять же опубликованной В. И. Лосевым, Пилат прямо и откровенно сравнивается с волком: «Четыре глаза в ночной полутьме глядели на Афрания, собачьи и волчьи»; собачьи – верной Банги, волчьи – Пилата)⁷⁷. Да и кесарь в решающую минуту представился Пилату не в величественном облике, а в виде плешивой головы с разъедающей кожу язвой на лбу, с запавшим беззубым ртом и отвисшей нижней капризной губой. Какое уж там величие...

...Муки совести, описанные Булгаковым? Да, но они не заменят саму совесть. Перефразируя слова другого персонажа романа, можно сказать, что совесть бывает только единственной свежести; она либо есть, либо ее нет совсем, и никакие муки саму совесть заменить не могут (хотя почему, собственно, «перефразируя»? Разве действительно осетрину имел в виду Воланд, – простите, сам Булгаков, говоря о «первой свежести»?..). К тому же совесть, если она есть, срабатывает до преступления; правомерно ли говорить о ней, если преступление совершено?

...Убийство Иуды как попытка внести хоть какую-то справедливость после свершившейся трагедии? Нет, Булгаков четко показывает, что это – очередной акт проявления трусости, а точнее – трусливой мести Иуде за собственное малодушие. Но и месть фактически не удалась – попытка одного предателя смыть кровью другого со своих рук кровь Иешуа душевного успокоения не принесла.

Нет, не тот человек Пилат, устам которого мог бы доверить Булгаков высказать что-то свое, личное... Совсем наоборот: вложив в уста трусливого лицемера адресованное еврей-

⁷⁵ В. В. Петелин. Михаил Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество. М.: «Московский рабочий», 1989, с. 450, 459, 462.

⁷⁶ Фредерик В. Фаррар. Указ. соч., с. 99.

⁷⁷ М. А. Булгаков. Князь тьмы, с. 246.

скому народу обвинение, он этим самым опровергает его смысл, придавая ему противоположный знак. Да и ситуация дает однозначное толкование этой теме: нельзя доверять суждениям человека, обвиняющего целый народ в преступлении, которое он сам же и совершил из-за своей трусости, что подчеркивается особо. Собственно, это обвинение приводится Булгаковым в развитие ситуации с Иудой, которого Пилат не казнил, а подло убил из-за угла.

Эти соображения в равной степени применимы и к вариантам из ранней редакции, что совершенно лишает почвы для рассуждений о «не прозвучавших в полную силу» творческих замыслах Булгакова. Просто замысел был не тот, какой хотелось бы кому-то видеть.

Итак, сцену с обвинениями Пилата следует рассматривать как апологетику еврейского народа, неповинного, по мнению писателя, в том, в чем его обвиняют черносотенцы. Это настолько существенный тезис, что Булгаков счел необходимым неоднократно продублировать его в тексте. Поскольку и эти места в романе внимания исследователей не привлекли, привожу их:

«...Мы теперь будем всегда вместе <...> Раз один – то, значит, тут же и другой! Помянут меня, – сейчас же помянут и тебя!» Эти обращенные к палачу слова жертвы созвучны с приведенным выше высказыванием Фаррара. Они означают, что одиозная слава Пилата в поколениях будет неразрывно связана с именем Иисуса. Это не что иное, как прямое обвинение Пилата, и только его одного; обвинение, отрицающее вину народа. И оно тем более значимо, что вложено в уста самого Иешуа.

Еще один очень важный момент, выпавший из поля зрения исследователей, – диалог Пилата с Левием Матвеем. На предложение прокуратора поселиться в Кесарии и служить в его библиотеке Левий ответил отказом.

«– Почему? – темнея лицом, спросил прокуратор, – я тебе неприятен, ты меня боишься?»

Та же плохая улыбка исказила лицо Левия, и он сказал:

– Нет, потому что ты будешь меня бояться. Тебе не очень-то легко будет смотреть в лицо мне после того, как ты его убил».

Находящийся рядом с блудницами на самой нижней ступени общества, презираемый всеми и не допускаемый в Храм жалкий мытарь осмеливается на неслыханную дерзость – он не только не выражает своего страха перед свирепым прокуратором, но, наоборот, утверждает, что тот сам будет его бояться. Бояться потому, что это он, прокуратор, убил Иешуа. Только он один, ни о какой вине народа речи здесь нет. В качестве последней точки в этом вопросе служит неожиданная реакция прокуратора:

«– Молчи, – ответил Пилат, – возьми денег».

То есть вместо того, чтобы уничтожить Левия на месте за дерзость, он пытается откупиться, фактически признавая этим самым свою вину.

Но и это не все. Булгаков заставляет Пилата идти на еще более невиданное унижение: ссылаясь на авторитет Иешуа, прославленный своей свирепостью прокуратор просит жалкого мытаря о милости к себе: «Ты жесток, а тот жестоким не был...» Таким образом, диалог Пилата и Левия несет значительную идейную нагрузку, раскрывая истинное отношение Булгакова к апокрифическому толкованию т. н. «исторической вины» еврейского народа.

Как видим, при создании романа «Мастер и Маргарита» в качестве одного из стержневых моментов этического пласта ершалаимских глав мыслилась апологетика еврейского народа в контексте пресловутой «исторической вины». С другой стороны, достойно глубочайшего удивления то обстоятельство, что, кроме необоснованных и, к счастью, достаточно неквалифицированных попыток приписать Булгакову проявления антисемитизма, в огромном потоке околбулгаковских исследований нет ни одного упоминания о том, что в окончательной и знаменитой на весь мир редакции романа эта тема присутствует вообще. А ведь

именно она прямо указывает на основной прототип образа Мастера, которым, конечно же, сам Булгаков ни в коей мере не является⁷⁸.

Подытоживая сказанное, следует отметить, что роман «Мастер и Маргарита» свидетельствует об активной апологетической позиции Булгакова в отношении т. н. «исторической вины» еврейского народа; эта позиция четко проявляется на всех стадиях работы над романом. Преднамеренность включения этой темы подтверждается и ее особой, стержневой ролью в фабуле, где она несет двойную нагрузку, являясь еще и своеобразным ключом, указующим не только на личность прототипа образа Мастера, но и на тональность, в которой должен быть прочитан весь этический пласт.

* * *

Уж коль скоро зашел разговор о булгаковской этике, то, пожалуй, самое время сказать слово и о проявлении этики по отношению к самому Булгакову со стороны уважаемых (или теперь уже просто модных?) критиков.

Полагаю, что изложенные в этой главе выкладки вряд ли могут вызвать по-настоящему аргументированные возражения – по крайней мере, со стороны здравомыслящих людей. После появления в «Литературном обозрении» статьи М. А. Золотоносова я по наивности направил Михаилу Анатольевичу письмо, в котором в сжатой, но достаточно ясной и подчеркнута уважительной форме изложил приведенные выше соображения. Возможно, редакция журнала не выполнила свой долг и не переслала своему автору отклик читателя, поскольку через год критик развил эту же тему на страницах другого издания:

«Мастер и Маргарита» растет <...> из бульварной литературы начала XX века. Всю жизнь сознательно стремившийся к славе, успеху, Булгаков писал роман, на успех как бы обреченный. Это выразилось не только в особого рода упрощении основных линий романа, заставляющих вспомнить о технологии изготовления экспонатов „масскульта“, но и в упрощении центральных образов до схем, лишенных глубины и психологии, до знаков. Булгаков использовал готовые бульварные жанры в качестве строительного материала, отбирая лишь то, что уже доказало свою несомненную способность поражать и увлекать читателя».

Характерно, что это обвинительное заключение, составленное в кондовых традициях МАССОЛИТа, мастер гильдии критиков предварил заглавием, сформулированным по образцам, характерным для ставшего таким привычным за 70 лет жанра политического доноса: «Булгаков грех. Неюбилейные размышления о итогах „булгаковского года“». Что ж, в «упрощении до схем, лишенных глубины и психологии, до знаков» М. А. Золотоносову не откажешь. Что есть, то – есть. И, казалось, появившаяся после этого краткая, но емкая реплика М. Панина⁷⁹ (цитирую только часть: «Пора, по-моему, ставить уважаемому критику диагноз. У психотерапевтов, долгое время имевших дело с сумасшедшими, часто развивается так называемая наводящаяся шизофрения. Тотальная война с антисемитизмом, которой некоторые литераторы посвящают всю свою жизнь без остатка, переходит порой в „охоту на ведьм“ и не менее опасна для такого боевика, чем наводящаяся шизофрения») поставила не только диагноз, но и последнюю точку в этом затянувшемся разговоре.

Но как оказалось, битому нейметя: «Я с удовольствием изучаю СРА <...> „Мастер и Маргарита“ вырос из бульварной литературы, я это доказываю, и это многих огорчает»⁸⁰.

⁷⁸ Наличие в созданном Мастером романе апологетических моментов в отношении еврейского народа однозначно указывает на личность основного прототипа этого образа – А. М. Горького, «антипогромные» памфлеты которого получили наибольшую известность.

⁷⁹ Михаил Панин. Вот такая СРА. «Литературная газета», 28.10.92.

⁸⁰ Из жизни карандашей. Критик М. Золотоносов в беседе с обозревателем «ЛГ» С. Тароциной. «Литературная газета», 21.7.93.

Нет, Михаил Анатольевич, огорчает не это, а то, что под своим «доказываю» маститый критик подразумевает прозрения более чем сомнительного достоинства – «возможно», «на наш взгляд», «не исключено», «можно подозревать», «видимо», «весьма вероятно», которые даже при наличии самого пылкого воображения нельзя признать «вереницей прочно упакованных силлогизмов», если уж пользоваться определениями персонажей романа. И уж если «на *наш* взгляд», то все это выглядит так же доказательно, как, скажем, и набор предложений гоголевского персонажа, закончившего свои «Записки» глубокомысленным вопросом о наличии шишки под носом у алжирского бея. Тем более что свой диагноз, причем без скидок на «наводящуюся», Гоголь вынес в название.

Вывод о наличии в культуре русского народа некоей антисемитской «субкультуры» был бы не так страшен, если бы его не подхватили с бездумной готовностью весьма солидные издания, предоставляющие вам возможность изгаляться на своих полосах. Страшно то, что работники этих изданий не понимают или не хотят понять того, что такие измышления распространяются на всю русскую культуру и всех ее носителей. В том числе и на Льва Толстого, создавшего по просьбе Шолом-Алейхема целый цикл произведений, чтобы помочь пострадавшим от погромов в Кишиневе. Таких примеров можно привести сколько угодно. Вспомнили бы Горького, ненавидимого черносотенцами за его антипогромные памфлеты. А ведь это – русские люди, столпы нашей культуры. Здесь не грех привести мысль пронизательного Ю. Айхенвальда, высказанную им еще в 1911 году: «...Кто не умеет читать, не должен заниматься историей литературы»⁸¹.

Кстати, о каком народе так уважительно писал Нестор-летописец (конец 12-й – начало 13-й стр. Ипатьевского списка)?.. И почему в былинах, восходящих к дохристианской эпохе, уже фигурирует число «сорок»? Сопоставили бы это с до сих пор не объясненными лингвистическими парадоксами в древнерусском языке; похоже, уже тогда отношение наших предков к этому народу вряд ли ограничивалось одним лишь уважением... Или: символизировавшую мировую катастрофу булгаковскую черную тучу, накрывшую Солнце в Москве, с описанием битвы Игоря с половцами: и там черные тучи, символизировавшие врагов Руси, идут с самого моря, хотят прикрыть четыре солнца. Нет, истоки закатного романа следует искать, скорее, в памятниках древнерусской культуры, чем в творчестве полуграмотных антисемитов.

⁸¹ Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей. М.: «Республика», 1994, с. 25.

Глава IX. О парадоксах в романе

– Ну, Тверскую вы знаете?

Фраза из романа

Двенадцать тысяч лун за одну когда-то, не слишком ли это много?

Маргарита

Вынесенная в эпиграф рядовая на первый взгляд фраза из романа на самом деле парадоксальна в том смысле, что в беседе двух москвичей такой вопрос о центральной улице звучит просто нелепо. И внесение ее в текст романа могло преследовать только одну цель: побудить догадливого читателя вспомнить, что эта улица с 1932 года носила имя Горького. Таким образом, хотя это имя в романе не звучит, оно все же присутствует, причем довольно явственно, появляясь в подсознании читателя независимо от его воли. Здесь Булгаков демонстрирует прекрасное владение приемами психологии, используя их для провоцирования неконтролируемых ассоциаций.

Поскольку о ходе творческого процесса Булгакова при создании романа известно мало, данный пример представляет интерес еще и тем, что дает возможность заглянуть в творческую лабораторию писателя.

Далее. В фабулу романа включены факты, на первый взгляд не соответствующие действительности и воспринимаемые как просто нелепые. Понятно, что толкование каждого из них в отдельности затруднительно; однако в совокупности они дают повод задуматься, поставить вопросы, искать на них ответы.

...В соответствии с фабулой, Мастер нашел выигрыш в сто тысяч рублей в корзине с бельем. Как бы ни толковался образ Мастера – в общепринятом, исключительно позитивном, или в более характерном для творческой манеры Булгакова диалектическом плане, вряд ли можно отрицать, что данный эпизод никак не вписывается в этот образ: такие люди в житейских вопросах всегда остаются в проигрыше. Это парадоксальное обстоятельство не только находит свое объяснение при определении прототипа образа Маргариты, но и служит ключом к идентификации в топографии Москвы «дома Маргариты» – того самого, поиски которого другими путями на протяжении вот уже двадцати пяти лет успеха не дали.

Или вот такая «неточность»: описывая «дом на Садовой», Булгаков почему-то приводит номер 302-бис, что не соответствует реальной системе нумерации улиц Садового кольца. Оказывается, что до революции Садовое кольцо Москвы имело сквозную нумерацию, которая заканчивалась номерами 447–448. В частности, описанный в романе дом И. Д. Пигита, в котором когда-то жил писатель, имел номер 166. Так что номер 302-бис (то есть 302-а) вполне естественно вписывается именно в эту систему, что дает основание рассматривать этот факт как сигнал о том, что описываемые в романе события связаны с чем-то, происходившим еще до революции. К такому же выводу приводит и реконструированное М. О. Чудаковой начало первой редакции, где обыгрывается дата по старому и новому стилям.

Намек на сплошную нумерацию Садовых улиц Москвы вынуждает обратиться к адресным книгам дореволюционного периода, и тогда обнаруживаются два чрезвычайно интересных момента.

Первый, шокирующе неожиданный, особенно для тех почитателей творчества Булгакова, которые безуспешно занимаются поиском «дома Маргариты» в так называемых «арбатских переулках». Оказывается, что в том, дореволюционном временном измерении «арбатские переулочки» – вовсе не то, что подразумевается под этим понятием в наши дни.

Арбатом (Арбатской частью) называли район Москвы между Садовым и Бульварным кольцами, ограниченный с одной стороны улицей Пушкинской, с другой – Дурновским переулком и Собачьей площадкой (сейчас их нет, это – северная сторона проспекта Калинина с многоэтажными домами). В эту Арбатскую часть входил Патриарший пруд (!), часть Тверской (Горького) от площади Пушкина до площади Маяковского, дом Пигита с «нехорошей» квартирой и многое другое, но только не улица Арбат и не район Сивцева Вражка, где ведутся поиски дома. Это уже – Пречистенская часть.

Деление Москвы на 18 «частей» и один «участок» сохранилось вплоть до тридцатых годов, причем оно официально сочеталось с введенным после революции делением Москвы на шесть районов.

Путаницу, возникающую при различном толковании понятия «Арбат», можно проиллюстрировать таким примером. В недавно изданном полном тексте воспоминаний Ф. И. Шаляпина⁸² есть такие интересные строки:

«Я помню характерное слово одного из купеческих тузов Москвы – Саввы Тимофеевича Морозова. Построил он себе новый дом на Арбате (выделено мною. – А. Б.) и устроил большой праздник, на который, между прочим, был приглашен и я. В вестибюле, у огромной дубовой лестницы, ведущей в верхние парадные залы, я заметил нечто, похожее на фонтан, а за этим большие цветные стекла, освещавшиеся как-то изнутри. На стекле ярко выступала чудесная лошадь, закованная в панцырь, с эффектным всадником на ней – молодым рыцарем, которого молодые девушки встречали цветами».

Комментаторы книги Е. и В. Дмитриевские подправили Шаляпина: «В доме на Арбате жил А. И. Морозов, а С. Т. Морозов построил себе особняк на Спиридоньевской улице (ныне улица Алексея Толстого). Именно этот дом в „готическом“ стиле имеет в виду Шаляпин».

Комментаторы правильно дают адрес готического особняка С. Т. Морозова. Но Шаляпин, именно его имея в виду, прекрасно знал, что дом находится именно на Арбате, у Патриаршего пруда, то есть в Арбатской пожарной части Москвы. Кстати, титулярный советник учитель А. И. Морозов, о котором они упоминают, жил не совсем на улице Арбат, а в прилегающих переулках – вначале в доме Никулиной-Дмитриевой по Калошному, 12, позже – купца Юдина по Староконюшенному, 21.

Второй момент, извлеченный из факта сплошной нумерации Садового кольца, – дом 302 находится на Сухаревской площади, в Мещанской части. Дома с номером 302-бис (302-а) не было в природе. Ближайший с такой структурой номера – 308-а по Садово-Спасской (Сретенская часть). Этот дом ничем не примечателен кроме, пожалуй, того, что в соседнем, 310-м, жил знаменитый покровитель театрального искусства Савва Иванович Мамонтов, о котором принято упоминать, когда идет речь о Савве Морозове.

Еще один парадокс, служащий в качестве ключевого, содержится в реплике Маргариты, комментирующей слова Воланда о том, что Пилат каждое полнолуние испытывает беспокойство: «Двенадцать тысяч лун за одну когда-то, не слишком ли это много?». Броская парадоксальность этой фразы заключается в том, что с момента казни Христа до описываемых в романе событий прошло не двенадцать тысяч лунных месяцев, а почти вдвое больше – примерно 23 500, если принять разницу в датах в 1900 лет. Но всеведущий Воланд не поправил Маргариту в ее ошибке; механическая ошибка со стороны Булгакова исключена, поскольку из работ М. О. Чудаковой видно, что Булгаков придавал исключительно важное значение изучению движения Луны именно в связи с написанием романа⁸³. Можно предположить, что эта ошибка введена в текст преднамеренно.

⁸² Федор Шаляпин. Страницы из моей жизни. Маска и душа. М.: «Книжная палата», 1990, с. 307.

⁸³ «Шестая (вторая полная) редакция, составившая 6 толстых тетрадей рукописного текста, была закончена 22–23 мая 1938 года. <...> К этой редакции примыкают две тетради материалов для намеченной „отделки“ романа: выверка календаря фабулы, <...> зарисовки положения Луны над Пречистенкой, видной из окна квартиры писателя в Нашокинском переулке

Действительно, писателем была учтена астрономическая тонкость: в любой точке земного шара все полнолуния подряд наблюдать невозможно. Дело в том, что полнолуние – это не период, а миг, определяемый астрономами с точностью до минуты. Поэтому, когда оно происходит, то его можно видеть только на той стороне земного шара, которая обращена к Луне. Поскольку длительность синодического месяца не кратна земным суткам⁸⁴, каждое последовательное полнолуние наблюдается в разных частях Земли; в целом же за длительный период времени в каждой конкретной точке, в том числе и в той, где отбывает наказание Пилат, можно наблюдать только половину от всех полнолуний.

Как видим, Маргарита не ошиблась. Более того, такая ошибка в романе не может выйти из-под пера писателя непреднамеренно, как бы «вдруг», сама по себе. Такую «ошибку» нужно тщательно готовить – ведь специфика жанра не позволяет использовать в диалогах многозначных цифр; она требует округления до целого числа тысяч. Однако даже при таком вынужденном округлении истинная ошибка не вышла за пределы двух процентов, что является поразительной (если хотите – астрономической) точностью.

Хотя этот ключ непосредственно никакой информации по фабуле не раскрывает, он выполняет не менее важную функцию: сигнализирует о достоверности всех включенных в текст временных меток, позволяющих определить подразумевающиеся в романе события по зашифрованным датам. Иными словами, ключ это особый; я назвал бы его «ключом достоверности».

Как еще один такой ключ можно рассматривать и эпизод с гибелью Берлиоза под колесами трамвая на Патриарших прудах. Любителями творчества Булгакова ведется немало споров относительно правдоподобности того, ходил ли возле Патриаршего пруда трамвай вообще – ведь ни на одной из транспортных схем Москвы такой трамвайной линии нет. Да и старожилы этого района Москвы такой факт не подтверждают. В частности, Н. Кончаловская, жившая с родителями с 1912 года в том самом доме на Садовой, где в начале двадцатых годов жил и Булгаков, категорически отрицает движение трамвая у Патриаршего пруда⁸⁵. Но вот московские краеведы как будто бы обнаружили не только остатки рельсового пути под дорожным покрытием, но и след от злополучного турникета, выход через который оказался для Берлиоза роковым. Казалось, что окончательную ясность в этот вопрос внес своими воспоминаниями о Булгакове В. Левшин, живший с ним в одном доме: «Иногда, ближе к вечеру, он [Булгаков] зовет меня прогуляться, чаще всего на Патриаршие пруды. Здесь мы садимся на скамейку подле турникета и смотрим, как дробится закат в верхних окнах домов. За низкой чугунной изгородью нервно дребезжат огибающие сквер трамваи»⁸⁶.

Но вот, наконец, Л. К. Паршин приводит в своей книге⁸⁷ текст полученной им из архива транспортного ведомства бумаги, где говорится, что «движение трамваев по интересующим вас улицам организовано не было», и предлагает исключить воспоминания Левшина из рассмотрения. Казалось бы, это – действительно окончательная точка; вопрос предельно ясен.

(ул. Фурманова), а также подробные описания вида небосклона, делавшиеся регулярно с 10 марта 1938 года до ночи с 8 на 9 октября 1938 года. Записи о луне от 29 и 30 марта 1939 года были последними в этой тетради». – М. О. Чудакова. Архив М. А. Булгакова, с. 131. Как видно из приведенного отрывка, наблюдения за Луной велись писателем почти в течение года после окончания романа. Этому есть объяснение: приведенные в основном тексте романа астрономические детали давали двойное решение задачи определения стороны света, на которую выходит фасад дома Маргариты. Видимо, обнаружив это после завершения окончательной редакции, Булгаков в написанный в мае 1939 года эпилог включил и дополнительные сведения о Луне, что устранило неопределенность.

⁸⁴ «Каждая луна имеет дней, 29. И пол дня, и пол часа, и пятую часть часа». – Псалтырь, «Лунное течение» (используется при вычислении дат Пасхи).

⁸⁵ Наталья Кончаловская. Круасаны и черный хлеб. «Дружба народов», № 1-1989 г.

⁸⁶ В. Левшин. Садовая 302-бис. Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.: «Советский писатель», 1988, с. 173.

⁸⁷ Л. К. Паршин. Чертовщина в американском посольстве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М.: «Книжная палата», 1991, с. 132.

Но на то, очевидно, и вовлекла этот трамвай в орбиту своей нечистой деятельности воландовская шайка, чтобы вносить неожиданные повороты именно в предельно ясные вопросы: Б. С. Мягковым, из всех исследователей наиболее полно проработавшим эти вопросы, обнаружена помещенная в газете «Вечерняя Москва» от 28 августа 1929 года заметка, из которой следует, что в ноябре того же года планировалось завершить прокладку трамвайных линий как раз на Малой Бронной и Спиридоновке (Алексея Толстого), то есть у самого пруда!⁸⁸

Облекая «ключи» в форму парадоксов и противоречий, Булгаков последовательно доводит до читателя скрытый подтекст. Анализ таких аспектов позволяет убедиться, с какой тщательностью писатель подходил не только к подбору материала для ключей, но и к их органическому включению в сюжетные линии без видимых «стыков».

⁸⁸ Б. С. Мягков. Булгаковская Москва. М.: «Московский рабочий», 1993, с. 98, 99, 214.

Глава X. О календарях и Пасхах

Повторяя чью-то недостаточно обоснованную сентенцию, Б. В. Соколов утверждает, что «В редакции 1929 года действие ершалаимских сцен... разворачивается в июне... Булгаков подчеркивал таким образом несоответствие событий своего романа евангельской традиции»⁸⁹. Это не совсем так. Та сцена, которую Булгаков описывал в первой редакции, никакого отношения к Пасхе не имеет. Ведь там, судя по описанию М. О. Чудаковой, речь идет не о казни, а об искушении Христа лукавым. Это полностью соответствует каноническим Евангелиям, описывающим случай, когда Иисусу было предложено доказать свое божественное происхождение и броситься вниз с козырька храма:

«Потом берет Его диавол в святой город и ставляет Его на крыле храма, и говорит Ему: если Ты Сын Божий, бросься вниз; ибо написано: „Ангелам своим заповедает о Тебе, и на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею“. Иисус сказал ему: написано также: „не искушай Господа Бога твоего“»⁹⁰.

Перед казнью Христос три года проповедовал; а еще перед этим Он принял крещение от Иоанна и постился сорок дней в пустыне. Вот тогда-то и происходило искушение, которое Булгаков описал, ни в малейшей мере не нарушив евангельской традиции.

А введена эта евангельская сцена с козырьком храма, по всей видимости, не затем, чтобы продемонстрировать несогласие с Евангелиями, а по чисто сюжетным соображениям. Весь роман построен на параллелях между событиями в Иерусалиме и в Москве. В той, первой редакции описывалось еще одно искушение – Бездомного, которого Воланд провоцировал на кощунство – растоптать изображение Христа. Эта параллель и должна была, скорее всего, стать стержнем фабулы романа. Да и действие «московских» глав происходило в июне.

Что же касается утверждения, что «Булгаков вернулся к традиционной евангельской хронологии, согласно которой казнь Христа была приурочена к иудейскому празднику Пасхи, пришедшему в тот год на пятницу 14 нисана», то, во-первых, Булгакову неоткуда было возвращаться, поскольку он-то уж знал Святое Письмо; во-вторых, казнь Христа состоялась действительно 14 нисана, но иудейская Пасха никогда не бывает ни в пятницу, ни 14 нисана. Это Булгаков тоже знал, и фактическая сторона изображения им евангельских событий сомнений не вызывает.

И уж если действительно говорить о традиционной евангельской хронологии, то извольте: согласно Евангелию от Иоанна и Второзаконию, Он был распят в пятницу, которая была лишь кануном Пасхи, но никак не самим праздником. Вот как выглядит синодальный текст 31 стиха 19 главы этого Евангелия: «Но как тогда была пятница, то Иудеи, дабы не оставить тел на кресте в субботу, ибо та суббота была день великий, просили Пилата, чтобы перебить у них голени и снять их».

Далее Б. В. Соколов пишет: «Однако, раз действие разворачивается соответственно в 29 и 1929 годах, ершалаимские и московские сцены в окончательном тексте произведения разделяет ровно 1900 лет. Этот период содержит девятнадцать столетий, 100 19-летних лунных циклов Метона и 25 76-летних лунно-солнечных циклов Каллипа. 76 лет – это наименьший отрезок времени, содержащий равное число лет по солнечному юлианскому и лунному иудейскому (древнееврейскому) календарю. Через каждые 76 лет фазы луны приходятся на одни и те же числа и дни недели по юлианскому календарю. Поэтому иудейская Пасха 14

⁸⁹ Б. В. Соколов. Указ. соч., с. 14–15.

⁹⁰ Матфей, 4–5, 6, 7; Лука, 4–10, 12.

нисана, приходившаяся в 29 году на пятницу 20 апреля по юлианскому календарю, падает на это же число и в 1929 году...»⁹¹

Конечно, такие термины, как «цикл Каллипа», «цикл Метона», звучат эффектно и должны, в принципе, свидетельствовать о солидности исследования. Однако о том, что в 76 годах содержится 76 лет, можно догадаться и без привлечения экзотических циклов. Видимо, автор хотел сказать, что в 76 годах еврейского календаря содержится столько же дней, сколько и в 76 годах юлианского. Однако это тоже далеко не так очевидно: длительность 76-летних циклов еврейского и юлианского календарей различается почти на 6 часов, поэтому корректировка еврейского календаря производится за счет изменения длительности 19-летних циклов от 6939 дней до 6941 дня. К тому же юлианский календарь «грешит» по отношению к тропическому году на одни сутки за 128 лет, и эта ошибка, составившая с новозаветных времен 16 суток, никак не корректируется по чисто идеологическим причинам. В приведенном утверждении Б. В. Соколова «Через каждые 76 лет фазы луны приходятся на одни и те же числа и дни недели по юлианскому календарю» содержится имеющая принципиальный характер неточность, которая будет разобрана ниже.

Так называемый «цикл Метона» – не что иное, как принятый за основу иудейского календаря 19-летний лунный цикл, канонизированный православием под названием «Лунное течение». Начинается же от настоящего первого круга, и восходит даже до девятого надеяться» и включенный в Пасхалию как один из трех основных документов, по которым вычисляются даты Пасхи. Да, Метон действительно позаимствовал у иудеев идею 19-летнего лунного цикла, однако не сумел как следует распорядиться ею. В результате этого разработанный им календарь был очень неточным, нуждался в постоянных корректировках, которые производились властями принятием волюнтаристских решений. Практически каждый мегаполис имел свой собственный календарь, причем все они отличались друг от друга, в том числе и текущими датами. Дело доходило до абсурда: когда войска Александра Македонского выигрывали сражение, то, не уверенные в текущей дате, направляли гонцов в метрополию узнать, не было ли корректировки календаря и за какой датой числить сражение.

Поскольку в последнее время попытки привлечь данные иудейской и христианской Пасхалий к разбору булгаковского романа присутствуют в работах различных авторов, то на этом вопросе стоит остановиться более подробно.

Иудейский лунно-солнечный календарь заменил лунный в IV веке до н. э.⁹² В соответствии с библейскими преданиями, он был разработан по завету пророка Моисея, который вывел иудейский народ из Египта: «Помните этот день, когда мы вышли из рабства, и не вкушайте кислого хлеба в этот день, в том месяце, когда цветут деревья». В основу алгоритма иудейской Пасхалии положено несколько простых, но весьма надежных для определения точной даты Пасхи правил.

Суть календаря заключается в том, что начало каждого нового месяца (молед) приходится на новолуние; день полнолуния бывает по пятнадцатым числам. Одним из них является Пасха – в том месяце, на который приходится весенняя текуфа – равноденствие (по григорианскому календарю – 21 марта). Этот месяц называли нисаном. Через 163 дня после 15 нисана наступает молед месяца тишри – Новый год. Иудейская религия запрещает праздновать Пасху по понедельникам, средам и пятницам; это условие соблюдается автоматически благодаря построению календаря, в соответствии с которым календарный цикл состоит из 235 лунных месяцев, составляющих 19 лет (12 лет по 12 месяцев и 7 – по 13)⁹³.

⁹¹ Б. В. Соколов. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Очерки творческой истории. М.: «Наука», 1991, с. 23.

⁹² То, что Б. В. Соколов называет еврейский календарь лунным, является, видимо, опиской.

⁹³ Теория еврейского календаря представляет собой с разных точек зрения ценнейший пласт культуры. Интересно, что еще в библейское время продолжительность лунного (синодического) месяца была определена как 29 дней 12 часов 793 холоким (час был разбит на 1080 холоким), то есть с точностью до секунд. Изданные в последние десятилетия книги по

Изложенное показывает, что посылки Б. В. Соколова о том, что «иудейская Пасха 14 нисана, приходившаяся в 29 году на пятницу 20 апреля по юлианскому календарю, падает на это же число и в 1929 году», изначально являются неверными: Пасха не может быть 14 нисана, не может приходиться на пятницу⁹⁴. К тому же, поскольку 22 апреля / 5 мая 1929 года – православная Пасха, то есть воскресенье, то 20 апреля / 3 мая – пятница, запретный для иудейской Пасхи день. Следует отметить также, что 20 апреля / 3 мая – слишком поздняя дата для иудейской Пасхи.

Что же касается того, что иудейская Пасха 29 и 1929 годов автоматически падает на одно и то же число юлианского календаря, то это тоже неверно. И вот почему.

Из-за астрономической неточности юлианского календаря, которая продолжает увеличиваться на трое суток каждые четыре столетия, за прошедшие с новозаветного периода 19 веков дата весеннего равноденствия сдвинулась к началу марта на 16 суток⁹⁵. Поэтому говорить о совпадении дат разделенных 19 веками событий можно лишь в понятиях еврейского календаря, но ни в коем случае ни григорианского, ни юлианского.

Православная Пасха празднуется в первое воскресенье после 21 нисана, но при условии, что полнолуние наступило не раньше равноденствия. Если оно наступило раньше, то за точку отсчета берется следующее полнолуние, к этой дате прибавляется три дня, и только после этого ближайшее воскресенье будет днем православной Пасхи. Как видим, эта формула во всех случаях исключает совпадение православной Пасхи с полнолунием, в связи с чем встречающиеся в работах булгаковедов рассуждения о том, что в романе Булгакова под полнолунием имеется в виду Пасха, не имеют под собой каких-либо оснований.

Далее. В основу православной Пасхалии положены три астрономических периода: 19-летний круг луны, лежащий в основе иудейской Пасхи (именно через такой период с точностью до минут повторяется соединение Луны с Солнцем в одних и тех же небесных координатах, а также следование дат солнечных и лунных затмений); 28-летний круг Солнца, по истечении которого повторяется календарь с учетом високосных лет (совпадение всех дат с соответствующими днями недели); и, наконец, Индиктион, содержащий 532 года (28 лунных кругов или 19 солнечных). Полное совпадение следования всех лежащих в основе исчисления Пасхи параметров – дат, фаз Луны, золотых чисел, вращений, оснований, ключей границ, эпакт – происходит только по истечении 532-летнего периода. Отсюда следует, что, поскольку 1900 лет не кратны 532 годам, то в 29 и 1929 годах даты Пасхи не совпадают⁹⁶.

этому вопросу информации в полном объеме не предоставляют. Интересующимся можно рекомендовать: *Иосиф Лурье. Математическая теория еврейского календаря. Могилев-на-Днепре, 1887.*

⁹⁴ Ошибочная датировка Б. В. Соколовым Пасхи пятницей 14 нисана повторяет ошибку Э. Ренана. По иудейскому календарю новый день наступает с заходом Солнца. То есть суббота 15 нисана – Пасха наступила не в полночь, а в 6 часов вечера пятницы по европейскому исчислению.

⁹⁵ Эта разница в 16 суток на первый взгляд может показаться грубой ошибкой: разница между датами юлианского и григорианского календарей составляет 13 суток. Эти 13 суток «набежали» со времени Никейского Вселенского Собора (325 год), на котором была канонизирована формула исчисления даты христианской Пасхи. В 1582 году Папой Григорием XIII для корректировки ошибки летоисчисления был введен григорианский календарь (к тому времени дата равноденствия по сравнению с 325 годом сдвинулась на 10 дней к началу марта), за его основу была взята неизменность даты весеннего равноденствия, которое в 325 году пришлось на 21 марта; при этом три «лишних» дня, «набежавших» с новозаветных времен до Никейского Собора, были проигнорированы. Корректировкой даты были сдвинуты на 10 дней вперед; было принято также отбрасывать каждые 400 лет по три високосных года. Такими годами были 1700, 1800 и 1900-й. Целый ряд христианских конфессий, в том числе и православная церковь, не признавшие григорианский календарь, продолжают игнорировать поправки, что иногда вносит путаницу. Многие, в том числе и родившиеся в XIX веке, просто забыли, что до 1 марта 1900 года разница между «старым» и «новым» стилями составляла не 13, как сейчас, а 12 дней. В частности, ошибка В. И. Немировича-Данченко при переводе даты рождения МХАТ в «новый» стиль (он прибавил к «старому» не 12, а 13 дней) была повторена Булгаковым в ранних редакциях романа. Сам Михаил Афанасьевич, родившийся 3 (15) мая 1891 года, отмечал свое рождение по шестнадцатому числам. В датированном 7 мая 1932 года письме П. С. Попову он писал: «Через 9 дней мне исполнится 41 год» (Письма М. А. Булгакова. В кн.: *М. А. Булгаков. Собрание сочинений в пяти томах, том 5, с. 481*); из дневниковой записи Елены Сергеевны следует, что день рождения в 1935 году отмечался 16 мая.

⁹⁶ Как юлианский, так и григорианский годы состоят из 52 недель и одного дня; поэтому, если в каком-то году 1 января

Да и само сопоставление дат этих событий бессмысленно, поскольку в 29 году н. э. еще не было понятия ни о христианской Пасхе, ни о христианстве вообще.

Девять столбцов Индиктиона, перекрывающего 532-летний период, плюс так называемая «Зрячая Пасхалия», позволяющая по 35 ключевым буквам церковно-славянского алфавита быстро определить дату Пасхи на любой год, а также «Лунное течение» – вот три содержащихся в Типиконе и Следованной Псалтыри и лежащих в основе православной Пасхалии канонических документа. Так называемого 76-летнего «цикла Каллипа», неизвестно с какой целью упоминаемого Б. В. Соколовым, ни иудейская, ни православная Пасхалии не признают и никаких расчетов на его основе не строят. Ведь этот период не кратен длительности солнечных кругов (28 лет). То есть календари 1-го и 77-го годов не могут быть идентичными, что легко обнаруживается по несовпадению обозначенных в Индиктионе вруцелет⁹⁷.

Поскольку оперирование вруцелетами может кому-то показаться недостаточно наглядным, для проверки совпадения календарей, разнесенных на 76 лет, предлагаю чисто арифметический способ: нужно подсчитать количество дней в 76 годах и отбросить полные недели – то есть разделить это число на семь. Наличие остатка при таком делении прямо укажет на то, что календари не идентичны.

...Подсчитывать количество дней за три четверти века – утомительно. Но можно обойтись без этого, ограничившись счетом в пределах сотни – ведь целью является всего лишь выяснить, действительно ли в 76 годах содержится целое количество недель. Поскольку обычный год состоит из 52 целых недель и одного дня, то, не будь високосных, за 76 лет «набежало» бы 76 «лишних» дней. Но в 76 годах содержится 19 високосных, в которых еще по одному «лишнему» дню. Итого «лишних дней» за 76 лет набегают 95 (76 + 19), что составляет 13 недель и 4 дня. Вот эти-то четыре дня и опровергают приведенное утверждение Б. В. Соколова о том, что «через каждые 76 лет фазы луны приходятся на одни и те же числа и дни недели по юлианскому календарю». Действительно, если в каком-то году 1 января выпало на понедельник и случилось, скажем, полнолуние, то через 76 лет 1 января эта фаза Луны действительно повторится, но это будет пятница. А предсказываемое Б. В. Соколовым совпадение состоится тоже 1 января, но только через 532 года. А через 1900 лет, как он пытается это утверждать, совпадения не будет.

Несовпадение календарей влечет за собой и различие в датах празднования Пасхи⁹⁸. Поэтому основанный на некорректных посылах вывод Б. В. Соколова о том, что действия в романе разворачиваются соответственно в 29 и 1929 годах, является ошибочным. Вопрос определения даты финала фабулы романа будет рассмотрен ниже; здесь же остановлюсь лишь на первой из сравниваемых Б. В. Соколовым дат.

Исследователь пишет, в частности: «Из книги французского историка Эрнеста Ренана „Жизнь Иисуса“ Булгаков знал, что на пятницу 14 нисана приходилось не только в 33 году,

приходится на понедельник, то в следующем – на вторник, затем – на среду и т. д. Не будь високосных лет, по истечении 7 лет 1 января снова выпало бы на понедельник, и весь календарь повторился бы. Но високосный год длится 52 недели и 2 дня, и полное совпадение следования дат с днями недели происходит только через 28 лет ($7 \times 4 = 28$). И все же этот цикл («круг Солнца») в чистом виде не может служить основой Пасхалии, поскольку цикл совпадения фаз Луны составляет 19 лет, а ведь именно они в увязке с датой равноденствия – основа для исчисления времени Пасхи. Поэтому за основу принят период, кратный как 28 годам солнечного круга, так и 19 – лунного. Таким минимальным периодом является 532-летний Индиктион ($19 \times 28 = 532$).

⁹⁷ Для примера рассмотрим три таких периода: 1409–1485 годы (начало Четырнадцатого Индиктиона), 1700–1776 (примерно середина) и 1864–1940 (конец). (Русская православная церковь при вычислении дат празднования Пасхи продолжает пользоваться 14-м Индиктионом и после 1940 года, отнимая от номера более позднего года 532); периоды выбраны по случайному признаку, в принципе могут быть взяты другие. По первому периоду: вруцелето 1409 года – 1, 1485 – 5; по второму: 1700 – 1, 1776 – 5; и, наконец, 1864 – 3, 1940 – 7. Как видим, во всех трех случаях разделенные 76 годами вруцелета отличаются на четыре; иными словами, несовпадение дней недели с числами составляет 4 дня.

⁹⁸ По трем рассмотренным выше 76-летним периодам Пасха была в следующие даты (по юлианскому календарю): в 1409 году – 7 апреля (ключ границ «П»), в 1485 – 3 апреля («Л»); 1700 – 31 марта («И»), 1776 – 3 апреля (снова ключ границ – «Л», как и в 1485 году – но не как в 1700); 1864 – 19 апреля («Ъ»), 1940 – 15 апреля («Ч»).

но также и в 29-м и 36-м, это давало ему возможность выбора»⁹⁹. И в этом утверждении содержится несколько неточностей.

Во-первых, Булгаков вырос в семье профессора духовной академии, оба его деда были священниками. Кроме этого, Михаил Афанасьевич в числе обязательных предметов изучал и Закон Божий. Следовательно, в этом вопросе ему не требовались какие-либо заимствования из труда Ренана, в котором к тому же присутствует грубая ошибка.

Во-вторых, сам Ренан все-таки был склонен считать годом казни Христа не 29-й, а 33-й: «По счислению, принятому нами, смерть Иисуса приходится на 33 год нашей эры»¹⁰⁰. В пользу этой даты говорит и тот факт, что именно на Пасху 33 года пришлось лунное затмение, косвенное указание на которое содержится в канонических Евангелиях. Кроме этого, Ренан полагал, что день казни Иисуса пришелся на 3 апреля; именно эта дата соответствовала в 33 году н. э. 14 нисана¹⁰¹.

В третьих, известная щепетильность Булгакова вряд ли дает основания полагать, что он может пойти на сознательный «выбор» фактов в таком тонком вопросе, как толкование Святого Письма. Это же замечание относится и к утверждению Б. В. Соколова (о периоде проповеди Христа): «Речь, следовательно, может идти не о трех годах, как в Евангелии, а в лучшем случае о нескольких месяцах»¹⁰²; попытка исследователя приписать Булгакову собственную недостаточно корректную методологию по меньшей мере может вызвать недоумение. Хотя период, в течение которого Христос проповедовал после принятия крещения от Иоанна, в Святом Письме прямо, казалось бы, и не указан, в Четвертом Евангелии (от Иоанна) речь идет о том, что именно в этот период Он трижды посетил Иерусалим на Пасху (Ин. 2:13, 6:4, 11:55). Поэтому ни о каких «нескольких месяцах» речи идти не может. И вообще, Борис Вадимович, простите, но для того, чтобы пускаться в столь рискованное предприятие, как внесение корректив в общепринятое толкование Святого Письма, для начала необходимо хотя бы уяснить и хорошенько запомнить, в чем заключается разница между Создателем и Спасителем.

К сожалению, пытаясь подогнать факты под отстаиваемую им версию, Б. В. Соколов допускает и явную передержку: «Не противоречит такой датировке (казнь Иисуса в 29 году. – А. Б.) и утверждение Афрания, что он находится „пятнадцать лет на работе в Иудее“ и „начал службу при Валерии Грате“. Предшественник Пилата Валерий Грат был прокуратором Иудеи с 15 по 25 год. Следовательно, если действие романа происходит в 29 году, то начало службы Афрания действительно приходится на первый год прокуратуры Грата».

Действительно, век живи – век учись... Вот уж никогда бы не подумал, что пятнадцать плюс пятнадцать может быть равно двадцати девяти.

⁹⁹ Б. В. Соколов. Указ. соч., с. 18.

¹⁰⁰ Эрнест Ренан. Жизнь Иисуса. Издание 1906 года, СПб., типография товарищества «Народная польза», с.299. Поскольку Б. В. Соколов оперирует другим изданием того же года, ввиду несоответствия пагинации привожу дополнительные данные: процитированной фразой открывается глава XXVII «Судьба врагов Иисуса». Далее все ссылки на работу Ренана будут производиться по этому изданию.

¹⁰¹ Там же, с. 285.

¹⁰² Б. В. Соколов, указ. соч., с. 19.

Глава XI. Определение даты финала

– Раз, два... Меркурий во втором доме... Луна ушла.
Воланд (последняя редакция романа)

В образной системе романа конкретное время происходящих в Москве событий играет весьма существенную, даже определяющую роль для понимания его смысла, позиции и намерений автора. Однако на этом вопросе практически никто из исследователей не останавливается¹⁰³, принимая за аксиому авторитетное утверждение К. Симонова о том, что в «московских» главах романа описана литературная и окололитературная среда конца двадцатых годов (это утверждение было высказано в предисловии к первому изданию трех романов Булгакова). В то же время в текст романа включены несколько «ключей», позволяющих не только датировать события финала годом, месяцем и конкретным числом, но и определить период действия описываемых в романе событий.

Как показал анализ, в процессе создания романа Булгаков использовал две системы зашифровки дат, в основу которых положены два не связанных между собой и разделенных тридцатью восемью годами события. Первая из них, базирующаяся на дате 14/27 июня 1898 года («старый» и «новый» стиль), использовалась в ранних редакциях; в окончательном варианте Булгаков отказался от этой системы и в качестве даты финала ввел 19 июня 1936 года.

Начать раскрытие систем зашифровки дат лучше всего, полагаю, с варианта в окончательной редакции романа.

Год смерти Мастера. Самым ранним из всех возможных следует считать 1929 год, с которого издается «Литературная газета». О ней идет речь в первой главе, в эпизоде на Патриарших прудах, – она оказалась в руках Воланда с портретом и стихами Бездомного. Верхний допустимый предел – 1936 год: во время сеанса черной магии в Варьете в публику падали белые червонцы, имевшие хождение до 1 января 1937 года, когда была проведена денежная реформа.

Возможность определить более точно год из этой «вилки» дает фраза «Нас в МАС-СОЛИТе три тысячи сто одиннадцать членов». Известно, что к открытию первого Съезда советских писателей в августе 1934 года в ССП насчитывалось 2,5 тысячи членов. Информацию о динамике роста их числа можно почерпнуть из опубликованной 10 апреля 1936 года в «Литературной газете» статьи за подписью А. М. Горького «О формализме», фактически подводившей итог длительной и шумливой кампании по искоренению «буржуазных тенденций» в литературном творчестве. В ней, кроме осуждения «Мальтусов», «Уэллсов» и «различных Хэмингуэев», Основоположник соцлитературы сообщил: «За 19 месяцев, истекших со времени съезда, 3000 членов союза писателей дали удивительно мало „продукции“ своего творчества» (довольно авторитетный довод против утверждений булгаковедов, расценивающих известное постановление ЦК ВКП(б) 1932 года как давшее стимул для раскрытия творческого потенциала).

Таким образом, нижний предел времени финала в романе поднимается до 1936 года. Но это – одновременно и верхний предел возможных дат. Следовательно, развязка действия происходит в 1936 году.

Дублирование даты. В сцене перед балом в уста Воланда вложена фраза «Мой глобус гораздо удобнее, тем более что события мне нужно знать точно. Вот, например, видите кусок земли, бок которого моет океан? Смотрите, вот он наливается огнем. Там началась война».

¹⁰³ Не считая, пожалуй, попытки Б. В. Соколова доказать датировку финала романа 1929 годом.

Сочетание слов «кусок земли» исключают понятие о континенте, а «омываемый океаном бок» – об острове. Следовательно, имеется в виду полуостров. Действительно, в 1936 году началась гражданская война в Испании (Пиренейский полуостров).

Еще одно дублирование даты? Исходя из предлагаемой версии прочтения романа, имеются основания полагать, что данные о количестве членов МАССОЛИТа в среду, за три дня до обретения Мастером «покоя» («3111 членов»), включены Булгаковым в текст как еще одно указание на дату финала. Не исключено, что эта цифра, как и сведения о «двадцати двух дачах» в «Перельгине» (Переделкино), должна указывать на середину июня 1936 года. К сожалению, обращения к булгаковедам – членам СП СССР – с просьбой выяснить по архивам дату выдачи членского билета номер 3111 или дату, когда в СП было 3111 членов, встретили молчаливый отказ.

Месяц смерти Мастера. Упомянув, что действие происходило якобы в мае, Булгаков путем настойчивого повторения фенологических признаков переносит его в июнь. В частности, кружевная тень от акаций бывает только в этом месяце. Но это еще не все: действие «московских» глав происходит во время цветения лип, которое начинается во второй половине июня.

Уместным будет отметить, каким изящным образом Булгаков упрятал информацию о цветении лип. О нем в романе прямо не сказано. Наоборот, там прямо пишется, что нет даже запаха лип! Вернее, он не проник в кабинет Римского, когда по его душу пришли вампиры Гелла и Варенуха: «Рама широко распахнулась, но вместо ночной свежести *и аромата лип* в комнату ворвался запах погребя. Покойница вступила на подоконник. Римский отчетливо видел пятна тления на ее груди» – глава 14 «Слава петуху». То есть читателю дается понять, что там, на улице, аромат лип все-таки есть.

В рукописи, с которой Булгаков в 1938 году диктовал на машинку роман, присутствовала еще одна временная метка – клубника, что датировало время московской грани более конкретно – второй половиной июня. И здесь писатель надежно «спрятал» эту метку в описание похорон Берлиоза: «Зачем, к примеру, гиацинты? С таким же успехом клубнику можно было бы положить или еще что-нибудь»¹⁰⁴.

Вот такими приемами, пряча важную для понимания своего замысла информацию в отвлекающих внимание читателя острых сюжетных поворотах, Булгаков подает ее читателю.

А вот как красиво подавалась эта же информация при описании посещения Рюхиным массолитовского ресторана, который работал до четырех утра: когда поэт вышел перед этим из троллейбуса, то было совсем светло; он просидел в ресторане полчаса, «край неба золотило». Для широты Москвы такой ранний восход бывает только в период солнцестояния – 21 июня, плюс-минус несколько дней¹⁰⁵.

И все же от клубники и восхода солнца как временных меток в окончательной редакции Булгаков отказался. Почему? Потому, что он нашел еще более изящный и точный прием включения в текст даты финала.

Конкретное число дня смерти Мастера содержится во фразе Воланда, который, предсказывая смерть Берлиоза, произносит каббалистическое заклинание «Раз, два... Меркурий во втором доме... Луна ушла». Здесь мое мнение расходится с комментарием Г. А. Лесскиса, который полагает, что «Воланд делает вид, что узнает судьбу Берлиоза... Его астрологические вычисления оказываются фарсом и буффонадой»¹⁰⁶. Не знаю, как с астрологических, а вот с астрономических позиций – это отнюдь не «фарс и буффонада».

¹⁰⁴ «Князь тьмы», с. 166.

¹⁰⁵ Там же, с. 55.

¹⁰⁶ Г. А. Лесскис. Указ. соч., с. 635.

Во «втором доме» планет – зодиакальном созвездии Тельца – в 1936 году Меркурий находился с середины мая до третьей декады июня. В этот период было два новолуния, намек на которые усматривается в употреблении Булгаковым слова «ушла» вместо характеризующего суточный цикл «зашла» (в новолуние Луна уходит на три дня – то есть ее невозможно видеть; это – устоявшееся словосочетание). Неопределенность устраняется началом фразы Воланда «Раз, два...», из чего можно сделать вывод о необходимости выбора именно второго новолуния, которое имело место 19 июня (прошу обратить внимание на одновременное подтверждение месяца).

В этот день 19 июня 1936 года вся страна прощалась с ушедшим из жизни А. М. Горьким.

Дублирование даты. Оказывается, для читательской публики тридцатых годов уже само упоминание о Меркурии должно было вызывать непосредственную ассоциацию с этим печальным событием. Дело в том, что визуальное наблюдение этой планеты настолько затруднено, что не всем даже профессиональным астрономам удается хоть раз увидеть ее в течение всей своей жизни. Поэтому, когда в день прощания с телом Горького миллионы жителей страны увидели Меркурий, причем днем, невооруженным глазом, то это событие запечатлелось в памяти современников Булгакова не только как уникальное астрономическое событие, но и как ассоциирующееся с великой утратой, масштаб которой официальная пропаганда ставила на второе место после смерти В. И. Ленина.

Это произошло во время «первого советского», по определению Горьковского астрономо-геодезического общества, солнечного затмения, о котором писали газеты даже в выпусках, практически полностью посвященных памяти Горького. Оно сопровождалось понижением температуры и ветром, что практически соответствует описанию булгаковской «тьмы», пришедшей в финале с запада и накрывшей Москву. Кстати, в остальных, относящихся к Ершалаиму, описаниях «тьмы» подчеркивается, что она пришла со Средиземного моря. Затмение 19 июня 1936 года вступило в полную фазу над Средиземным морем и последовало в таком виде широкой полосой от Туапсе до тихоокеанского побережья СССР.

Сопоставим: в романе «тьма» пришла в Москву после смерти Мастера, но перед обретением им «покоя». Затмение имело место на следующий день после смерти Горького, но перед погребением его праха 20 июня.

Ну согласитесь, читатель, ведь как здорово вплетена в ткань романа и эта временная метка! Не подумайте только, что автор был так уж счастлив от своей находки: пять лет она мучила меня своей незавершенностью. А ведь МАССОЛИТ не прощает своих обидчиков, а обиженных наверняка будет много. Хотя бы тех, которых мне пришлось покритиковать в этой книге. Или других, из патр-р-р-иотов, бессильных обвинить автора в масонстве, потому что у него, у автора, ну прямо как назло, ни малейшей еврейской кровинки в жилах... Да мало ли найдется и таких, у кого диссертация о светлых булгаковских образах уже на подходе, а тут откуда-то взялся этот то ли инженер, то ли юрист, ну не литератор, словом, и испортил обедню... И вот вдруг этот самый автор попался; на мелочи, правда, но все же... И пусть этот МАССОЛИТ не умеет считать в пределах сотни, пусть он даже не всегда следует правилам русской грамматики, но зато он имеет доступ на страницы «толстых» журналов. А уж как он умеет изгаляться, придираясь к мелочам, как красиво, витиевато разбивать в пух и прах работы своих недругов, не имея за душой ничего, кроме весьма сомнительных сентенций (за них, правда, присваивают докторские степени), можно легко убедиться, ознакомившись с работами некоторых наших булгаковедов.

Но, к счастью, есть на свете люди, которых само Провидение посылает нам, чтобы спасти от внутренних сомнений. И спасти тезис, которым сам автор с болью в сердце уже был готов пожертвовать в готовой работе. А Провидение это (в который уже раз!) послало мне по телефону доброго волшебника, говорящего голосом Вадима Григорьевича Редько:

«Затмение еще не выбросил?.. Собираешься?.. Говоришь, МАССОЛИТ упрекнет в натяжке?.. В том, что писатель Булгаков, творческая личность, не мог так вот прозаически увязать затмение со смертью Горького, как это делает инженер Барков?.. „Каховка, Каховка – родная винтовка“ помнишь?.. Как это „при чем здесь Михаил Светлов?“ Для МАССОЛИТА Лауреат Ленинской премии авторитет или нет?.. Ну так вот, передо мной сборник его стихов в „Библиотеке поэта“, 1966 год. Знаменитая „Каховка“ в этом сборнике идет на 215 и 216 страницах, а следом за ней, на 217-й, стихотворение под названием „Горький“... Когда написано? 19 июня 1936 года, именно в день затмения, а 20 июня, как раз когда Горького хоронили, оно было опубликовано в „Известиях“... Ты послушай последнюю строфу:

Гроб несут на руках...
Боевого салюта раскаты...
И затмению солнца
Сопутствует сумрак утраты...

Поэт Михаил Светлов увязал эти два события. Так почему этого не мог сделать и прозаик Михаил Булгаков, пусть даже он и не читал, допустим, газету „Известия“ от 20 июня 1936 года? По-моему, по этой части у МАССОЛИТА вопросы тоже отпали».

Да, Вадим Григорьевич, спасибо за очередной подарок. Очень к месту... Но возвратимся к анализу содержания романа – там есть очень интересный парадокс: фенологические и астрономические признаки датируют «московскую грань» романа июнем, в то время как Булгаков настойчиво подчеркивает, что все это происходило якобы в мае. Так же настойчиво, как и то обстоятельство, что к Мастеру «постучали» в середине октября (четыре раза в тексте!). Здесь возникают следующие соображения.

Горький, несогласный с репрессивной политикой Ленина, был изгнан из страны 16 октября 1921 года (16 число – это ведь середина месяца, не так ли?); после этого прибыл в СССР в мае 1928 года; (вспомним: Мастер был «извлечен» тоже в мае). Как усиливающий фактор можно рассматривать и то обстоятельство, что Горький приезжал из Италии четырежды (1928, 1931, 1932 и 1933 годы), причем каждый раз – в мае, а выезжал за границу тоже в одно и то же время – в октябре, что было отмечено исследователями его жизни и творчества¹⁰⁷ и являлось легко узнаваемым фактом для современников Булгакова – потенциальных читателей романа.

И еще один момент, связанный с маем: в год своей смерти Горький прибыл в Москву из Крыма 27 мая.

¹⁰⁷ См., например, статью В. Баранова «„Да“ и „нет“ Максима Горького» в «Советской культуре» от 1 апреля 1989 года.

III. М. Горький – прототип булгаковского Мастера

17 января 1928 г. Читал о Горьком третьего дня в Ц[ентральном] Д[оме] Искусств. Читал иронически, а все приняли за пафос – никаких оттенков не воспринимает дубовая аудитория.

К. И. Чуковский¹⁰⁸

«Ты будешь первый ученик мой! Сказал сумасшедший». Есть такой давний – и очень плохой – рассказ Горького «Ошибка». Так мой эпитафия – оттуда.

П. Пильский¹⁰⁹

Глава XII. «Цекуба» или «Фалерно»?

– Превосходная лоза, прокуратор, но это – не «Фалерно»?

– «Цекуба», тридцатилетнее, – любезно отозвался прокуратор.

...

Мессир просил передать вам подарок... – бутылку вина. Прошу заметить, это то самое вино, которое пил прокуратор Иудеи. Фалернское вино.

Из романа

Приведенные выше разрозненные данные, указующие на личность Горького как прототип образа Мастера, являются первичными и требуют более детальной проверки.

Не мною отмечено, что Булгаков по какой-то причине изменил название вина в одном месте, не сделав этого же в другом. Но здесь дело, видимо, не в авторской небрежности, – во фразе Азazelло слова «Фалернское вино» выделены в самостоятельное предложение, что придает им подчеркнутую значимость.

Фалернское вино, воспетое в Древнем Риме Горацием и Катуллом, а в России – Батюшковым и Пушкиным, является одним из тех знаменитых вин, которые действительно могли поставляться прокуратору Иудеи из метрополии. Однако в данном случае главное, видимо, не в этом, а в том, что оно производится в итальянской области Кампания (Неаполь, Капри, Сорренто, Салерно), с которой связана значительная часть жизни Горького. В этой связи следует отметить, что и вожделенная для Пилата метрополия, куда он так стремился из «ненавидимого» Ершалаима, – Капрея – это тот же остров Капри, с которым тесно связана биография Горького. Скорее всего, именно эта марка вина подразумевалась в адресованном Горькому и Андреевой письме Ленина от 15 января 1908 года: «К весне же закатимся пить белое каприйское вино и смотреть Неаполь и болтать с Вами»¹¹⁰.

С этой же местностью связан и отмеченный искусствоведом М. Соколовым факт: в годы работы Горького над «Климом Самгиным» «...мысль писателя устремлялась к Риму, Тиберию и Понтию Пилату», что в значительной степени корреспондируется с фабулой «Мастера и Маргариты» (создание Мастером романа о Пилате), о чем Булгаков мог знать из рассказов коллег, посещавших Горького в последний период его пребывания в Италии.

¹⁰⁸ К. И. Чуковский. Дневник 1901–1929 – М.: «Советский писатель», 1991, с. 429.

¹⁰⁹ Петр Пильский. «Велемир» Хлебников. В сборнике «Затуманившийся мир». – Книгоиздательство «Граматы Драугс», Рига, 1929.

¹¹⁰ Письмо датировано В. И. Лениным 15 января 1908 г. ПСС, т. 47, с. 123.

И не только от них: П. Корин, который написал в Сорренто знаменитый портрет Горького, вызвавший неоднозначное отношение со стороны искусствоведов, знал об «устремлении мысли писателя». Булгаков ставил творчество этого художника на одно из первых мест среди художников-современников, и, как видно из воспоминаний Ю. Полтавцева, поддерживал отношения если не с самим художником, то, по крайней мере, с его ближайшим окружением¹¹¹.

И все же не это, видимо, является главным в противоречии с названием марок вин. Возникает вопрос – зачем Булгаков употребил название этой марки, обратив на это внимание читателя явным противоречием в тексте?

Это можно объяснить желанием вызвать еще одну, более прямую ассоциацию с именем Горького. Несмотря на то, что слова «Цекуба» официально как бы не существует, оно все же было широко распространено в писательской среде двадцатых-тридцатых годов. Это – видоизменение аббревиатуры «Цекубу», происходящей от названия «Центральной комиссии по улучшению быта ученых», образованной в 1921 году по инициативе Горького при поддержке В. И. Ленина. Об отношении Горького к ее созданию идет, в частности, речь в статье В. Малкина «Ленин и Горький» в газете «Правда» от 29 марта 1928 года: «В каждый свой приезд Алексей Максимович обязательно ставил вопрос о сохранении и укреплении научно-технических и литературно-художественных кадров. Из таких бесед возникла идея организации Цекубу...».

Следует отметить, что аббревиатура «Цекубу», употреблявшаяся в обиходе с окончанием «а» в именительном падеже, была в те годы настолько известна, что автор цитируемой статьи даже не приводит объяснения ее смысла. Впрочем, иногда эта аббревиатура принимала вид «КУБУ», как например, в адресованном Вересаеву в Коктебель, где он отдыхал, письме Булгакова¹¹².

Поскольку в журнал «Наука и жизнь», в котором были опубликованы фрагменты данного исследования, поступили письма, в которых со ссылкой на римских классиков доказывалось существование такой марки вина, что в принципе должно опровергать весь тезис, приведу дополнительные соображения, изложенные в адресованном журналу письме-реплике В. Г. Редько:

«... Михаил Булгаков точен в деталях, а детали у него – не случайны.

Оба раза – у прокуратора и у Мастера – пьют красное вино. Правда, первый раз – „густое“, второй раз – такое, сквозь которое (через стакан) можно различать предметы. Это – разные сорта вина (думаю, Саесуба – в первом случае, фалернское – во втором).

Хотя в XX веке больше ценится белое фалернское вино (есть одноименные розовое и красное), по мнению историка виноделия Уорнера Аллена в классическую эпоху фалернское было, скорее всего, красным сухим вином, а Саесуба известнейший знаток виноделия Анри Симон описывает как „грубое, тяжелое“ вино, правда, довольно популярное в I веке н. э., в частности, во времена правления Нерона.

М. Булгаков точен и в том, что вино могло выдерживаться десятилетия. Так, Петроний в „Сатириконе“ упоминает о фалернском столетней выдержки, хотя это, вероятно, преувеличение (судя по контексту).

¹¹¹ «Булгаков <...> сказал: Лучше посмотрите еще работы Павла Корина. Это лучший ученик Нестерова». – Ю. Полтавцев. На Большой Пироговской. «Воспоминания о Михаиле Булгакове», М.: «Советский писатель» – 1988, с. 327.

¹¹² «1926 г. 19 августа Москва. Дорогой Викентий Викентьевич! Ежедневное созерцание моего управдома, рассуждающего о том, что такое излишек площади (я лично считаю излишком лишь все сверх 200 десятин), толкнуло меня на подачу анкеты в КУБУ. <...> Как скорее протолкнуть анкету и добиться зачисления?» – М. А. Булгаков. Собрание сочинений в пяти томах. Том пятый, с. 425.

Однако, даже с наличием двух марок вин, от наблюдения А. Баркова о „цекубе“ и возможном намеке на М. Горького нельзя так просто отмахнуться по другой, филологической, причине.

Как свидетельствует „Словарь латинских крылатых слов“, „с“ в положении перед е, і имело среднеязычную артикуляцию, то есть звучало как русское „к“ в слове „Кемь“... В последующую эпоху (V–VI в.) эта артикуляция перешла в переднеязычную, представленную в различных романских языках (ts, s).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.