

ЖАНР РОМАНА МАСТЕРА (ПО РОМАНУ М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»)

Эржебет Каман (Будапешт)

Одной из центральных проблем романа «Мастер и Маргарита» является согласование различных уровней повествования. Главы из романа Мастера крепко встроены в своды здания романа, и некоторые исследователи считают их «вставными рассказами», существующими в романе самостоятельно (*Зеркалов*, 1984, 1), другие — слитыми со всем повествованием, то «романом-миф» с характерным для него «незамкнутым полем» повествования (*Б. Гаспаров*, 1989/11, 97–99), то параболой, притчей (*М. Иованович*, 1975, 204), то «одним из вариантов романа о дьяволе» (*М. Балашица*, 1988, 37). Я считаю «роман в романе» одним из лучших исторических романов в русской литературе 30-ых годов. Ведь в контексте целого романа он существует как одна из трех версий о ершалаимских событиях рядом с рассказом Берлиоза о рождении богов (заметим, богов цивилизации, сопутствовавших организации человеческого общества) и поэмой Ивана о рождении Иисуса, где «Иисус получился ну совершенно как живой, хотя и не привлекающий к себе персонаж» (*М. Булгаков*, 1988, 425).

Роман Мастера к тому же фрагментарен, что подчеркнуто и композиционно: его главы «восстанавливаются» разными персонажами романа (*Э. Каман*, 1988, 249), и этот факт бросает дополнительный свет как на эти персонажи, так и на написавшего этот роман. Проблема фрагментарности значима и в плане эстетическом. В истории литературы она выступала разными гранями, то как «неполное знание», рассказ некомпетентного рассказчика в романах Достоевского и в сказовых нарративах в прозе 20-ых годов нашего века. Незавершенность как сознательный прием «не замыкает, а наоборот размыкает, расковывает художественную мысль, открывая возможность разнообразного ее понимания». (*В. М. Маркович*, 1933, 491) Намеренная фрагментарность изображения, показ «части вместо целого», стали значимым приемом в эстетике «аналитического авангарда», стремившегося к изображению различных «срезов», плоскостей, различных димензий человеческого облика и объектов мира. И это подводит нас к вопросу об отношении

Булгакова к творчеству современников, в частности, к творчеству художников авангарда. Прямая насмешка над театром Мейерхольда в фельетоне «*Столица в блокноте*» и нежелание сотрудничать со знаменитым режиссером еще не означали отсутствия контактов и могли свидетельствовать о поисках самостоятельного пути. Литература «поставангарда», куда обычно включают *Б. Пастернака*, объявившего в порядке программы в начале 30-х годов «ересь . . . неслыханной простоты» (после неслыханной же сложности экспериментов в области синтаксиса и «перепутывания» субъекта и объекта), *А. Платонова*, *М. Зощенко*, *Ю. Тынянова*, свидетельствуют не просто об отрицании предшествующей ступени символизма и авангарда. Эти художники не только прошли сквозь искус авангардистского «разламывания» традиционных форм, но были и теоретиками «революции в искусстве», по крайней мере это нужно сказать о *Борисе Пастернаке* и *Юрии Тынянове*.

Поиски новых средств художественного выражения очень часто объявлялись и объявляются попросту возвратом к классическим формам, к «классическому реализму». (*В. Левин*, 1980; *Я. Лурья*, 1990; *А. Товстоногов*, 1981, 44). Однако это нечто иное, ведь после «ломки» традиционных эпических форм, предпринятых романистами модернистских и авангардных направлений, когда в произведении подчеркивалась его условность, игровое начало, нарочито усложненная конструкция, в литературе со второй половины 20-х годов намечаются иные тенденции. Романы скорее прячут свою конструкцию, создавая, по удачному выражению *Ласло Немета*, «прозрачную» форму, которая «становится по сути дела незаметной, упорным трудом содействуя своему исчезновению так, что содержание — мысль и изображенный мир, впитав в себя форму, покоится в собственном излучении. Это и есть та форма (вспомним греков или сравним романистов со *Стендалем*), которая дольше сохраняет произведение» [*Л. Немец*, 1961, 184] (*Э. Каман*, 1988, 147)

«Преодолевшие авангард», если позволительно воспользоваться эстетически точным определением *Жирмунского* о поэтах-акмеистах, преодолевших символизм, и прежде всего авторы исторических романов на новом материале о прошлом по-своему продолжали аналитический труд исследования пластов действительности. И, наверное, ярче всего наследие авангарда сказалось в выборе героя исторического романа.

Переход к новым формам в литературе 30-ых годов не был русской спецификой. Он тесно связан с вопросом о «конце» авангарда, во многих отношениях еще не ясным. Венгерский поэт *Дюла Ийше* писал о поэзии своих французских современников *Фоллена* и

Элюара, что «их смелая простота, будничность — это не будни улицы. В них эхом отдается великая сложность Бодлера и Апполинера . . . Чем совершеннее язык поэзии, чем больше решений в нем найдено, тем еще больше можно решить — уже в противоположном направлении». (*Д. Ийше*, 1975, 692) Для нашей темы об историзме нового романа очень важны размышления Осипа Мандельштама «о природе слова», как назвал он свою статью 1922 года. Размышления поэта об огромных изменениях, которые произошли в русской поэзии всего лишь за два десятилетия, не случайны, так как в его собственной лирике в полный рост встала проблема историзма. Но и вся поэзия акменстов строилась, ведомая «кодом культуры» (*Ю. Лотман*, 1969, 229), пониманием различия в облике исторических эпох. Мандельштам исходил из проблемы истории поэтического языка: «Русский язык, так же точно как и русская народность, сложился из бесконечных примесей, скрещиваний, прививок и чужеродных влияний . . . Русский язык — язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий живые силы эллинской культуры. . . устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью . . . Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории . . . упустил одно обстоятельство — именно язык. Столь высоко организованный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама история . . . Эллинизм это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов . . . очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом». (*О. Мандельштам*, 1971, т. 2, 245–247, 253)

Одним-двумя годами позже Юрий Тынянов заговорил о важности «ощущения жанра», поскольку именно жанр вносит в литературу «новизну решительную, это — революция, все остальное — реформы». Выделяя из современной прозы удачные произведения Е. Замятина и Б. Пастернака, Тынянов размышлял над эпическими законами прозы: «конструкцией», которая не должна быть «предана на волю счастливого случая», над эпическим «ощущением тесно плывущих вещей». (*Ю. Тынянов*, 1977, 151, 162, 164) Сам Тынянов уже приступил к работе над романом «Кюхля».

Европейский исторический роман ведет свою родословную от Вальтера Скотта и периода романтизма, которые были подготовлены развитием исторической драмы XXVI–XXVII веков. Сохранил ли исторический роман в XX веке парадигму романтического романа предыдущего века с его любовной коллизией «не отличающегося яркостью» второстепенного героя, изображенного

на фоне больших исторических событий и романтических страстей выдающегося исторического героя, остающегося, однако, в романе на заднем плане? (А. Бельский, 1971, 890–898) Ведь уже в романах Пушкина и Манцони Георг Лукач отмечал «новую ступень» историзма, когда «более глубокая конкретизация исторического материала позволяет. . . сделать более человечными позицию их героев относительно общественно-политических проблем, переведа ее непосредственно в человечески-моральное драматическое выражение». (Г. Лукач, 1969, 312) Исторические романы писателей-символистов Д. Мережковского, В. Брюсова перегружены историческими частностями, которые неожиданно превращаются в сплошную экзотику, и при этом подчиняют историческую эпоху и даже несколько разных и отдаленных эпох некоей авторской идее априори. Исторический роман символистов несет большой интеллектуальный заряд, но создавался он в период глубокого кризиса исторической мысли, сомнений относительно того, «какова действительная роль познающего субъекта . . . в создании картины прошлого». (А. Я. Гуревич, 1986, 189) Продолжающийся до наших дней кризис исторической методологии не облегчил задачи и последующего поколения романистов. Он выразился в таких противостоящих друг другу трудах, как «Записки аполитичного» Томаса Манна, «Несвоевременные мысли» Горького и «Закат Европы» О. Шпенглера в конце 10–20-х годов, а также Ортеги-и-Гассета, поднявшего новую проблему: вторжение масс в производство, общественную жизнь и культуру. В 40-е годы мы видим противопоставление «Апологии истории» М. Блока и «Нищеты историзма» К. Поппера.

В споре с «ново-хайдеггерянами» и новыми «пост-структуралистами» А. Хеллер пишет: «Поскольку в 'мыслящем человеке' есть 'что-то', а в механическом повторяющем 'говорю' нет, то мы сегодня вместо 'думаю' высказываем 'говорю'». По словам Фуко: «Das Sein des Sprechens erscheint allein nur im Nichtdasein des Subjekts». Но предоставим историкам и философам спорить об условности личности в современном мире, о том, где «расположен центр «я» (если такой центр существует». Агнеш Хеллер утверждает, что «центр я (если вообще существует такой центр) располагается вне я, в «мире»». (А. Хеллер, 1993/8, 38) Сомнения в «роли познающего субъекта» отразились и на определении позиции автора литературного текста. Однако интерес для нас представляет именно то, каким образом искусство слова преодолевало общеметодологический кризис европейской мысли. Расцвет романа 30-х годов — прежде всего синтетической художественной формы — говорит не

только о попытке его преодоления, но и об успешных поисках решения этой проблемы.

Трудно назвать одну — единственную черту, которая объединила бы романы братьев Манн и Леона Фейхтвангера, историческую прозу В. Хлебникова и Тынянова или Булгакова и Платонова. Однако определенные тенденции проследить можно, во-первых, уже в выборе выдающейся личности исторического деятеля или, по крайней мере, характера сложного, отношения которого со средой далеко не исчерпываются проблемой детерминизма.

Интерес Булгакова к истории общеизвестен. Писатель был свидетелем событий гражданской войны в таких ее эпицентрах, как Украина и Кавказ. Как и герои его романа «Белая гвардия», он стремился понять причины массового недовольства народа. С марта по июнь 1936 года, к удивлению его жены, писатель решил участвовать в конкурсе на учебник по истории СССР для 3 и 4 класса. Написанные главы, фрагменты и черновые наброски свидетельствуют о большой работе, проделанной писателем, и слишком сложны для детей 11–12 лет. Среди источников «Курса истории» был и учебник для старших классов дореволюционных учебных заведений, по которому учился и сам Булгаков. Но как бы проверяя свои прежние знания, он обращается к «Истории государства Российского» Карамзина, лекциям Любарского, работам С. М. Соловьева и П. Г. Устрялова, к шеститомнику «Великая реформа. Русское общество и крестьянский вопрос в прошлом и настоящем», к энциклопедиям, журнальному и газетному материалу об установлении советской власти в Грузии, Абхазии, Аджарии, Молдавии, Казахстане, о событиях в Монголии и других национальных краях. В «Правде» за 22 апреля 1936 года в докладе секретаря комсомола он обвел карандашом следующую цитату Сталина: «В прошлом у нас не было и не могло быть отечества, но теперь, когда мы свергли капитализм, а власть у нас рабочая, — у нас есть отечество и мы будем отстаивать его независимость». (А. М. Любомудров, 1991, 288)

Исследователи отмечают, что Булгаков много места отводит вопросу об отсталости России. Но здесь, наверное, лучше не спорить с писателем, видевшим свой народ еще в бытность деревенским врачом в 1916–19 гг. При чтении страниц булгаковской Истории трудно согласиться с теми, кто говорит, что писатель «не идеализировал «час народных расправ». . . и идеализировал сильную власть, сильную руку». (И. Роднянская, 1988, 96) Вряд ли можно вычитать идеализацию династии Романовых, особенно если обратить внимание на обилие материала о неуклонном стремлении Украины сохранить свою автономию. Во всей Истории, написанной

Булгаковым, виден интерес к яркой личности, к князю, проявившему себя смелым или разумным поступком в распрях или борьбе против татар, к реформатору или полководцу, защищавшему Москву от Наполеона. По всей вероятности, целостные представления об истории родных ему России и Украины нужны были писателю для понимания специфики исторических эпох. В разных пометках «Особо важное» «Просмотреть», «Найти» стоит тема «Христианская эра». (*М. Булгаков, 1991, 328*)

Различие эпох, охваченных писателем в романе «Мастер и Маргарита», слишком велико и над их мастерским соединением до сих пор ломает голову большинство исследователей. К концу 30-х годов, по всей вероятности, уже обобщая опыт работы над своим «закатным романом», Булгаков писал: «Чем далее, тем более усиливается во мне желание быть писателем современным. Но я видел в то же время, что, изображая современность, нельзя находиться в том высоко настроенном и спокойном состоянии, какое необходимо для проведения большого и стройного труда. Настоящее слишком живо, слишком шевелится, слишком раздражает; перо писателя нечувствительно переходит в сатиру». (*Л. Милн, 1973, 154–155*) Черты «большого и стройного труда», осуществившегося в романе, напоминают обычно исследователям многозначность, сжатость и гармоничность прозы Пушкина. А. Зеркалов писал, что Булгаков «эпохой и страной проникся». (*А. Зеркалов, 1984, 108*) Исследователь отметил основательное знакомство писателя с такими источниками, как Библия, Евангелия, Талмуд, античные авторы, работы историков религии, отметив в романе Булгакова «бездну интонаций», «многослойную семантику сцен и деталей». (78, 93) Известно, что среди черновиков уже первой редакции романа «Мастер и Маргарита» существовали тетради с надписями «О Боге», «О дьяволе» и рассказ Воланда о суде Пилата над Иешуа. Итак, «высокая настроенность» была уже с самого начала, а «спокойствие» и порядок Булгаков вносил в роман постепенно, победив хаос современности. Недаром сейчас в центре романа «Мастер и Маргарита» среди сумятицы и волнений многочисленных героев прошлого и настоящего Булгаков поставил главу «Казнь». Роман пережил большие изменения. Прежде всего изменилась основная интенция: с появлением Мастера роман о «молодом Га-Ноцри», о «Христе и дьяволе» пошел по другому пути. (*М. Чудакова, 1988, 447*) Теперь он называется «Роман о Пилате». Исследуя рукописи романа, М. Чудакова установила, что существует шесть различных редакций этого романа и что писатель начинал всегда работу заново, не возвращаясь к ранее написанному.

В опубликованных Виктором Лосевым главах из варианта «Великий канцлер» образ Иешуа обрисован гораздо более подробно и с другими акцентами. « — «Ты в Иершалаиме собираешься царствовать?» — начинал допрос Пилат». («Слово», 1991/5, 54) В ответах Иешуа подчеркнут особый трансцендентный характер знаний, которые трудно сочетались с его доверчивым и недальновидным характером. Сказав о «добрых людях, которые ничему не учились», он «потом помолчал и добавил задумчиво: — Я полагаю, что две тысячи лет пройдет ранее . . . (он подумал еще) да, именно две тысячи лет, пока люди разберутся в том, насколько напутали записывая за мной». После слов об истине он добавил: «Но день сегодня такой, что находиться в состоянии безумия тебе никак нельзя, и твоя голова сейчас пройдет». Пропущены следующие вопросы: «- Ты был в Египте?

— Ты как это делаешь? — вдруг спросил прокуратор. . .

— Я никак не делаю этого, прокуратор, — сказал, светло улыбнувшись единственным глазом арестант».

В споре о том, кто может перерезать волосок, Иешуа говорил: « — «И в этом ты ошибаешься, но об этом сейчас, я думаю, у тебя нет времени говорить. Но пока еще она висит, не будем сотрясать воздух неумными и бессмысленными клятвами. Ты просто поверь мне — я не враг» «. Иешуа радуется освобождению Раввана: «Улыбка Раввана была настолько заразительна, что передалась и Га-Ноцри, и Га-Ноцри протянул руку, вскричал — Я радуюсь вместе с тобой, добрый разбойник! Иди, живи!» Да и при первом появлении Пилата его настроение изображалось следующим образом: «Пахнет маслом от головы моего секретаря — я удивляюсь, как моя жена может терпеть при себе такого вульгарного любовника . . . моя жена дура . . . Дело, однако, не в розовом масле, а в том, что это мигрень». ("Слово», 1991/6, 54–57) Как видим, детали, оставленные в сцене встречи Иешуа и Пилата, стали гораздо более значительными, некоторые из них, разрастаясь, приобрели значение символа. Целиком исчезли пророческие речи Иешуа, но образ его стал более глубоким и трансцендентные связи теперь выражены иначе. Художественное изображение развивалось за счет преодоления мелкозлободневного описания, за счет углубления проблем и постановки философских вопросов. Сохранилась дневниковая запись сестры Булгакова Надежды Афанасьевны Земской о спорах молодежи в пасхальные каникулы 1910 года, когда брат Михаил спросил у нее: «Христос — бог, по-твоему?». (*Воспоминания о Михаиле Булгакове*, 1988, 68.) Спор на Патриарших прудах, предшествующий роману Мастера, содержит философский во-

прос о роли человека в истории. В следующей главе, первой главе романа Мастера, ставится еще один фундаментальный вопрос, что такое истина. Ответ Иешуа, что «истина прежде всего в том, что у тебя болит голова», — не является уловкой или уходом от ответа, конечно, это не релятивизм.

Булгаков создал незабываемую по художественному совершенству сцену, где Иешуа пояснил Пилату, что такое истина. Оказывается, что истина конкретна, человечна и, при всей сложности, доступна человеку, если в нем есть добрая воля и желание понять ее. В то же время она огромна и бескомпромиссна, ею живет и ждет ответа «человеческое море». Реакция толпы при объявлении приговора дифференцирована: «тут ему (Пилату) показалось, что солнце, зазвенев, лопнуло над ним и залило ему уши огнем. В этом огне бушевали рев, визги, стоны, хохот» (Булгаков, 415) Учение Иешуа, действительно, содержало новые мысли, о которых он говорил Пилату. Красота мысли и стройность его учения о доброй сути человека, о необходимости преодоления разрыва, искажения человеческих связей в обществе, о насилии любой власти над человеком, обессмертили его. О христианской религии Кант говорил: «Это удивительнейшая религия величайшей простотою своего изложения обогатила философию гораздо более определенными и более чистыми понятиями нравственности, чем те, которые философия могла дать раньше и которые, коль скоро они имеются, разум свободно признает и считает их такими, к которым он сам мог бы прийти и мог бы и должен ввести их. . . При этом весьма примечательно всегда то, — продолжал Кант, — что из трех чистых идей разума — Бога, свободы и бессмертия — идея свободы есть единственное понятие сверхчувственного, которое доказывает свою объективную реальность (посредством каузальности, которая в ней мыслится) в природе через возможное в природе действие ее, именно благодаря этому делает возможным соединение обеих других (идей) с природой, а всех их вместе в одной религии». (*И. Кант*, т. 5, 511–514)

Иешуа в романе Мастера воплотил сущность христианского учения, выраженного Кантом в максиме «категорического императива». Иешуа делает добро своему палачу Пилату, он просит за товарища на кресте. Его заповедь, пересказанная Афранием и записанная Левию Матвеем, о великом грехе трусости, очень значительна. Трусость не значится среди семи смертных грехов, но она означает предательство по отношению к самому себе, отречение от своей личности. Недаром булгаковский Иуда — вопреки долгой художественной традиции от Леонардо до Л. Андреева — молод, влюблен, красив . . . и — примитивен. И хотя во время допроса

трудно было Иешуа изложить новое понимание человека, Пилат эту новизну уловил. Насильственно прерванный разговор, человеческое общение стали смысловым центром романа Мастера. Не случаен и эпилог его романа, когда Мастер отпускает на свободу своего героя, ведь только человек может понять другого человека.

О I веке нашей эры С. С. Аверинцев пишет, что в те времена «напряженные моралистические искания, захватившие . . . самые различные слои общества — от сенатской аристократии, для которой разрабатывал свои поучения Сенека, до низов, составляющих аудиторию уличных проповедников стоицизма или кинизма, были порождены кризисной общественной ситуацией становления цезаризма . . . В этой обстановке сколько-нибудь серьезный морализм должен был принять сугубо критическую позицию в отношении жизненной реальности . . . и сочинения мужественных сентенций на случай разговора с «тираном» стало на некоторое время основным занятием философских школ . . . Традиция была настолько устойчивой, что античных критиков христианства всерьез возмущало отсутствие подобных фраз в евангельском рассказе о поведении Иисуса перед лицом Пилата». (С. Аверинцев, 1973, 102–153)

Высказывания Иешуа сохранили и характерное для раннехристианских проповедей искусство диатрибы. В ней критическое отношение к миру связано с острой постановкой радикальных этических вопросов и их радикальным решением. Поучение сочеталось с живой и раскованной интонацией, с обыгрыванием присутствия оппонирующего автору слушателя или читателя. С. Аверинцев показывает, что искусство диатрибы оказало влияние на «Параллельные биографии» Плутарха и через Монтеня и Руссо была воспринята Толстым и вошла составной частью в традицию русского исторического художественного повествования. (С. С. Аверинцев, 1973, 89)

В главе «судоговорения» над Иешуа четко проведена разница между письменным и устным словом. Иешуа отвергает записи Леви Матвея, а его допрос записывается лишь до события чудесного исцеления. Разговор идет на трех языках: личность Иешуа и его статус в Израиле удостоверяются на арамейском, а философский диспут идет на греческом языке. Устная традиция раннего христианства ярко выражена в «Посланиях Иоанна»: «Много имею писать вам, но не хочу на бумаге чернилами, а надеюсь прийти к вам и говорить устами к устами, чтобы радость ваша была полна». (Библия, 1992, 188)

Вместе с Иешуа в крытую колоннаду дворца Ирода вошел свет, жизнь, влетела ласточка, запел свою «замысловатую приятную песню» фонтан. Смерть Иешуа сопровождалась неожиданной грозой. «Лишь только дымное черное ватрево распарывал огонь, из кромешной тьмы взлетала вверх великая глыба храма со сверкающим чешуйчатым покровом. Но он угасал во мгновение, и храм погружался в темную бездну. . . И страшные безглазые золотые статуи взлетали к черному небу, простирая к нему руки. Но опять прятался небесный огонь, и тяжелые удары грома загоняли золотых идолов во тьму». (659)

Однако «небесный огонь», карающий фанатиков и идолов, убивших Иешуа, рядом с Иешуа появляется как солнце, солнечный свет, о чем уже писали многие исследователи. Это именно солнце во всем его космическом великолепии. Сначала это «невысокое солнце», которое заслонил великан-Крысобою, потом в продолжение допроса Пилат «поглядел на арестованного, затем на солнце неуклонно поднимающееся» над сценой трагедии и над миром. Он «мучительно вспоминает, зачем на утреннем безжалостном ершалаимском солнцепеке стоит перед ним арестант с обезображенным побоями лицом». (400) После чудесного исцеления и слов об Истине Булгаков очень тонко начинает изображать солнце, солнечный луч как атрибуты, постоянно сопровождающие Иешуа. «Солнце стоит высоко» и «луч подползает к стоптанным сандалям Иешуа». В споре о перерезанном волоске Иешуа говорит: «И в этом ты ошибаешься, — светло улыбаясь и заслоняясь рукою от солнца, возразил арестант». (403) После разбирательства по делу о разрушении храма и решения не утверждать смертный приговор «прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле него столбом загорелась пьль». (404) Когда Пилат прочел политический донос об оскорблении величества, перед ним «оказались глаза арестанта». (405) Булгаков как бы накладывает солнечные блики на руку Иешуа, кладет солнечный луч у его ног и ставит в этот парадигматический ряд улыбку и прежде всего глаза Иешуа. Он не прибегает ни к сравнениям, ни к метафорам, ни, тем более, к отождествлениям. Иешуа овеян солнечным светом, он обрисован на фоне солнечного света. После убийства повешенных на крестах «солнце исчезло, не дойдя до моря, в котором тонуло ежевечернее». (547) Подобные описания можно сравнить с изображением Иисуса на русских иконах, с золотом фона икон и ассисткой — золотыми линиями «главным образом на одежде Спасителя, младенца или взрослого, затем на изображении Евангелия. . . на престоле Спасителя. . . на подножии Спасителя и ангелов». П. Флоренский объясняет эти

золотые блики как знаки «выражения не вообще силовой онтологии, а сил Божественных — сверхчувственной формы, пронизывающей видимое . . . прямое явление Божьей благодати». (П. Флоренский, 1985, 282–283)

В портрете Иешуа и Пилата подчеркнуты глаза, но у Иешуа они даны в семантическом ряду со светом и выражают его душевное состояние. При появлении на балконе он смотрит на прокуратора «с тревожным любопытством» (396), а при избииении «краска сбежала с его лица и глаза его обесмыслились» (397). Отвечая на вопросы Пилата, он застенчив, но «глаза его перестали выражать испуг». (398)

Глаза Пилата изображены скорее пластически. Когда Пилат услышал, что арестованный знает греческий язык, его «вспухшее веко приподнялось, подернутый дымкой страдания глаз уставился на арестованного». (398) После излечения круто изподлобья Пилат «буравил глазами арестанта», но после чтения доноса «глаза его как будто провалились». (402, 408) Однако видит он перед собой только «бродягу», «лгуна», потом «великого врача», «преступника», то есть только внешние признаки, по которым он и зачисляет человека в неизменные социальные ячейки. Он ненавидит запах роз, не слышит пения воды, а «высокий и мучающий его» голос Иешуа «колет висок». (400) Сосредоточенность на четко увиденном порождена античной культурой: его библиотека, его философские познания, когда он, услышав слова о «добром человеке», подумал сразу о греческом источнике этих слов. В этой сцене встретились и столкнулись не только два разных характера, но два мировоззрения, разные понимания человека, две разные культуры.

Христианская культура Иешуа унаследовала от «ветхозаветного восприятия человека . . . не менее телесного, чем греческое» восприятия тела, «восчувствованного изнутри . . . его образ слагается не из впечатлений глаза, а из вибрации утробы — образ страждущего и терзаемого тела, в котором, однако, живет такая кровная, чревная, сердечная теплота интимности, которая чужда статуарно выставляющему себя на показ телу эллинского атлета», писал С. Аверинцев. (1972, 160) Наверное, в последней его части это утверждение преувеличено, ибо античность осознала и трагичность человека и создала трагедию. «Античный чувственно-материальный космос», по мнению А. Ф. Лосева, «антиисторичен», (1989, 20), греческие термины «идея», «теория» происходят из греческого «смотрения» и «облика», писал Лосев в 1972 году (269, 272).

К роману Мастера это имеет прямое отношение, если мы хотим понять характер Пилата и его бесконечный спор с Иешуа на лунной

дороге. Булгаков думал над этой проблемой и в словаре «Трудных и иностранных слов» выписал для себя объяснение слов «идея» и «теория» именно в их греческом этимологическом значении (М. Булгаков, 1991, 315–323).

В романе Мастера есть еще одна деталь-символ — это ласточка. Во время пояснения Пилату, что такое истина, «в коллонаду стремительно влетела ласточка, сделала под золотым потолком круг, снизилась, чуть не задела острым крылом лица медной статуи в нише и скрылась за капителью колонны. Быть может, ей пришла мысль вить там гнездо». (404) В мифологических представлениях ласточка обладает широкой символикой. Наряду с ее значением вестницы добра, счастья, начала, надежды, положительного перехода, возрождения, домашнего уюта, отцовского наследия, проявляются и амбивалентные свойства. Она связана и «с иным миром, со смертью, выступает как посредница между смертью и жизнью», бывает и «символом опасности, непрочности и ненадежности жизни, счастья, уюта». «Ласточка считается одним из воплощений Иисуса Христа». (В. Топоров, 1982, 39)

Все эти значения, конечно, не всплывают в памяти читателя при появлении ласточки. Но ее острое крыло у лица медной статуи напоминает голос Иешуа, причиняющий боль Пилату. А сама медная статуя повторится как медный идол в сцене грозы над Иерусалимом. В романе Мастера ласточка появляется три раза во время суда над Иешуа. Когда она скрылась за капителью колонны, «в течение ее полета в светлой теперь и легкой голове прокуратора сложилась формула» — не утверждать смертного приговора Синедриона (404). «Оставалось это продиктовать секретарю.

Крылья ласточки фыркнули над самой головой иегемона, птица метнулась к чаше фонтана и вылетела на волю». (404) Метание ласточки предворяет испуг Пилата, увидевшего в своих руках верноподданнический донос Синедриона. А когда крикнул Иешуа — «Молчать!», то он «бешеным взором проводил ласточку, опять впорхнувшую на балкон». (408)

Здесь нет сложной метафоры «слепой ласточки», олицетворяющей «позабывтое слово» в стихотворении Мандельштама, но, не соединяя сказанное в метафору эксплицитно, Мастер все же изображает описание в виде развернутой «реализованной метафоры», которая возникает у нас на глазах.

Мастер создает очень сложные характеры. Так, Иешуа изображен и через поступки, и в окружении космических сил, и в красоте его мысли, и в стремлении разгадать его Пилатом, и в восприятии его Каифой, и в реакции толпы, и в понимании его Леви Матвеем.

Но роман Мастера фрагментарен, и мы видим, что Афраний не высказал своего мнения об Иешуа, давая подробный отчет о его казни. На Лысой горе он видел его не впервые, так как он говорит: «Он был немногословен на этот раз», «он вообще вел себя странно, как всегда». (664–665) Мастер и создавший его Михаил Булгаков работали в русле русской литературной историографии. Как и Карамзин, Булгаков обнаруживает «последовательный и весьма оригинально осуществленный принцип: оценивать теории и системы в связи с оценкой личности». Он стремится «слить культуру с общежитием . . . дать обществу мораль без морализации. Как позже Пушкин и Чехов, он считал красоту и изящество основой нравственности . . . Эта задача требовала трудного сочетания обширности и серьезности содержания с легкостью и увлекательностью изложения». (Ю. Лотман, 1984, 59–230)

В конце романа Мастер и Иешуа продолжают прерванный разговор: «Оставьте их вдвоем, — говорил Воланд, склоняясь со своего седла к седлу мастера, — не будем им мешать. И может быть, до чего-нибудь они договорятся», — тут Воланд махнул рукой в сторону Ершалаима и он погас». (736)

Но спор тысячелетий нескончаем, иначе прекратится сама история.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков, М. : *Романы*. Москва 1988.
- Булгаков, М. А. : *Курс истории СССР*. Публикация А. М. Любомудрова. In: *Творчество Михаила Булгакова*. Л. , 1991. Библия. Иерусалим. 1992.
- Аверинцев, С. С. : *Плутарх и античная биография*. М. , 1973.
- Аверинцев, С. С. : *На перекрестке литературных традиций*. In: *Вопросы литературы*, 1973/2
- Бельский, А. А. : *Вальтер Скотт*. In: *Краткая литературная энциклопедия*. т. 6. М. , 1971. *Воспоминания о Михаиле Булгакове*. М. , 1988.
- Гаспаров, Б. : *Из наблюдений над мотивной структурой романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*. In: *Slavica Hiegosolymita na*, V, 1978. Цит. : «*Даугава*», 1988/10, 11, 12; 1989/1.
- Гуревич, А. Я. : *Марк Блок и «Апология истории»*. In: *Марк Блок и «Апология истории»*. М. , 1986.

- Зеркалов, А.: *Евангелие Михаила Булгакова*. Ardis, Ann Arbor, 1984.
- Каман, Э.: *Роль юмора в философской системе романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*. Studia Slavica, 1988/34, 1–2.
- Кант, И.: *Собрание соч. в 6 томах*. Т. 5. М., 1980.
- Кант, И.: *Трактаты, письма*. М., 1980.
- Лосев, А. Ф.: *История античной философии*. М., 1989.
- Лосев, А. Ф.: *Античный космос и современная наука*. М. 1927.
- Лотман, Ю.: *Сотворение Карамзина*. М., 1984.
- Лотман, Ю.: *Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста*. In: Труды по знаковым системам. Т. IV. Tartu, 1969.
- Любомудров, А. М.: *М. А. Булгаков: Курс истории СССР*. In: *Творчество Михаила Булгакова*. Л., 1991.
- Мандельштам, О.: *Собрание соч. в 3 томах*. Т. II, 1971. Международное литературное содружество.
- Маркович, В. М.: *О значении незавершенности в прозе Лермонтова*. In: Russian Literature, XXXIII-IV, 1993.
- Петров, С.: *Русский исторический роман XIX века*. М., 1981.
- Пушкин, А. С.: *Собрание соч. в X т*. Т. 9.
- Роднянская, И.: *К идеологии народных расправ*. In: Литературное обозрение, 1988/7. «Слово» 1991/4, 5, 6, 9.
- Топоров, В. Н.: *Ласточка. Мифы народов мира*. Т. 2. М., 1982.
- Тынянов, Ю.: *Поэтика. История литературы. Кино*. М. 1977.
- Товстоногов, А.: *Беседа с Товстоноговым*. In: В мире книг. 1981/5.
- Флоренский, П.: *Статьи по искусству*. YMCA Press. Paris, 1985.
- Чудакова, М.: *Жизнеописание М. Булгакова*. М., 1988.
- Чудакова, М.: *Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*. In: Вопросы литературы, 1976/1.
- Balassa, P.: *Az ördögregény két XX századi változata*. In: Medve-tánc, 1988/1.
- Hahn, I.: *Hitvilág és történelem*. Budapest 1982.
- Heller, A.: *A szubjektum halála*. In: Kritika 1993/7, 8.
- Jovanović, M.: *Utopia Mihaila Bulgakova*. Beograd 1975.
- Ilyes, G.: *Írányüvel*, II. Budapest 1975.
- Levin, V.: *Mihail Bulgakov und Leo Tolstoj. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte von Krieg und Frieden*. XXV, 1980.

- Luria, J.: *Mihail Bulgakov and Leo Tolstoj*. In: Oxford Slavonic Papers, vol. XXIII. 1990.
- Lukács, G.: *Történelmi regény és történelmi dráma (1936–1937)*. In: Mivészet és társadalom. Budapest 1969.
- Milne, Leslie: *К биографии М. А. Булгакова*. In: Novyj Zhurnal. New York, 1973/6. N
- Németh, L.: *Sajkódi esték*. Budapest 1961.

