



## ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ВЛАСТИ М. А. БУЛГАКОВА (роман «Мастер и Маргарита»)

© Е. В. Синцов

Синцов Евгений Васильевич  
доктор философских наук,  
профессор  
заведующий кафедрой  
русского и татарского языков  
Казанский государственный  
энергетический университет

*Выявлено влияние политических форм мышления на художественное сознание М. Булгакова. Подобное влияние проявилось, в первую очередь, в центральном конфликте романа «Мастер и Маргарита». Разворачивание этого конфликта в ряде хронологических слоев не только обусловило концептуально-художественную целостность романа, но и повлияло на его жанровые особенности: в «Мастере и Маргарите» присутствуют элементы политического театра. Данный жанр является системообразующим в ряду других жанровых особенностей романа.*

**Ключевые слова:** власть, маленький человек, конфликт, политический театр, художественная концепция, жанр.

Власть, бесчисленные формы ее проявлений, всегда притягивала к себе внимание русских писателей. Образы Наполеона, Петра Первого и богоподобной Фелицы, власть денег, случая, судьбы, силы обстоятельств... Нередко конфликты подлинно художественных творений оказывались выстроенными именно на противостоянии незримых, но могучих властных сил и маленького или лишнего человека... Иногда писатели в своих художественных прогнозах создавали пророческие картины, основанные на многомерном и неоднозначном видении проблем, связанных с властью («Что делать?», «Кому на Руси жить хорошо?», «Чевенгур», «Мел»).

В этой связи можно говорить о весьма обширном проблемном поле русской литературы, которое исследовано пока весьма фраг-

Е. В. Синцов

ментарно. Изучение такого рода проблем весьма актуально и насущно, поскольку грандиозный художественный потенциал литературы позволяет не только увидеть проблемы власти широко и неоднозначно, но и акцентировать в них такие аспекты, которые ускользают от политического и научного сознаний.

Влияние политических идей, тем, конфликтов на художественные процессы и на литературу в частности особенно активизируется в переломные эпохи. Тогда нередко возникают произведения, которые представляют собой удивительный сплав идеологических, политических, нравственных, религиозно-мистических, правовых проблем. В своем неразрывном единстве они способны не только оплодотворить художественное сознание, двигать им изнутри. Художественное выступает в этом случае мощным интегрирующим началом. Его инсайты позволяют высветить и наметить тенденции развития таких возможностей общественной и духовной жизни, которые нередко ускользают из поля зрения политиков. А между тем литература выявляет в такого рода проблемах очень важный гуманистический потенциал, видит их в далекой перспективе и многогранном горизонте развития.

Такого рода перемещение политики в центр внимания художественно-литературного сознания активно происходило в 20–30-е гг. прошлого века. Е. Замятин, А. Платонов, Б. Пильняк, М. Булгаков, О. Мандельштам, В. Бржусов, А. Блок, В. Маяковский, М. Горький – все они стали выразителями этого процесса. Их художественные системы невозможно постичь без тщательного анализа той идеолого-политической подоплеки, что нередко лежит в самой основе их творений.

Одно из таких оригинальных созданий, в котором был осуществлен органичный сплав политического и художественного, – роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Исходной основой для их теснейшего взаимодействия стал главный конфликт: *противостояние различных форм власти убеждениям (системам ценностей, перерастающим в веру) маленького человека*<sup>1</sup>. Способность человека отстаивать, сохранять, скрывать свои ценности, жертвовать ими под давлением власти – вот что стало главным смыслопорождающим стержнем романа, определило его концептуально-художественную основу и сообщило его жанровому обличью черты философского и политического театра.

Наиболее отчетливо главный конфликт романа сформирован во второй главе «Понтий Пилат». Прокуратор Иудеи здесь не просто олицетворяет абсолютную власть Рима и Тиверия над ничтожным бродягой-евреем Иешуа. Его власть представлена сразу в нескольких смысловых контекстах. Почти сразу прокуратор демонстрирует власть свирепой жестокости

<sup>1</sup> Существуют и иные определения конфликта «Мастера и Маргариты», что вполне закономерно для сложного, многопланового произведения. Например, В. В. Химич считает, что конфликт романа заключается в противостоянии человека хаосу жизни, а также в противоборстве веры и безверия (Химич В. В. В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург, 2003. С. 193, 171 и др.).

и физического подавления. Услышав обращение «добрый человек», Пилат заявляет, что он «свирепое чудовище», и призывает Марка Крысобоя. Так сформирован оттенок символического двойничества: уродливый и могучий легионер выглядит как воплощение одной из сущностей Пилата. И эта сущность почти мгновенно заставляет самозванного проповедника изменить своим наивным убеждениям, что «все люди добрые». Достаточно лишь одного удара бичом, и страх перед физической болью заставляет Га-Ноцри сделать «исключение» их своего «правила». Теперь он называет Пилата «игемон», не только признавая тем самым в нем властителя, но и некоторым образом исключая из ряда «добрых людей»: «Я, доб... — тут ужас мелькнул в глазах арестанта оттого, что он едва не оговорился, — я, игемон, никогда в жизни не собирался разрушать здание храма...» (с. 475)<sup>2</sup>. Так почти сразу возникает смысловой оттенок, что Иешуа сломлен в своих убеждениях, что он, пусть на «полшажка», на полслова, но отступил от них<sup>3</sup>. Не за это ли он будет вскоре наказан Голгофой и распятием?..

Отступничество поначалу выглядит кратковременным. Проповедник снова готов утверждать, что Крысобой — добрый человек, хоть и несчастный, что донесшие на Иешуа — тоже «добрые люди», что Иуда — «очень добрый и любознательный человек». Пытаясь еще раз сломить убежденность Га-Ноцри, напоминающую уже то ли упрямство, то ли криводушие, Пилат прибегает к более утонченным формам воздействия (не случайно он переходит на латынь и греческий). Он пытается воззвать к разуму, убеждая фактами и иронией. Прокуратор в этой «полюемике» снизошел до рассказа о том, как «добрые люди» изуродовали Марка Крысобоя, намекнул на донос слушателей проповеди, с почти открытым сарказмом и недвусмысленной мимикой требует повторить разговор с Иудой. Но к этим доводам Иешуа глух. Мало того, он свою сутубо нравственную максиму переводит в план «политического пророчества». «В числе прочего я говорил, ...что всякая власть является насильем над людьми и что настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть» (с. 482).

Этому пророчеству-убеждению Понтий Пилат тут же противопоставляет свое:

«— И настанет царство истины?

— Настанет, игемон, — убежденно ответил Иешуа.

— Оно никогда не настанет! — вдруг закричал Пилат таким страшным голосом, что Иешуа отшатнулся» (с. 482).

В этом споре решающим оказывается присутствие третьего, незримо-го лица — императора Тиверия, чье величие оскорблено и требует возмездия, превращая Пилата лишь в орудие своей воли. Не случайно перед прокуратором возникает призрачное воспоминание о владыке, лоб которого увенчан не только короной, но и язвой, слышится его гнусавый голос...

<sup>2</sup> Здесь и далее указаны страницы из издания: Булгаков М. А. Романы: Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Юшнев : Лит. Артисстикэ, 1987. 768 с.

Но Тиверий оказывается не единственным властелином своего прокуратора в Иудее. Пилат — воплощение власти — сам опутан невидимыми нитями, управляющими им, превращающими в подобие марионетки. Причем нити эти нередко оказываются в руках тех, кто зависит от прокуратора. Например, от арестованного Иешуа, который каким-то волшебным способом избавляет игемона от невыносимой головной боли. Такие способности не только вызывают изумление, перерастающее в уважение («Сознайся, ...ты великий врач?»), но и кардинально меняют намерения Пилата относительно пленника (избавить от наказания, поселить в своем имении). Не случайно в этой связи возникает нелепое, на первый взгляд, «наложение» образов Иешуа и Тиверия: на плечах первого вдруг возникает голова второго... Так Булгаков, очевидно, намекает на власть Иешуа, почти сравнявшуюся с императорской...

Власть, перерастающую в подобие упрямства и бунта, демонстрирует первосвященник Каифа. Между ним и прокуратором — отношения, напоминающие политическую интригу и тайную войну. Используя свой авторитет и силу, Пилат почти открыто шантажирует первосвященника, пытаясь отстоять жизнь Иешуа. У Каифы свои резоны. Он видит в Га-Ноцри угрозу более страшную, чем убийца Вар-равван. Оказывается, Иешуа обладает могучей властью смущать народ иудейский, колебля самые устои веры. «Ты хотел его выпустить затем, чтобы он смутил народ, над верою надругался и повел народ под римские мечи!» (с. 487).

В противостоянии с Каифой Понтий Пилат терпит сокрушительное поражение (отказ помиловать звучит три раза!). Его дальнейшие действия демонстрируют явное бессилие и зависимость от других в своей мести. Так, он вынужден прибегнуть к помощи Афрания, чтобы убить Иуду. А Левию Матвею, открыто демонстрирующему украденный нож, он даже завидует, настолько свободным и смелым тот выглядит в своем желании отомстить предателю.

Последняя степень зависимости Понтия Пилата, снижающая его образ, развенчивающая связанную с ним идею неограниченной власти, — собака Банга. В ней ищет забвения своей боли несчастный прокуратор, страдающий гемикранией. Собака — то единственное существо, что делит с хозяином тысячи лун в мире Воланда. Пилат так же зависит от нее, как и от неистребимой мечты покинуть кресло и уйти на лунную дорожку к Иешуа.

Но Пилат еще и исподволь управляем чьей-то незримой волей. Он не раз слышит голос, то вещающий о бессмертии, то о гибели, то побуждающий его на площади перед народом выкрикнуть имя Вар-раввана. На возможный источник этого голоса есть намек Воланда, что именно он тайно присутствовал при всех событиях, происходивших в Ершалаиме. Дополняет и качественно преобразует этот намек то обстоятельство, что начинает излагать роман о Понтии Пилате именно Воланд. Так возникает чрезвычайно важный смысловой оттенок, что подлинным автором творения Мастера был сатана, явивший внутреннему взору добровольного отшельника события древних времен, как это было сделано для Берлиоза и Бездомного на Патриарших прудах...

В свете данного смыслового оттенка у событий в Ершалаиме появляется новое масштабное значение: все произошедшее там было инициировано именно Воландом. Он тот главный, хоть и невидимый, «режиссер» и «сценарист», что поставил грандиозный исторический «спектакль» на «подмостках» великого древнего города и Голгофы. И он же, по сути дела, стал единственным зрителем этого грандиозного действия, положив в основу своего «театрального эксперимента» ситуацию испытания человека, его убеждений властью.

Тот факт, что этот эксперимент носит черты театральности, довольно очевиден и отмечается во многих исследованиях, посвященных роману М. А. Булгакова. Так, А. А. Нинов, констатируя, что последнее творение писателя продолжает в своей проблематике его же пьесы, пишет: «Роман "Мастер и Маргарита" ... строится по законам грандиозного театрально-музыкального представления, красочно-декоративного фантастического действия... Полнее и последовательнее, чем кто-либо из его предшественников, Булгаков осуществил в своем романе шекспировскую идею: "Весь мир театр"... Религиозно-историческая мистерия, восходящая к легенде о распятии Христа, московская "буффонада", откровеннее всего реализованная небывалым представлением в театре "Варьете", и, наконец, сверхъестественные проделки Воланда и его свиты.. — что это, как не театр, в котором смешалось низменное и высокое, трагическое и смешное»<sup>4</sup>.

В литературоведческих исследованиях отмечаются самые различные формы театральности «Мастера и Маргариты», обнаруживаются ее разные источники. А. Вулис находит признаки драматургии в завязке романа и считает это следствием прямой ориентированности Булгакова на театр. Смешение комического с житейским, драматическим, готическим, «всяким» отражает, по его мнению, «ситуации жизни» и соотнесено, по всей видимости, с трактовкой жанра булгаковского творения как мениппей<sup>5</sup>. Весьма схож с А. Вулисом в таком видении истоков театральности романа Е. А. Яблоков<sup>6</sup>.

И Белобровцева целую главу своего исследования посвятила обоснованию игрового принципа как смыслообразующего и формообразующего в «Мастере и Маргарите». Но связала его, в первую очередь, с идеями

<sup>3</sup> Данная интерпретация отличается от предлагаемых литературоведами трактовок образа Иешуа. Находясь обычно под влиянием религиозных представлений об Иисусе, ученые склонны видеть и в персонаже Булгакова некую совершенную личность. Весьма характерна в этом плане трактовка И. Виноградова. Он считает, что на Булгакова повлияла экзистенциалистская трактовка человека, ответственного за свой выбор добра или зла. Иешуа верит в доброту человеков, и «никакие силы не могут заставить его изменить добру», считает литературовед (Виноградов И. Завещание мастера // По живому следу: Духовные искания русской классики / И. Виноградов. М., 1987. С. 349).

<sup>4</sup> Нинов А. А. О драматургии и театре Михаила Булгакова // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени (сост. Нинов А. А.). М., 1988. С. 35–36.

<sup>5</sup> Вулис А. Роман Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1991. С. 48, 57 и др.

<sup>6</sup> Яблоков Е. А. Художественный мир М. Булгакова. М., 2001. С. 393.

свободы личности и творчества, а не с жанром. Литературовед лишь констатирует присутствие в произведении черт театра марионеток, буффонады, фарса, балагана (особенно в «московских сценах»)<sup>7</sup>.

Два слоя театральности видит в «Мастере и Маргарите» А. Кораблев: жизнь как театр и лицедейство и «мировая мистерия», «священнодействие»<sup>8</sup>. Признаки театральности отмечают литературоведами и у отдельных эпизодов романа, например, у сна Никанора Босого (С. Кульус), в «московских сценах».

Таким образом, черты театральности в романе явно присутствуют и требуют особенно пристального изучения, поскольку позволяют проникнуть в глубины замысла Булгакова, в художественно-философскую концепцию его последнего романа. По моему мнению, еще одним источником театральности данного произведения является образ политического театра, сопряженный с ключевым конфликтом и обрастающий множеством художественно-смысловых контекстов. Один из важнейших связан с образом Воланда, его присутствием в качестве невидимого «режиссера».

Это незримое присутствие набрасывает на все происходящее в Ершалаиме черты некоего «театра марионеток», расставленных в исходные позиции-роли тайной волей сатаны. В эпизодах «романа Мастера» есть и явные внешние признаки театральности. В первую очередь, они проступают в подобии тех пространств, где все происходит, декорациям и сцене. Сами же события сменяют друг друга, как эпизоды в драматическом произведении: колоннада дворца Ирода; сад, где разговаривают Пилат и Каифа; площадь с каменным помостом, с которого прокуратор объявляет народу о помиловании Варравана; эпизоды на Голгофе, где главным действующим лицом оказывается Левий Матвей; убийство Иуды и т. п.

Но все же важнейшим источником театральности всех перечисленных событий становится глобальный конфликт власти и убеждений людей (веры). Он сообщает «роману» Мастера черты **политического театра**, неразрывно слитого с масштабной исторической трагедией и мистериальным началом.

Два указанных оттенка жанра возникают благодаря двойственности фигуры Иешуа Га-Ноцри. С одной стороны, он некий прототип Иисуса, евангельского персонажа, о котором шел разговор на Патриарших. Но, с другой стороны, целый ряд намеков создает вокруг данного образа ореол некоего реального исторического лица, не имеющего с Христом ничего общего<sup>9</sup>. Эти намеки есть и в фонетических «транскрипциях» имени, названия города, в оценке Иешуа записей Левия как лживых и подлежащих сожжению (прообраз одного из древнейших евангелий). В результате формирования такого «зазора» между художественным образом Иешуа и биб-

<sup>7</sup> Белобровцева И. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. С. 76, 96.

<sup>8</sup> Кораблев А. Время и вечность в пьесах Булгакова. С. 51

<sup>9</sup> Данная особенность персонажа не раз отмечалась исследователями. Особенно акцентировал ее А. Зеркалов, сравнивая образ романа с библейскими текстами.

лейским Иисусом все описываемое обретает налет некоей «исторической достоверности», выглядит как «рассказ очевидца» (Воланд). Отсюда и возникает ощущение происходящего как исторической трагедии. Но при этом сохраняется влияние евангельских ассоциаций, возникающих в разговоре Берлиоза и Бездомного. Они превращают рассказ Воланда в подобие масштабной мистерии о последних днях жизни Христа... Только позже читатель узнает, что над всеми этими жанровыми оттенками, скрывая и перекрывая их, царит жанр исторического и религиозного «романа в романе», поскольку записан он рукой Мастера...

Таким образом, Булгаков выстраивает жанровые структуры своего творения по принципу своеобразной «матрешки». Зерном-истокom его художественной концепции становится политический театр, появление которого спровоцировано исходным конфликтом власти и маленького человека. Это первичное жанрово-смысловое ядро начинает активно взаимодействовать с другими жанрами, вуалируя обнаженность исходного конфликта, его политические и исторические оттенки. В результате таких наслоений и разрастаний Булгаков добивается подлинно художественного эффекта: достаточно одноплановый и почти банальный для русской литературы мотив противостояния власти обретает многозначность, многомерность. В таком жанрово-смысловом «пространстве» возникает неоднородность, «нелинейность», позволяющая смыслам совершать неожиданные превращения, обретать качества непредсказуемости, амбивалентности, спонтанности<sup>10</sup>. В результате «роман Мастера» оказался исполненным множеством возможностей дальнейшего смыслопорождения, обрел признаки своеобразного концепта, способного изнутри направлять самодвижение произведения, его смысловых потоков.

Главным принципом в динамическом выветвлении этого концепта стал, по всей видимости, контраст, если пользоваться литературоведческой терминологией, а точнее, «принцип дополнительности» (в том значении, как его понимал Н. Бор). Возможно, что такой прием организации текста и смысловых потоков восходит к политическому театру, на который изначально ориентировался М. Булгаков, создавая свой роман.

В качестве такого «выстроенного от противоположного» контекста для историко-мистериального действия, разыгравшегося в Ершалаиме, стало описание Москвы. Этим частям булгаковского творения тоже сообщены черты театральности, хоть и не столь очевидные.

Налет театральности московским эпизодам сообщает ключевая для них сцена: сеанс черной магии в «Варьете»<sup>11</sup>. Скрытый смысл данного фраг-

<sup>10</sup> Эта особенность смыслопорождения также многократно отмечена литературоведами. В. В. Химич исследует «амбивалентность» художественного мира М. Булгакова, использование им принципов «зеркальности», «остранения». Истоком подобных явлений может выступать ориентированность писателя на жанр менипповой сатиры, следы которой видят ученые в этом романе (А. Вулис и др.). Парадоксальность художественного мира Булгакова анализируют А. П. Казарин, Е. А. Яблоков и др.

<sup>11</sup> Здесь нельзя не согласиться с изложенным выше мнением А. А. Нинова о том, что эта сцена – ключевая для понимания всех «московских эпизодов».

мента нарушает те ожидания зрителей и читателя, что сформированы ранее. Не Воланд и его свита показывают «фокусы с разоблачением», а публика в зале оказывается объектом почти открытого «эксперимента». Поднимается завеса тайны над появлением сатаны в Москве. Он прибыл, чтобы узнать, изменились ли люди в своей сущности со времен ершалаимских (Москва не раз уподоблена столице древней Иудеи).

Этот мотив «забавы с людьми», приобретающий оттенок жизни-тетра, совершенно отчетливо восходит к «Дневнику Сатаны» Л. Андреева. Главный персонаж этого фантазмагорического романа прибыл в человеческий мир с целью позабавиться, совсем в духе знаменитого афоризма из Шекспира о жизни-игре и людях-актерах. Но сам превратился в игрушку завязых подлецов и аферистов.

Воланд «играет» с людьми по другим правилам. И цели его игры неизмеримо масштабнее и сакральнее. Очевидно, он хочет увидеть последствия того «эксперимента», что начался в Ершалаиме. Явив миру пророка нового и очень простого учения, почувствовав могучее воздействие его идеи на народ, Воланд хочет увидеть, повлияла ли жертва Иешуа на человеческие души спустя почти два тысячелетия. Начатое им в Иудее «театральное действие», как бы брошенное в поток жизни, должно было, по замыслу мистического сценариста и режиссера, саморазвиваться и принести плоды. Вот за ними-то, очевидно, и прибыл Воланд в Москву, куда он снова поместил подобие пророка-мученика, Мастера, «продиктовал» ему роман, над которым сам его «автор» не властен в полной мере (знаменитое: рукописи не горят).

Созерцая публику «Варьете», проверяя ее с помощью свиты на «греховность», Воланд делает вывод, что люди почти не изменились. Но это мнение вечного существа. С точки зрения исторической перспективы, возникающей из сопоставления с Ершалаимом, жизнь Москвы изменилась кардинально. Главное, что отличает ее от столицы древней Иудеи, – трансформации форм театральности, пронизывающей по-прежнему человеческое существование. Если в Ершалаиме это был захватывающий политический театр, обретающий оттенки мистерии и исторической трагедии, то в Москве на всем лежит налет эстрадного театра, некоего подобия эксцентрических и в то же время убогих номеров варьете.

Подобное сходство усматривается, во-первых, в композиции. Описание Москвы создано как целая цепь относительно независимых эпизодов: ресторан в Грибоедове, конфуз со Степой Лиходеевым, оказавшимся в Ялте; злключения Варенухи и Римского, происшествия в доме скорби, история Мастера и Маргариты и т. п. Объединяет их некий налет комизма, переходящего в насмешку, сатиру, иронию. Создан этот налет во многом благодаря участию в земных делах свиты Воланда. От ее действий так и веет фокусничеством, фиглярством, эксцентрикой, средоточием которых становятся события в театре и их последствия. Бегемот, Коровьев, Азazelло, Гелла, бесцеремонно вмешиваясь в дела людей, выглядят отдаленным подобием кукловодов, дергающих за невидимые нити множество марионеток, направляя их действия, умертвляя, разрушая, вну-

шая... И все это совершается по некоему спонтанно создаваемому «сценарию», где главную сюжетную линию задумал Воланд, а талантливые исполнители по ходу действия лихо импровизируют, добавляя к замыслу господина очень яркие штрихи и нюансы.

Но по-прежнему всем этим «буйством театральности», этой эксцентрической феерией жизни-театра правит конфликт власти и ценностей маленького человека. Правда, он тоже сильно трансформировался, стал почти неузнаваем. Исчезли его яркие и явные проявления, которые читатель наблюдал в Ершалаиме. Изменились и формы управления людьми, и способы охранения личностных ценностей.

Власть утратила персонафикацию. В московских эпизодах нет ни одного персонажа, подобного Пилату, Каифе, Тиверию и даже Афранию. Есть некие безликие агенты, Алоизий Могарыч, исполняющий роль, подобную Иуде, есть барон Майгель, принятый на бале у сатаны, есть председатель зрелищной комиссии Семплеяров. Ничтожность и малоприметность этих фигур ничуть не умаляет, а, напротив, оттеняет то тайное и всепроникающее присутствие власти, что ощущается в постоянной опасности, оглядке, напряжении персонажей, населяющих Москву. Это подобие постоянного и липкого страха, который сродни состоянию арестованного за валюту Никанора Босого, страху обитателей «нехорошей квартиры», постоянной оглядке Римского. Этот страх – в ночных видениях Мастера (спрут, вползающий в окно), в охранительных речах Берлиоза... Так Булгакову удается передать ощущение, что власть, лишившись персонафикации, оказалась как бы невидимой и обрела всеприсутствие. Она неуловимо и в то же время отчетливо заполняет все пространство, напоминая чем-то музыку, которая постоянно слышится в описаниях Москвы: то в фокстроте «Аллилуйя», то в оперной арии, несущейся из раскрытых форточек, то в подневольном пении хорового кружка, то в «урезанном марше», завершившем безобразия в «Варьете»...

Как музыка, сопровождающая обыденное существование московских граждан, власть неким образом растворилась в быту, превратившись во власть удобств (особняк, где живет Маргарита, квартиры для критиков и писателей), «квартирного вопроса», вкусной еды (ресторанное меню), денег («сдавайте валюту!»), льгот (путевки для писателей, валютный магазин) и т. п. Власть, обретя неуловимое всеприсутствие, отчасти уподобилась чертовщине и получила силу столь могучую, что оказалась способной противостоять замыслам и «сценариям» самого Воланда. Под натиском проверок и облав на квартиру № 50 свита и ее господин вынуждены были переместиться на крышу. Безобразия в ресторане и магазине пресекаются, по мере возможности, стражами порядка. Желание Мастера снова жить в своей квартирке «исправляется» Азавелло, поскольку ясно, что прежнего покоя не обрести под пристальным вниманием агентов...

В страхе перед таким всевидением и всеприсутствием власти маленький человек тоже меняет свою «жизненную тактику». Он ищет убежищ, понимая, что и они ненадежны. Роль таких убежищ-укрытий от власти выполняют дома. Например, клиника Стравинского, куда Мастер

приходит сам, куда попадает Иван Бездомный, жертвы происков Воланда и его свиты. Еще один дом – Грибоедов, с его едой, иллюзией творческой свободы и отгороженности от «непосвященных». Особняк, в котором живет Маргарита с мужем, – еще одно подобие оазиса достатка и комфорта. Полуподвальная квартирка Мастера, где он пишет роман и встречается с возлюбленной. «Нехорошая квартира», в которой обосновались Воланд, его приспешники, состоялся грандиозный бал...

Так власть и маленький человек с остатками своих убеждений, ценностей, жалким подобием веры (в искусство, в любовь, в свободу) обрели новые формы противостояния: внешне бесконфликтные, бескровные, но глубокие, почти таинственные, более страшные и разноликие. Так, если Иешуа сломался от удара бичом, то Мастеру оказалось достаточно только отдаленного «эха» угрозы. Несколько отзывов о романе породили страх, близкий к психическому заболеванию, и заставили бежать в клинику Стравинского.

В новых условиях отношений власти и маленького человека дали трещину даже самые сильные и стойкие чувства – последний оплот личностных ценностей. В противопоставление Пилату и Иешуа подлинную стойкость и величие явил Левий Матвей. В отличие от своего учителя, хоть на полслова, но отступившего от своей веры и назвавшего Пилата игемоном, а не добрым человеком, Левий пошел до конца в своей любви и преданности. Ему угрожали стражники (аналогия Марку Крысобою и бичу), но он лишь укрылся в пещере неподалеку от места распятия. Он не устранился не только людей, но и гнева природы: невиданная гроза разразилась над Голгофой и Ершалаимом. Он даже бросил упрек Богу, отдавшему своего сына на поругание и обрекшему на позорную смерть (перерезать нить жизни может только подвесивший, как утверждал Иешуа). Не потому ли только Левий Матвей и обрел мир света, явившись оттуда посланником к Воланду? Иешуа же обречен брести по лунной дорожке, лишь отражающей свет, символизирующей путь в мир горний... Так, очевидно, он наказан за полное страха «игемон»...

Через две тысячи лет не только «исторический двойник» Иешуа оказывается еще более слабым духом. Но и подобие Левия Матвея – Маргарита – явно обнаруживает тайную «трещину» своей души, предав чувства к любимому. На первый взгляд, она, как и ученик Иешуа, прошла все испытания, ниспосланные ей и властью обстоятельств, и волей Воланда. Она презрела мирок достатка и комфорта, растворилась в творчестве и любви Мастера, испытала одиночество и утрату, отреклась от человеческой сути, превратившись в ведьму, снесла нечеловеческие муки на балу... Но, когда награда за все это – возвращение Мастера – стала почти неизбежной и ожидаемой всеми участниками сцены, женщина вдруг, вопреки собственному разуму и логике событий, попросила избавить от мучений Фриду. На первый взгляд, такая просьба – еще одно торжество ценностей маленького человека, для которого милосердие и сочувствие даже выше любви, собственного счастья. Но у этой просьбы за Фриду есть и другой, скрытый смысловой оттенок.

Из всех гостей на балу Маргарита, очевидно, не случайно вняла только ей. Причина, возможно, в том, что мучения Фриды напомнили ей свои, когда она, потеряв Мастера, тайно доставала оставшиеся от него вещи и проливала над ними слезы. Поэтому, прося за Фриду, она как бы просит и о собственном избавлении от мук воспоминаний и неизбежной душевной боли. В результате у ее просьбы, чтобы несчастной перестали подкладывать платок, отнявший жизнь у ее ребенка, возникает скрытый эгоистический оттенок. В этом уподоблении Маргариты и Фриды (двойники) есть и тайный, едва уловимый намек на сходство Мастера с убитым ребенком. И Маргарита в развитии этой ассоциации как-то виновна в его «смерти»...

Даже намек на примесь эгоистического мотива (влияние Достоевского?) в поступке Маргариты достаточно, чтобы не только резко расподобить ее образу Левия Матвея. Булгаков, выстраивая в дальнейшем потоки ассоциаций, предельно снижает образ Маргариты. Она не только не попадает в мир света, как ее «исторический предшественник», не просто сопровождает Мастера в сумеречный мир Воланда. Маргарита, разделившая с возлюбленным некое подобие ссылки-искупления (Мастер заменил Понтия?), уподоблена, скорее, собаке Банга, вынужденной делить двенадцать тысяч лун со своим проклятым хозяином («...тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит», — сказал Воланд о собаке).

В «театральных оттенках» московских эпизодов, очевидно, оказался реализован тот потенциал масштабной исторической трагедии, что сформировался в ершалаимских сценах. В результате выстраивания такой исторической перспективы Булгаков добился появления очень глубокого смысла всего произведения. Превращение «исторической трагедии», основанной на конфликте власти и маленького человека, в подобие эксцентрического театра-жизни не свидетельствует о вырождении и ослаблении того вечно-противостояния, что составляет один из стержней человеческой истории. Конфликт не только не избыл себя, но сделался непереносимым, разрушил последний оплот личностных ценностей. Для маленького человека остался единственный путь — бегство из мира реального в мир потусторонний, мистический.

Так находит свое развитие другая жанрово-смысловая линия, наметившаяся в описании Ершалаима и Голгофы, линия театра-мистерии. Ее динамика тоже построена по принципу амбивалентных превращений, глупое единство которых обнаруживается опять-таки благодаря «зародышевому мотиву» политического тетра.

Наиболее отчетливо и в то же время неожиданно эта связь театра-мистерии и политического тетра обнаруживается в эпизоде сна Никанора Босого. Попадая в подобие рая (а может, чистилища), герой видит его как театр. «Все было... как в небольшом по размерам, но очень богатом театре. Имелась сцена, задернутая бархатным занавесом, ...суфлерская будка и даже публика» (с. 586). Но «представление» в таком подобии театра недвусмысленно напоминает допрос у следователя, завершающийся предложением сдавать валюту. Явная ирония и даже сарказм данного эпизода почти

не скрывает пугающий смысл сна Босого: высшие силы тоже стоят на страже политических интересов. Избавляя граждан от греховной привязанности к валюте, они только пышной внешней театральностью отличаются от похожих на них «органов правопорядка». В сознании Никанора Босого вера в потусторонний мир оказалась неким образом замещена обожествлением миссии госбезопасности...

Отчасти сходную роль исполняет и Воланд на своем балу, театральность форм которого не требует особых доказательств (съезд гостей, роль королевы, исполняемая Маргаритой, роскошь убранства, несколько выходов к гостям как подобие выходов на сцену и т. п.). Главным «номером» бала становится эпизод с превращением головы Берлиоза в чашу и наполнением этой чаши кровью «наушника и шпиона» барона Майгеля. Эта кульминация бала явно перекликается с допросом Иешуа и возмездием Иуде. Пилат пытался убедить Иешуа фактами, что не все люди добры. Теперь Воланд убеждает голову Берлиоза, что пророчества на Патриарших прудах исполнились, что возможно существование и после смерти. Превращение головы в чашу активизирует значение непримиримой вражды Воланда с атеизмом, носителем которого является Берлиоз. Кровь Майгеля дополняет символический образ заклятого врага: атеизм исполнен предательства (череп Берлиоза, а кровь Майгеля). Воланд неким мистическим образом очищает мир и от того, и от другого, превращая кровь в вино.

Вся сцена, явно выстроенная по принципу преображенного обряда причащения, наполняет сакральным смыслом бал у сатаны и в то же время имеет явную «политическую подоплеку». Если рай (или чистилище) почти потерял различие с действительностью, то адские силы вершат возмездие за то, чем наполняет жизнь головы и сердца маленьких людей (кровь Майгеля лилась из груди).

Описывая в дальнейшем, как проникают приспешники Воланда в дома-убежища, разрушая и уничтожая их, Булгаков, похоже, намекает, что укрыться от возмездия потусторонних сил людям, предающим свою веру-убеждения, не удастся. Власть Воланда сильнее, нежели власть мирская, и проникнет в любое укрытие (пожар Грибоедова, дебош и тоже пожар в валютном магазине, проживание сатаны со свитой в квартире ювелирши, «извлечение Мастера» из дома скорби и т. п.).

Преодоление театральности, избавление от нее происходит только в мире Воланда, куда уходит его свита, увлекает Мастера и Маргариту. Символизирует такое отрешение от жизни-театра сбрасывание личин и нелепых одеяний, похожих на маскарадные. Воланд и его свита предстают в своих истинных обликах, Мастер обретает черты Фауста, а Маргарита — ведьмы. В сумеречных пространствах владений сатаны наконец-то исчезает конфликт власти и маленького человека. И Пилат, и Мастер, и Маргарита, не связанные теперь этим конфликтом, не только являют свои подлинные сущности, но и обретают те ценности, к которым стремились. Так мистериальная жанрово-смысловая линия намечает, наконец, выход из бесконечной круговерти исторических форм противостояния власти и человека. В пределах исторического существования этот конфликт, похоже,

неразрешим. Преодоление возможно только в мистических измерениях. Только там возможно торжество истины, противопоставленной театральности как обману, иллюзии. Поэтому и Иешуа, и Пилат оказываются по своему правы в своем споре. Первый верил, что царство истины настанет, сменив всякую власть. Второй кричал в ответ, что оно никогда не настанет.

Оба исхода совмещены в авторской позиции, но и предельно разведены благодаря динамике двух форм театральности, «замешанных» на мотиве политического театра: нескончаемой исторической трагедии, перерастающей в фарс и эксцентрику; и мистерии, способной превратиться в подобие лунной дорожки, соединяющей «сумерки существования» со «светом» иного мира.

Подводя итоги, можно утверждать, что М. А. Булгакову удалось создать грандиозную концепцию власти как краеугольного камня человеческой истории. Он сумел проникнуть в потаенную сущность извечного конфликта власти и маленького человека, усмотрел за бесчисленными формами этого противостояния, осмысленными как театральность жизни, своеобразную «экзистенцию» – вечную и неизменную силу, движущую человечеством. Именно ее явное или скрытое присутствие придает историческому существованию устойчивые черты политического театра, бесчисленные трансформации которого позволили обнаружить писателю именно художественный подход к проблеме власти.

Размах замысла не заслонил при этом остроту насущных вопросов того времени, когда писался роман. Решая вечные конфликты власти и маленького человека, Булгаков сквозь их призму увидел и запечатлел крах тех политических намерений, которыми была движима революция 17-го года. Новые формы власти, которые должны были стать выразителями и защитниками интересов «униженных и оскорбленных», использовали другие способы влияния и подавления, сделав невыносимым обыденное существование маленького человека, обострив до последних пределов извечный конфликт истории. В этих выводах Булгаков сближается с некоторыми апокалипсическими концепциями своих современников: А. Платонова, Е. Замятина, Б. Пастернака.

Воплощая свой замысел, писатель построил произведение на основе двух жанрово-родовых образований. «Драматургическое» начало призвано было запечатлеть вечный конфликт власти и маленького человека, романно-прозаические структуры передавали изменчивость «обличий» такого противостояния. Благодаря им центральный конфликт «Мастера и Маргариты» приобретал почти неузнаваемые черты, представляя «хаосом жизни», дробясь в различных позициях рассказчиков. Такой органический сплав драматургии и прозы делает М. А. Булгакова достойным преемником традиции русской литературы, сформировавшейся в произведениях А. С. Пушкина (маленькие трагедии), Ф. М. Достоевского (роман с драматическим началом), А. П. Чехова (прозаический подтекст пьес).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Барков А. Н. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Альтернативное прочтение. Киев, 1994.
- 2 Белобровцева И. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. 167 с.
- 3 Бэлза И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст-1978. М., 1978.
- 4 Вайскопф М., Толстая Е. Москва под ударом, или Сатана на Тверской: «Мастер и Маргарита» и предыстория мифопоэтического «московского» текста // Литературное обозрение. 1994. № 3–4.
- 5 Вулис А. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М. : Художественная литература, 1991. 224 с.
- 6 Гаспаров Б. М. Из наблюдений за мотивной структурой романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. 1989. № 10. С. 96–107; № 11. С. 88–98; № 12. С. 105–114; 1989. № 1. С. 78–91.
- 7 Джулиани Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.
- 8 Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. М. : Текст, 2003. 190 с.
- 9 Комаров С. А. О художественной структуре романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1983. Вып. 5.
- 10 Круговой Г. Гностицизм в романе М. Булгакова // Новый журнал. 1979. № 134.
- 11 Кульяс С., Хютт В. О поэтике М. Булгакова: «Мастер и Маргарита» как «трансцендентальный» роман // Булгаковский сборник II. Таллин, 1994. С. 20–25.
- 12 Лесский Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова: манера повествования, жанр, макрокомпозиция // Изв. АН СССР. Сер. лит и яз. 1979, № 1.
- 13 Михаил Булгаков: современные толкования: 1891–1991. Сб. обзоров. М., 1991.
- 14 Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М. : Локид-миф, 1996. 592 с.
- 15 Хилмич В. В. В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2003. 336 с.
- 16 Чудакова М. О. Евгений Онегин, Воланд и Мастер // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии. Самара, 1994.
- 17 Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. 1976. № 1. С. 218–253.
- 18 Эндрус Э. Взаимосвязь творчества Булгакова и Замятина: Развитие символики Замятина в романе «Мастер и Маргарита»: Тема революции в аспекте интертекстуального анализа // Вестник Санкт-Петербургского гос. ун-та. Сер. 2. 1992. Вып. 2.
- 19 Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М. : Языки славянской культуры, 2001. 424 с.

**Historical artistic power concept of M.A. Bulgakov  
(novel "The Master and Margarita")**

**E. Sintsov**

*The influence of political thinking on the artistic consciousness of M. Bulgakov is found out. Such influence appeared first of all in the central conflict of "The Master and Margarita" novel. The development of this conflict in the sequence of chronotope layers determined not only conceptual artistic unity of the novel but also influenced its genre peculiarities: the elements of political theatre take place in "The Master and Margarita". This is the system-forming genre in the range of other genre peculiarities of the novel.*

**Keywords:** power, small person, conflict, political theatre, artistic concept, genre.