



Н. С. ЦВЕТОВА

«Каждому будет дано по его вере» (эсхатологическая топика в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)*

Уникальность романа, которому М. А. Булгаков посвятил последние тринадцать лет своей жизни, неутихающие споры вокруг него, в первую очередь, вызваны спецификой художественной философии, зафиксировавшей рефлексию эпохи по ключевым проблемам, включающим целый комплекс онтологических и аксиологических вопросов, решения которых требовала глобальная цель переустройства мира и переделки человека «эры лицетворения» (определение начала XX в., которое принадлежит С. Н. Булгакову). Масштаб таланта определил Мастера в немногочисленную группу советских писателей, подходивших к решению эпохальной задачи глобально, с привлечением огромного и невероятно разнообразного жизненного материала, который от редакции к редакции все настойчивее диктовал усложнение художественной установки, наращивание амбивалентности текста.

Теперь по прошествии уже многих десятилетий ясно, что диалог большого писателя с временем, детали этого диалога, парадоксальные выводы и наблюдения, предъявленные читателю, были спровоцированы влиянием новой идеологии, разбушевавшимся атеизмом, отчасти философией космизма. Пафос этого диалога, вопреки истовой генеральной устремленности общества в прекрасное будущее, определяли во многом апокалиптические, а затем эсхатологические мотивы, привычно соотносимые с феноменом ушедшего в прошлое к моменту создания «Мастера и Маргариты» модернистского искусства. Подчеркнем,

* Впервые: Цветова Н. С. «Каждому будет дано по его вере» (эсхатологическая топика в романе Булгакова «Мастер и Маргарита») // Универсалии культуры. Вып. 3. Измерения литературного текста: Поэтика. История, Философия. Б-ка ж-ла СФУ. Красноярск, 2010. С. 137–149.

преобладание этих мотивов обозначилось в тот самый момент, когда массовый герой нарождающейся эпохи с огромным энтузиазмом после только что завершившейся депрессии и мощнейшего революционного энергетического выброса сосредоточил все свои устремления на грядущей идиллии («Мы наш, мы новый мир построим...»). Граждане советской России были почти уверены в возможности, в необходимости и реальности заявленных притязаний на пересоздание мира, на усовершенствование природы, на переделку человека и человечества. Никто теперь не сомневается, что в размыщлениях над этими установками были созданы «Собачье сердце» и «Роковые яйца», когда мало кто догадывался, и мало кто из догадавшихся решался говорить, что новый мир, который только мечтался как дружественный, родственный окончательно лишит мечтателя главного — ощущения внутренней гармонии, согласия с самим собой, благодати, по В. Далю, «даров Духа Святого», любви и милости Божьей, а экзистенциального облегчения в каждой отдельной человеческой жизни, несмотря на все особенности, тщательно программируемые изменения массовой психологии, так и не случилось.

Наоборот, вопреки ожиданиям революционная эпоха создаст страшное отношение к человеку, которое откровенно сформулировал В. В. Вересаев в статье, посвященной «художественному оформлению» нового быта, написанной по докладу на пленуме Государственной академии художественных наук (ноябрь 1925 г.): «Для нас, в настоящее время, живой человек есть лишь известная комбинация физиологических, химических и физических процессов. Умер человек — данная комбинация распадается, и человек, как таковой, исчезает, превращается в ничто. Остается туша гниющего мяса»¹. Эти слова можно считать констатацией глобального уничтожения эсхатологии, начало разрушения которой зафиксировал, по мнению Вересаева, Л. Толстой в гибели Андрея Болконского.

О том, что мотив смерти человека, мотив лично-эсхатологический, является организующим в художественном пространстве романа «Мастер и Маргарита», о том, что Булгаков выводит христианскую эсхатологию на идеологический уровень, уровень художественной идеологии, свидетельствует не только единственная логически завершенная запись Левия Матвея, которую тот мог предъявить в оправдание своего учителя: «Смерти нет», но и заключительный фабульный факт: Иван Бездомный обретает «дом», оживлен идеей продолжения романа своего соседа по сумасшедшему дому, а знако-

¹ Вересаев В. В. К художественному оформлению нового быта // Красная новь. 1926. № 1. С. 162.

мимся мы с ним как с автором поэмы, изображающей Христа «очень черными красками»².

Новая религия — советская идеологическая доктрина — декларативно отмечала апокалиптические настроения эпохи модернизма, эсхатологизм мышления, оставляя связанные с ними переживания «бывшим» («Дни Турбинах»), взамен подарила близкую историческую перспективу — *светлое коммунистическое будущее*. Но индивидуальный страх личной смерти социалистический антиапокалипсис не разрушил, не преодолел. На страницах романа Булгакова — огромное количество тому подтверждений. Главные из них — множественность, вариативность воплощения мотива смерти, расширение его через введение сложнейшего топа «бессмертие», если воспользоваться классической риторической терминологией.

Во-первых, множественность эта воплощается в разнообразии событийной реализации мотива, в сюжетной полифункциональности этих событий. Так завязкой становится гибель Берлиоза, воспринимающаяся в конечном итоге как справедливое возмездие и предсказанная уже в момент знакомства (на третьей странице романа) странным приезжим профессором, который в самом начале разговора почему-то «остановил взор на верхних этажах, ослепительно отражающих в стеклах изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце» (с. 11)³. Кульминация сюжета — бал мертвых, устроенный тем же Воландом. Развязка — уход из жизни главных героев и их перемещение в надмирное пространство. Очевидно, что все названные события, организующие единый дискурс смерти, сюжетно далеко не равнозначны. Хотя можно предположить, что самым высоким идеально-оценочным значением обладает последнее.

Во-вторых, не менее интересны собственно художественные, точнее, художественно-идеологические функции событий, обозначаемых концептом «смерть», включающем несколько топов. В романе не единожды повторяется, декларируется, что перед смертью все люди равны, ибо все смертны, «внезапно смертны», потому что жизнь каждого «подвешена на волоске». Абсолютно логично в тексте достаточно отчетливо проявляется отношение к смерти как к закономерному и окончательному итогу любого человеческого пути, к итогу, не допускающему пересмотра или разнотений, обнажающему человеческую сущность.

² Если считать, что в данном случае Булгаков использует речевую метафору, тогда поэма Бездомного «очернительская». Но идеолог Берлиоз смысл сочинения своего подопечного видит в ином: не скомпрометировать, очернить Христа, а уничтожить веру в него, похоронить эту веру. Комментарии и идеологические установки Берлиоза включают этот эпитет в ассоциативное поле смерти.

³ Здесь и далее цитаты приводятся по: Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. М., 1990. Т. 5, — с указанием страниц в скобках.

Так, у Маргариты после смерти неизбежно исчезает «временное ведьмино косоглазие и жестокость и буйность черт». Лицо покойной светлеет и смягчается, а оскал ее становится не хищным, «а просто женственным страдальческим оскалом» (с. 359). Чуть раньше Булгаков обращает внимание на то, что на бал к Воланду все гости являются «совершенно одинаковыми» («фрачники и нагие женщины с ними, отличавшиеся друг от друга только цветом перьев на головах и туфель»). Ведь одежды мертвецов быстро истлевают, и нет для них никакого смысла в поисках новых, ибо смерть уже обнажила их суть, которую не удастся скрыть ни перед Богом, ни перед дьяволом.

Но трагедия ухода всякий раз подается Булгаковым по-разному и всякий раз провоцирует абсолютно разные читательские эмоции. Смерть может стать испытанием веры, проверкой на человечность, главным инструментом исследования характера персонажа, его конечным жизненным испытанием, событием, заставляющим подвести итоги не только каждого человека, но и все человечество, но может осознаваться и как гуманнейшее избавление от проблем, от мучений и несправедливости. Например, «ужасная смерть» Берлиоза и ужас смерти, охвативший буфетчика Андрея Фокича Сокова, воспринимаются как справедливое наказание за всю прошедшую жизнь, за ложь и обман и у требовательного читателя вызывают чувство справедливого удовлетворения.

На балу у Воланда Маргарита наблюдает «беспристрастного», по рекомендации мессира, ангела Апокалипсиса Абадонну, которому нет дела до личного, пусть и образцового, наказания, таких, как Берлиоз или Соков. Он наказывает смертью погрязшее в грехах человечество, ввергая его в кровопролитные войны, уносящие тысячи жизней, окрашивающие в кровавые тона земной шар. Для индивидуальной, показательной расправы он выбирает, поддерживая Воланда, только предателя. На виду у всех организатор смертельного экзамена на человечность для всего мира жесточайше и справедливо карает барона Майгеля. И почему-то описание этой расправы, даже с предварительным пояснением, с предварительной мотивацией Воланда, которая могла бы восприниматься как оглашение справедливого приговора, заставляет содрогнуться, равно как не находит сочувствия и справедливое наказание утратившего «нравственный императив» человечества. Отчего мы содрогаемся? Может быть, от неприемлемости справедливости из рук дьявола, от несправедливости кровожадной удовлетворенности местью?

Хотя в романе есть «малодушные» герои, которые сами помышляют о собственной смерти как о величайшем благе, дарованном во спасение от нестерпимых болей и непосильных испытаний. Среди таких «малодушных» в момент приступа головной боли — неумолимый и несгибаемый Пилат. Среди них Левий Матвей, умолявший немилосердного

Бога о смерти для своего учителя как об избавлении от несправедливых, бесчеловечных истязаний. Страстные мольбы и горячие обвинения верного ученика странствующего философа понятны читателю, как и слова Маргариты о том, что смерть — «это очень хорошо, потому что мучениям тогда настанет конец» (эти слова прозвучали после исчезновения Мастера). С его смертью, стоящей в том же ряду, со смертью от страшной душевной усталости, пожалуй, смириться труднее всего. Хотя и в данном случае трагедия принимается, особенно на фоне тосящих от нестерпимой пошлости собственного существования посетителей Грибоедова, уничтожаемых непроясненным для них страхом и готовых взвыть под знаменитый ресторанный джаз: «О боги, боги мои, яду мне, яду!». Важно, что все эти стенания, страдания, уходы объединяет одно — предшествующий им непонятный страх, от которого ни одному из персонажей так и не удается избавиться или излечиться.

Чрезвычайно содержательно и то обстоятельство, что в текстовых объемах описание этих смертей представлено как бы «пирамидально». Основанием этой своеобразной пирамиды стало описание абсолютно подвластного бытовому сознанию трагического случая с Берлиозом. И Булгаков очень подробно, детально воссоздает не только сам момент гибели, но и, вызывая физиологическое отвращение, хладнокровно демонстрирует останки погибшего, разложенные почти небрежно на трех столах в прозекторской. А далее он заставляет увидеть глазами Маргариты странную похоронную процессию, сопровождающую гроб покойного. Зачем? Скорее всего, одна из важнейших художественных задач этих эпизодов — выявление, проявление и выявление прорывающихся в сознании идущих за гробом того же страха, разбавленного отвращением и животной радостью, скрытыми в даже про себя не произносимых счастливых восклицаниях: «Да ведь мы-то живы!». Абсолютно понятно: это страх смерти.

А «мучительная смерть» Иешуа, венчающая пирамиду описаний, наоборот, изображается очень скрупульно. Главное в этом фрагменте романа — акцент на том, что в отличие от всех остальных персонажей, Иешуа сам совершает свой выбор, дважды отвергая попытки помочи со стороны Пилата. Наверное, именно потому только этот абсолютно свободный, гордый, достойный, честный, принципиально важно — бесстрашный выбор воспринимается как единственная на страницах романа бесспорная и абсолютная победа над смертью, одержать которую довелось сыну Божьему. Значительность этой победы так высока, серьезна и очевидна, что практически немедленно рождает в сознании Пилата мысли о бессмертии.

Следовательно, в романе есть смерть и Смерть, смерть как наказание, смерть как награда, все эти смерти являются избавлением от страха, шаг в сторону с жизненного пути, чтобы спрятаться. Только Иешуа способен сделать шаг навстречу собственной смерти, шаг, ставший проявлением

высшей свободы и человеческой воли, оказавшийся шагом в бессмертие. И в высшем проявлении смерти абсолютно закономерно возникает топ «бессмертие», художественная функция которого в дальнейшем только усложняется, чтобы в финале ассоциативные поля этих двух кажущихся антонимичными культурных констант получили возможность окончательного и абсолютно органичного слияния.

Итак, третья возможность воплощения мотива — ассоциативные поля, возникающие вокруг центрального для лично-эсхатологического дискурса события, которые задаются уже в названиях глав: «Казнь», «Погребение», «Конец квартиры № 50», «Прощение и вечный приют»... Ассоциации эти продолжаются, развиваются, множатся в цветовых и звуковых рядах, в семантических полях, окружающих понятие, называющее мотив. Приближение смерти знаменуют тишина, лунный свет, забвение или уход солнца и желтые цветы в руках Маргариты, цвет которых подчеркнут фоном — черным пальто героини. Это, пожалуй, самый показательный для эсхатологического мотива символ булгаковского романа.

В работе М. Н. Капрусовой⁴ убедительно доказывается, что Булгаков, абсолютно сознательно отказавшийся от нарциссов, возникавших не однажды в первых рукописных вариантах романа, в окончательной редакции имел в виду не мимозу, а серебристую акацию, которая могла восприниматься амбивалентно: как древняя эмблема мистерий (участники тайных религиозных обрядов несли ее веточки или букеты цветов во время церемоний, предшествовавших испытаниям перед посвящением в мисты), т.е. как знак ожидающих Маргариту испытаний на избранничество. Но, с другой стороны, эта же деталь в контексте христианских представлений: белая акация — символ души и бессмертия. Хотя нельзя исключить и третье толкование: в актуальной в эпоху создания романа масонской символике этот цветок считался символом преодоления смерти. Вполне вероятно, что возможность тройственного прочтения символа не преднамеренно планировалась Булгаковым. И очень важно, с нашей точки зрения, что в двух из трех возможных толкованиях цветы в руках героини становятся дополнительным художественным намеком на включенность в мотив смерти неожиданной для русской прозы советской эпохи антитезы «смерть — бессмертие», существование которой в той или иной степени проявляется на каждом уровне воплощения мотива смерти. Нам представляется, именно в этой антитезе, настойчиво внедряемой Булгаковым, выкристаллизовывается конечное, сущностное, авторское представление о базовом содержании топа «смерть», организующего мотив.

⁴ Капрусова М. Н. Что значили «отвратительные, тревожные желтые цветы» в руках булгаковской Маргариты // Проблемы целостного анализа художественного произведения. Вып. 4. Межвузовский сб. Борисоглебск, 2005. С. 73–74.

Это представление абсолютно естественно для Булгакова формируется с участием современников, ученых, философов, писателей и публицистов. О том, что бессмертие человека было предметом напряженной рефлексии в эпоху создания романа свидетельствует не только уже упоминавшаяся статья В. Вересаева (взгляд писателя был бы вполне понятен булгаковской Маргарите), но и чрезвычайно активные, целенаправленные попытки изгнания самого этого понятия из большинства сфер речевого общения, которое, как утверждает Е. С. Балашова, началось уже в Новое время, когда о бессмертии под влиянием безгранично утверждавшегося философского материализма начали писать скептически, считая его пережитком религиозной философии⁵. Достаточно вспомнить суждения Базарова о собственном посмертном будущем. Все это происходило несмотря на то что проблема личного бессмертия исторически для русских чрезвычайно актуальна. Не случайно в мифах, легендах, сказках часто перечислялись способы достижения бессмертия: набор ритуалов, процедур или перечень подвигов, героических поступков, которые необходимо было осуществить, либо описание стран, мест, достигнув которых, можно было стать бессмертным. Так что уйти от проблемы окончательно и безвозвратно не представлялось возможным. И в двадцатые годы ее пытались «осваивать» в соответствии с духом нового смутного времени.

Один из способов такого «освоения» — превращение бессмертия в атрибут априорно ошибочного, религиозного понимания человеческой сущности и допустимость рассуждений на эту тему только в контексте теорий и методик, направленных на практическую борьбу со смертью. В романе Булгаков изящно иронизирует над этим обстоятельством, не оставляя его без внимания. Достаточно вспомнить плакат, который видит в «узенькой комнате» домоуправления явившийся в Москву за наследством Берлиоза по телеграмме Воланда киевский дядюшка. На плакате «в нескольких картинках» изображались «способы оживления утонувших в реке» (с. 192).

Второй способ — переведение проблемы в метафорический план, чем более или менее успешно занимались преимущественно пролетарские поэты. Например, у одного из самых популярных — В. Кириллова — в «Таинстве посева» (1919) читаем:

Рожденные бессмертной силой,
Мы не погибнем, не умрем,
И сквозь гроба и мрак могилы
К вратам грядущего придем⁶.

⁵ Балашова Е. С. Бессмертие как концепт теории и истории культуры. Н. Новгород, 2005.

⁶ Кириллов В. Таинство посева // Русская поэзия XX в. Антология / вводная статья В. Полянского. М., 1925. С. 447.

Третий, пожалуй, наиболее интересный, вариант «новой эсхатологии» предложили философы и еествоиспытатели — современники Булгакова. В уже упомянутом исследовании Е. С. Балашовой определяющими для научно-культурного пространства того времени называются идеи первого представителя русского космизма, известного физика-теоретика Н. А. Умова, «Овладение временем» В. Н. Муравьева, «Философия общего дела» Н. Ф. Федорова, философия последовательного атомиста К. Э. Циолковского. Все эти ученые неуклонно подчеркивали сугубо антропологическую сущность проблемы, что, безусловно, доказывает особую актуализированность личной эсхатологии, потребность в которой ощущалась в дыхании эпохи. В письмах М. Цветаевой (1925 г.) есть такие строчки: «Мне жить не нравится и по этому определенному столкновению заключаю, что есть в мире еще другое что-то (очевидно — бессмертие). Вне мистики. Трезво. Да! Жаль, что Вас нет. С Вами бы я охотно ходила — вечером, вдоль фонарей, этой уходящей и уводящей линией, которая тоже говорит о бессмертии»⁷. О том, что эта проблема Булгакова занимала, свидетельствует мемуарист, «память которого удержала следующие слова умирающего писателя: “Мне мерещится иногда, что смерть — продолжение жизни. Мы только не можем себе представить, как это происходит. Но как-то происходит...”»⁸.

Судя по семантическому наполнению концепта «бессмертие» в романе «Мастер и Маргарита», верующий Булгаков почти бесспорно испытывал влияние теории Циолковского, утверждавшей, что весь материальный мир, включая человека, состоит «из вечных неуничтожаемых «примитивных духов». Следовательно, человеческий организм содержит в себе то, что можно назвать бессмертной энергетической составляющей сознания, а концепт «бессмертие», предложенный Циолковским, «служит связующим элементом между материализмом и неявным идеализмом в его философии»⁹. Утверждение духовности материи, принципиальное признание возможности бытия после физической смерти, как нам кажется, и стало основой для уточнения эсхатологических взглядов автора «Мастера и Маргариты», его представлений, связанных с проблемой личного бессмертия.

На бытие после смерти в романе, в первую очередь, как кажется, претендуют всемогущие силы зла — свита Воланда. Дьявол, принадлежащий в иудейско-христианской традиции тварному миру, действительно не подвержен смерти. В романе Булгакова эта традиционная религиозно-философская особенность дьявола явлена в его способности принимать облик

⁷ Цветаева М. И. «Любимый вид общения» // Наше наследие. 1991. № 4. С. 53.

⁸ Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 479.

⁹ Балашова Е. С. Бессмертие как концепт теории и истории культуры. С. 65.

человеческий, изменять его в зависимости от ситуации, в возможности дьявола находиться с людьми, быть видимым и доступным. Но он все-таки дух, в чем подобен Богу, но дух, существующий вне пространства и времени. Он обитает в мнимом пространстве — в надмирной области неба (это место закрепил за силами тьмы П. Флоренский). У него нет абсолютной власти над временем, ему принадлежит только время луны. Совсем не случайно кот, чрезвычайно яркая фигура в дьявольской свите, в ответ на просьбу Николая Ивановича поставить число на справку заявляет: «Чисел не ставим, с числом бумага станет недействительной» (с. 283). Именно поэтому Воланду нет доступа в сферу, пространство Бога — область предвечного. Он не может видеть Бога, даже имени в разговоре с Левилем Матвеем, посвященном судьбе мастера и Маргариты, не называет, не упоминает. Его время и пространство определяет тьма. Туда угодили Коровьев-Фагот, неудачно пошутивший темно-фиолетовый рыцарь, Азазелло — демон-убийца, и Пилат до встречи с Мастером, точнее, до его заступничества, и страшный разрушитель Бегемот, который, кстати говоря, может абсолютно безнаказанно безобразничать в силу собственной неуязвимости только в субботу и только до захода солнца.

Гораздо больше оснований для претензий на бессмертие у мастера и Маргариты, отравленных и умерших в палате психиатрической клиники и квартире Маргариты и отправившихся в иnobытие, подарившее им в finale романа покой.

В разговоре с мастером после его отравления изворотливый Азазелло деланно удивляется: «...ведь вы мыслите, как же вы можете быть мертвы? Разве для того, чтобы считать себя живым, нужно непременно сидеть в подвале, имея на себе рубашку и больничные кальсоны? Это смешно!..» (с. 360). Что нужно для того, чтобы жизнь после смерти продолжалась? Это тот самый вопрос, которым незадолго до собственной кончины мучился Булгаков. Устами Азазелло Воланд предлагает свой критерий жизни и смерти, сформулированный, разработанный основоположником рационализма, дуалистом Декартом: «Мыслю, следовательно, существую». Но вряд ли рациональный способ решения проблемы мог устроить самого писателя. Это лучше, чем иnobытие, абсолютное исчезновение, которое «по своей вере» (Б. Покровский справедливо замечает, что безверие — это тоже вера) получил Берлиоз, лишенный духовного начала.

Но мастер стремится к покою. Сквозь решетки на окнах в клинике Стравинского его взгляд притягивают лес и река. В славянской мифологии лес всегда сближался с пространством и nobытия, отдаленным от человеческого мира, путь к которому обязательно требовал преодоления водной преграды. Так что его готовность к смерти, его восприятие смерти как награды вполне мотивированы стремлением к покою и никак этому стремлению не противоречат. По отношению к героине справедливость

данного утверждения вообще не вызывает сомнения, хотя бы потому, что ее сборы на бал к сатане многими деталями напоминают похоронный обряд. Главный жест в этих приготовлениях — обнажение — очень часто в славянских мифах способствовало установлению контактов с «тем светом», а не только обретению сверхъестественных возможностей.

Не все так просто с ее возлюбленным. Художественная функция цитаты из Декарта, которую Азазелло приводит как неопровергимое доказательство инобытия героя, не исчерпывается общеизвестным толкованием. Важно еще и то, что, по Декарту, только душа обладает мышлением и волей. Дьяволу, выходит, это утверждение на руку. А для мастера имеет значение оборотная сторона убеждений великого дуалиста. Он бесконечно повторяет, что хочет только покоя. И очень внимательный читатель, известный современный теософ диакон Андрей Кураев, обращает внимание на атрибуты покоя, которого удостоен герой. Тишина, гомункул, чернильница с гусиным пером, любимая женщина и старый слуга, вишневый сад, заросли дикого винограда, венецианские витражи, Шуберт. Булгаков очень долго и тщательно работал над этим фрагментом. В черновиках есть такой вариант: «Ты будешь жить в саду и всякое утро, выходя на террасу, будешь видеть, как гуще дикий виноград оплетает твой замок, цепляясь ползет по стене. Красные вишни будут усыпать ветви в саду... Свечи будут гореть, услышишь квартиры, яблоками будут пахнуть комнаты дома... Исчезнет из памяти дом на садовой, страшный Босой, но и исчезнет мысль о Ганоцри и о прощенном игемоне. Это дело не твоего ума. *Ты никогда не поднимешься выше, Ешха не увидишь...*»¹⁰. Очевидно, что окончательный вариант значительно сложнее. Воланд не произносит последних слов — приговора, который прочитывается в символических деталях. Знаком спасительного для мастера пространства остается святая виноградная лоза (по библейской легенде, под виноградом спасался человек от потопа, а народные представления связывают виноградную лозу с миром мертвых, сажают на могилах, изображают на надгробиях¹¹). Оставляет Булгаков и цветущую вишню — оберег для счастливых влюбленных. «Расцвела за окошком белоснежная вишня...» — в советской лирической песне, современнице булгаковского романа, наследуется фольклорная традиция. Значит, покой мастера связан только с Маргаритой. Важно заметить, что исчезает бесследно запах яблок — библейский символ соблазна, с которого началась греческая человеческая жизнь. Ведь

¹⁰ Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Ранние фрагменты // Наше наследие. 1991. № 3. С. 77.

¹¹ Агапкина Т. А., Усачева В. В. Виноград // Славянская мифология. М., 1995. Т. 1. С. 374–377.

в первом варианте Булгаков абсолютно четко сказал, что возможности все переиначить у мастера не будет — не заслужил.

В окончательном варианте Воланд предлагает своему подопечному чернильнице, но это предложение не возбуждает воображения героя — писать он не может. Гомункул, по Гёте, не только нежизнеспособен, но и предельно несчастен. Витражи когда-то раздражали Фауста, потому что преграждают доступ к природному свету, имитируют многоцветие окружающего пространства, но, видимо, именно поэтому нужны мастеру, ведь привлекала его мечта о плюще, который обязательно должен был «завиться» летом на балконе психиатрической лечебницы и закрыть неумолимое солнце. Кажется, к жизни мастера мог позвать, нарушив покой, только Шуберт. Но А. Кураев напоминает, что еще в одном черновом варианте рукописи не просто упоминается фамилия композитора, но звучит его романс со словами «Черные скалы — вот мой покой», т.е. черный покой, покой, цветовыми ассоциациями включенный в семантическое поле смерти¹². Это напоминание актуализирует вторую сторону концептуального знака, поданного писателем в высказывании Азазелло о жизни и смерти. В суждениях Декарта есть еще один аспект, о котором дьявол предпочтел забыть: Бог сотворил материю, движение и покой одновременно. Следовательно, это явления одного ряда, т.е. явления сугубо материальные, связанные с безжизненным телесным механизмом. Покой — это состояние безжизненное, потому к бессмертию не относящееся. Именно поэтому топ «бессмертие» в повествовательное поле мастера и Маргариты так ни разу и не попадает.

Подозрение о возможности «светозарного» бессмертия возникает по отношению к единственному персонифицированному герою романа — по отношению к Иешуа. Возникает оно на долю секунды в сознании Пилата вместе с тоскливой мыслью о необходимости утверждения смертного приговора.

Бесспорное право на бессмертие в романе получают только Пушкин и Достоевский. И булгаковские герои даже пытаются исследовать причины бессмертия поэтического гения. Тридцативосьмилетний поэт Рюхин, проявивший сострадание к сумасшедшему Бездомному и так и не получивший от благодетельствованного благодарности, выплескивает свое раздражение на памятник удачливому и везучему товарищу по цеху, обессмертил которого, по его мнению, Данtes: «Стрелял, стрелял в него этот белогвардец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...»

Бессмертие Достоевского приходится защищать Бегемоту. Причем его оппонент — гражданка, караулившая вход в писательский ресторан, как человек своего времени, времени подвергавшего серьезному

¹² Кураев А. Тайна мастера раскрывается // Время открытий. 2006. № 2. С. 12–13.

сомнению значительность Достоевского, весьма в его утверждении сомневается. А мотивируются эти предпочтения формулой абсолютного бессмертия, самым знаменитым афоризмом — «Рукописи не горят!», завершающим столь любимые Булгаковым игры со смыслами, отражавшими мучительный духовный поиск художника, и окончательно переводящим авторские размышления о смерти и бессмертии в сферу абсолютной духовности, выражаящем признание приоритетности духовного начала. Материально рукопись мастера им самим уничтожена. Точно так же давно прекратили свое плотское существование Пушкин и Достоевский. Физическое существование не является ни следствием, ни признаком бессмертия. Самое страшное для героев Булгакова — духовная смерть.

Об этом свидетельствует характер сочетаемости словообразовательного гнезда концепта «смерть». Наиболее частотным словосочетанием с прилагательным «мертвый» в романе является словосочетание «мертвые глаза», а глаза — «зеркало души», значит, мертвые глаза — верный признак душевной гибели. Физическое существование может продлеваться, поддерживаться духовными усилиями человека, которые должны быть сконцентрированы только на стремлении продолжать служение делу своей жизни. Это ощущение было дано Маргарите. От него отказался, закрылся уставший мастер. Так было с самим Булгаковым, когда в декабре 1939-го он писал из санатория: «Возникла надежда, что я вернусь к жизни...» Тут же планировал новую пьесу, размышлял о прозе Апухтина. И когда работа начала двигаться, делился с сестрой Еленой развивавшимися иллюзиями о возможном выздоровлении: «...у меня надежда зарождается, что на сей раз уйду от старушки с косой и кончу кое-что, что хотел бы закончить»¹³.

Нам представляется абсолютно справедливым предположение Б. В. Соколова о том, что своеобразными источником для главного афоризма стала «История книгопечатания» М. И. Щелкунова, в которой были такие слова: «если душа книги — ее содержание, то тело книги — бумага, на которой она напечатана»¹⁴. Вот тут и скрывается тайна смерти и бессмертия великим идеалистом Булгаковым: не исчезает бесследно, не растворяется в темноте только то и только тот, что имеет и сохраняет душу.



¹³ Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 472.

¹⁴ Соколов Б. В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1991. С. 97.