ВРЕМЯ

№ 1 (120)
6 января 2025 г.
Издается с 2015 года

Информационно-просветительская газета.

Номер подготовлен при содействии Федерального агентства по делам Содружества Независимых Государств, соотечественников, проживающих за рубежом, и по международному гуманитарному сотрудничеству, Свердловского регионального отделения НК ИКОМОС, Россия, Информационно-просветительского центра Всемирной Федерации АЦК ЮНЕСКО

2025 год по-своему юбилейный для Михаила Афанасьевича Булгакова.

Сто лет назад вышли в свет пьеса «Белая гвардия», сборник «Дьяволиада» и первые рассказы из сборника «Записки юного врача». Написаны повести «Роковые яйца» и «Собачье сердце», в газетах «Гудок», «Накануне», «Рабочий», в журналах «Смехач» и «Красный перец» печатается рекордное количество искрометных булгаковских фельетонов.

Сто лет назад Михаил Булгаков женится на Любови Белозерской, чьи черты мы легко находим в описании Маргариты-ведьмы, и тогда же, в 1925 году в дневнике Булгакова появляется запись о замысле будущего романа «Мастер и Маргарита», который, спустя десятилетия, принесет писателю всемирную славу и признание. И наконец, в этом году, 3 марта, исполняется 85 лет с того дня, когда сердце русского писателя остановилось.

Но его великий роман, равно как и другие блестящие произведения Михаила Афанасьевича Булгакова, по-прежнему с нами…

М&М. СТРАСТИ ПО БУЛГАКОВУ ДОСТУПНЫМИ СРЕДСТВАМИ

Мало кто повлиял на ход моей жизни в такой степени, как Михаил Афанасьевич Булгаков. 1967 год, самое начало. Не помню как, не помню почему, но у меня в руках на вид пыльный и скучный номер «Москвы». Глаз неожиданно цепляется за таинственное сочетание слов: «Мастер и Маргарита». Где-то я это уже видел. В «Ровеснике»? В «Советском экране»? Похоже на «Генералы и маргаритки». Что-то жгуче манящее, запретное, киношно-заграничное. И имя: смутный, из детства, бабушкин рассказ, Булгаков – «Дни Турбиных». Или – Паустовский: «Повесть о жизни», ежегодные драки в гимназии, заводила Булгаков, потом – «Дни Турбиных». Очевидно, оттуда и знаю.

Читаю. Пропал. На всю жизнь пропал. Трепетно жду следующего номера.

1975 год. Я – инженер по автоматизации в КБ, сочиняющем кормилки-поилки для коровьих ферм, за кульманом втихую рисую карикатуры на ненавистного бровача, дома, после работы – до слез мучаясь от неумелости, пытаюсь оживить Берлиоза, Бездомного, Воланда, Иешуа, Пилата, Маргариту, Степу Лиходеева – всех. Тяжело скользит к Луне увенчанный беретом с длинным пером воландов плащ.

Как выглядит псевдоготический особняк? Трамваи еще смутно помню с детства, вряд ли в ту пору были другие. Менты, как одевались тогда менты, ведь их же там полно! И когда «тогда»? Это двадцатые или тридцатые? И если тридцатые, то начало или конец? Есть разница! Вопросы, одни вопросы...

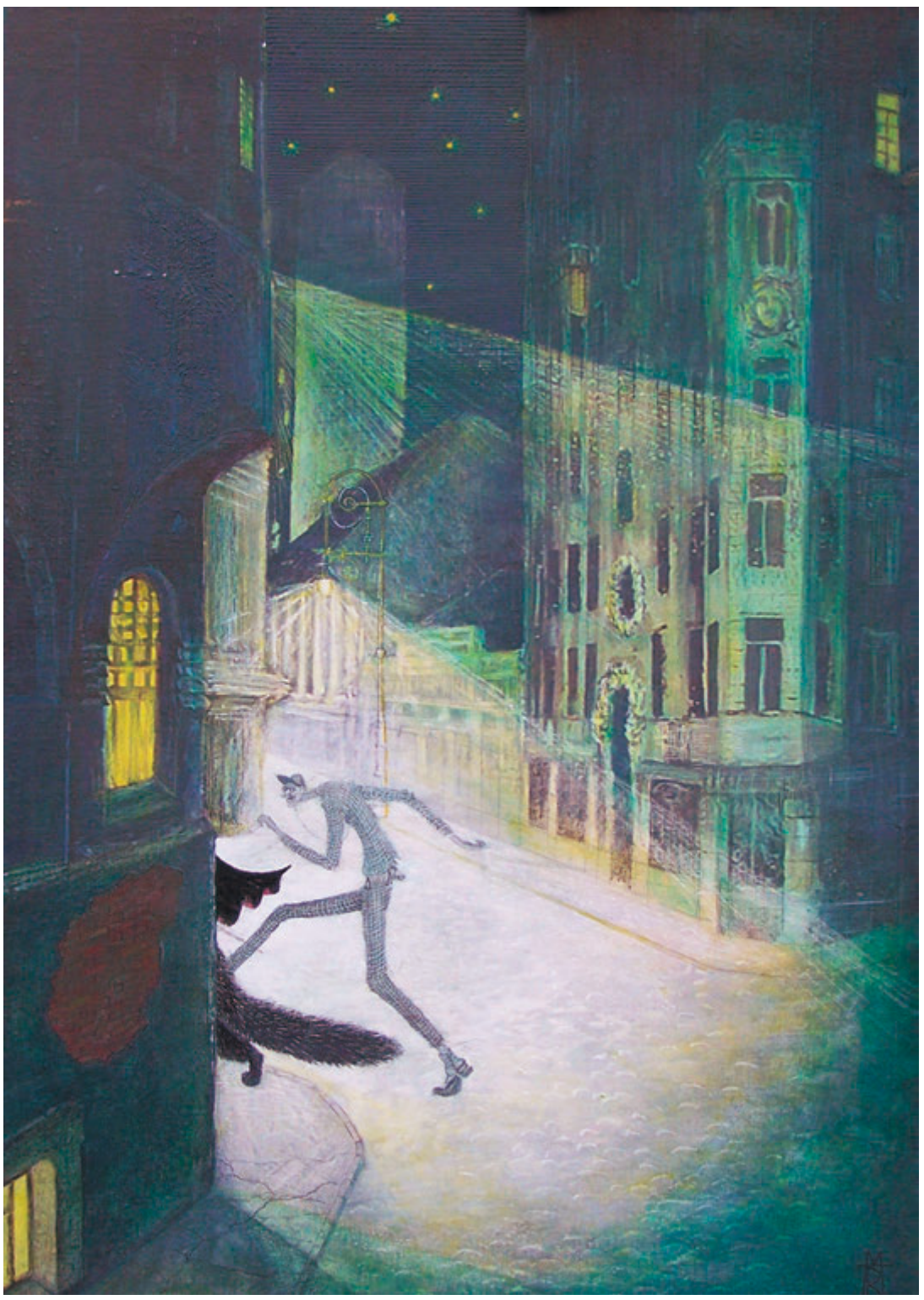
Главная библиотека Кишинева, имени Крупской. Булгаковская библиография скуднейшая, каких-то пять или шесть карточек. Сам том с четырьмя романами, вышедший в 1974 году, почему-то отсутствует, зато есть, кажется, в «Вопросах литературы», статья какой-то сволочи – литературоведа Скорино – своими руками убил бы, жаль, нет у меня маргаритиных возможностей.

И – самое главное: журнал «Театр», девятый, кажется, за 1970 год, статья Левшина Артура Артуровича, где все известные очевидцу первых булгаковских месяцев в Москве адреса, места, обстоятельства, названия – топология и топонимика булгаковских «московских» вещей – вот она, на тарелочке с голубой каемочкой! Это – перст судьбы. Любовно разглядываю дом Пигит на Садовой в альбоме с московской архитектурой.

Надо ехать в Москву.

Год 1976, зима, по своим крупнорогатоскотским делам лечу в Москву, в министерство. Автобус из Внукова проезжает по Большой Садовой. Вот они эти эркеры, вот она эта табличка, величественная десятка на белом поле! Не верится, что это существует, что можно подойти и прикоснуться. Остановите автобус! – Нет, молодой человек, здесь остановки нет.

Остановка оказывается совсем близко, за площадью Маяковского. Туда, скорей туда! В душе полное смятение: с одной стороны – там ведь, у этой тридцать четвертой – да, квартира именно № 34, а не № 50, там, по Левшину, впервые поселился Булгаков, там все, как убедительно доказал Левшин, происходило, – там, наверное, толпа паломников, очередь, как в Мавзолей, постоянные звонки в дверь, за которой несчастные, замордованные жильцы. С другой стороны – знаю, что с ума сойду, не зайдя в эту квартиру. С третьей – мучения провинциала, которого вот-вот заклюют изощренными издевками столичные птицы высокого полета, с четвертой – ощущение своей высокой миссии, чуть ли не богоизбранности, с пятой...



Поганая тройка. Художник М.Бруня

№ 1
6 января 2025 г.

ВРЕМЯ

Информационно-
просветительская
газета



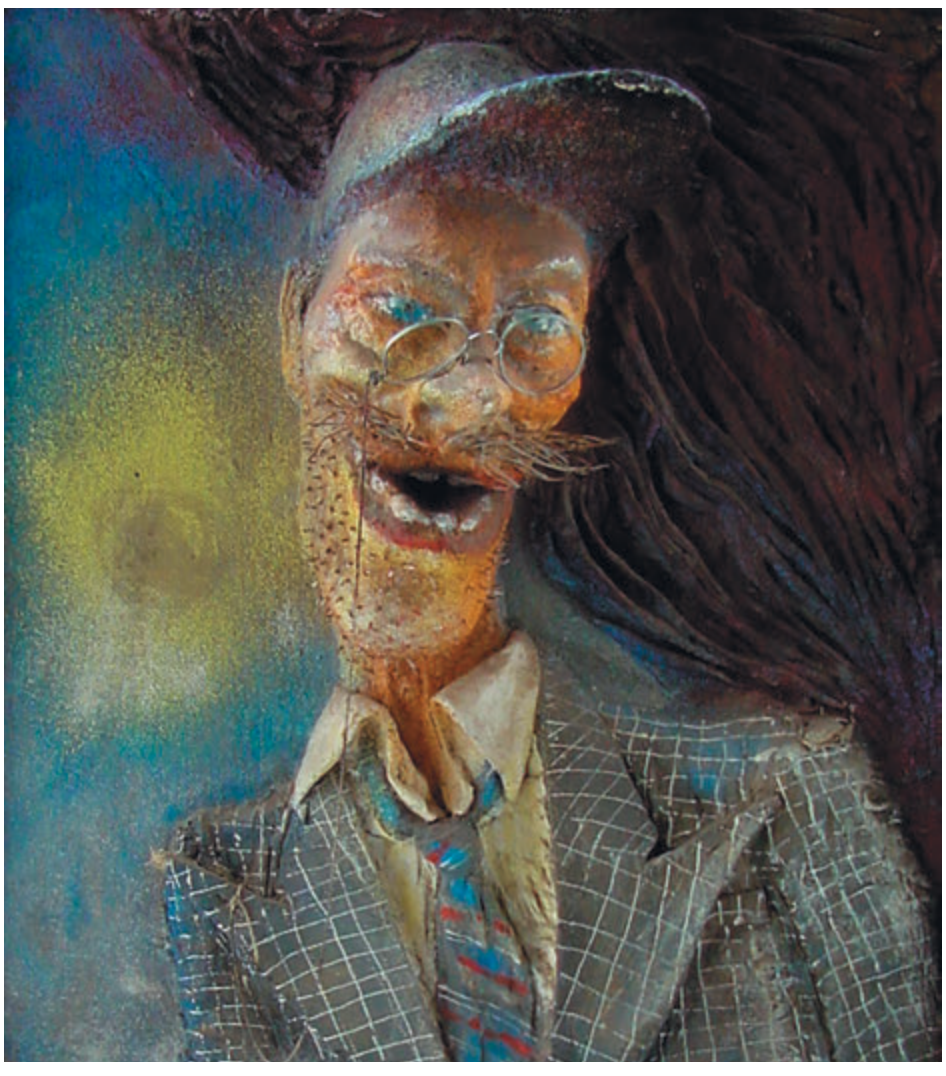
Воланд



Иешуа



Иуда



Коровьев

Подворотня, в которую Азазелло с Бегемотом втаскивали Варенуху, пустой, по-зимнему неуютный двор, гулкий пустой подъезд, паломников – ни души, ничто не говорит о творившихся здесь лихих делах. Разве что Аннушка-Чума могла выглянуть из-за этой вот двери... Поднимаюсь на последний этаж. Открывают неожиданно приветливые и очень милые люди. Смущенно выдавливаю из себя причину своего визита, мямлю что-то насчет уже, наверное, доставших их посетителей. Нет, посетителей не так много, вы за все годы – четвертый. Москвичи почему-то не интересуются, только один был, остальные иногородние. Да, мы прекрасно отдаем себе отчет в том, в какой квартире живем. Когда в «Пекине», куда в свое время позабирали многое из этого богатого дома, меняли обстановку, мы, что смогли, выкупили. Люстру, например: вот на такой и качался Бегемот. Эти стулья оттуда, стекло в двери, с цаплями и камышами – то еще, ювелиршино.

Родители жены вселились сюда в начале 20-х. Тесть всю жизнь проработал литографом – знаете, была такая профессия – в типографии. Теперь он стар, очень плох, вот он, лежит в соседней комнате. Жена – практикующий архитектор, я преподаю в архитектурном институте, дочка учится там, нет, Булгакова они уже не застали, он тогда уже переехал в 50-ю. Левшин? – Да, Манасевичи тогда еще жили здесь. Это и сейчас коммуналка: в этих комнатах мы живем, в этой – молодой рабочий с женой и ребенком, здесь – одинокая старуха, она давно в больнице. В этой комнате и жил Булгаков, обстановка с тех пор не менялась. Хотите посмотреть? Амбарный замок снимается вместе с кольцами, следы беспомощной старушечьей жизни, мусор на полу, пустые молочные пакеты, обвалившаяся штукатурка, на пыльном витом проводе висит лампочка без абажура, рассохшийся письменный стол, кожаный диван просижен, в дырке видна ржавая пружина. Вот она, максудовская комната.

Редакция журнала «Театр». Объясняю, зачем мне телефон Левшина. Предупреждают, он очень болен. Жена, по телефону: он болен, принять вас не сможет.

Театр Сатиры, некогда – лиходеевский «Варьете», служебный вход, разговор с администратором, 10 утра. Странно знакомому мужику тетка со шваброй что-то очень ласковое кричит: «Андрюша!» – тьфу ты, это же Андрей Миронов.

Нет, вы же видите, тут прошла полная реконструкция, ничего прежнего не осталось. Старые фотографии? –- Вряд ли. Нет, тех, кто в те годы работал, не осталось никого.

Сад, где били в уборной несчастного предшественника нынешнего администратора. Прямые дорожки, никаких зарослей, сирень усмирена и редкими палками торчит вдоль асфальта. Для очистки совести иду к монументальному белого кирпича туалету, где у входа зазывно показывает мне язык жаждущий ласки юноша жирный со взором горящим. Внутри – белый кафель, эмалированные толчки, некуда тут провалиться варенухиной кепке, ничего булгаковского, разве что жирный педик с высунутым языком мог бы быть втиснут в задние ряды грибоедовской массовки.

Назад, к десятому номеру, все там излазить, подъезды, перила, изразцы на полу, окна, дверные ручки, чердак, крышу, если удастся, – все запомнить, все может пригодиться.

Теперь – к Патриаршим, где все началось. Где Ермолаевский, трамваи, турникет? Бронная – вот она, скамейка, значит, могла быть только здесь. На Спиридоновку, за ними, за чертями! Нет, мимо польского посольства не годится, пусть удирают по Жолтовского, пейзаж там авантажней: особнячок поменьше, за ним, побольше, доходный дом начала века – да так и путь короче от места преступленья! О, это же маргаритин особняк! Вот он, двухэтажный, готически-фальшивый, трехстворчатые окна в фонаре в два этажа, и клены с липами в саду за кованой решеткой. Булгаков лукаво сместил его к Арбату. Потом уже кто-то даже нашел вблизи Арбата нечто фахверчное, избу в каркасе черных бревен, зажатое меж двух других домов – и объявил, что это он и есть, искомый маргаритин дом. Я эту дурь потом, в конце 80-х, в «Декоративном Искусстве» прочел.

Булгаков, живя рядом, не мог не видеть чуть не каждый день шехтелевского шедевра, морозовского огромного особняка, в советские годы ставшего мидовским дворцом приемов. Тогда, в 70-х, не знаю, как сейчас, стояла у ворот через дорогу будка с ментом – и не разрешала ни фотографировать, ни рисовать...

1978 год, август, жаркая комнатка в общежитии, на письменном столе – обтянутый бумагой планшет: гнусный и грозный центурион Крысобой под палящим солнцем Голгофы сопит сломанным носом, обходя оцепление. Трехлетняя Катюша, упираясь ножками в спинку стула, распласталась по моему плечу и тоже сопит, завороженно следя за кистью. Не страшно? – Нет, папочка, не страшно ни чуточки. Рев, истерика в час ночи, ребенок все не спит – Краснобоя боюсь!

Сентябрь, выставком. Принес Берлиоза с Бездомным и полупрозрачным призраком трамвая. На другой иллюстрации уходят за угол, в темень, прочь от фонаря, и видать еще пока огромный бегемотов хвост, и Воланд с вьющимся на руке плащом не весь еще исчез, и – развинченный циркуль, двухметровый складной метр нагло лыбится из-за битого пенсне, оглядываясь на Бездомного перед нырком на Спиридоновку, и – все это принято, прошло через выставочный комитет! Триумф да и только: третья выставка подряд, на предыдущих – пресса хорошая, поминают среди «ярких, красочных работ художников таких-то».



Двумя днями позже, хочу видеть, где и как развесят. Почему-то мои две мордой к стенке.

– «Т-с-с-с-с, хорошо, что вы пришли, тут были из ЦК, Булгакова – убрать».

И десять лет подряд, что ни принесу, величественный выставкомовец: – Вы что кончали? – Физический. – Что ж, выйдите, а мы посовещаемся. И не успеешь до дверей дойти – идите-ка сюда, работы ваши не прошли, мы тут единогласно совещались.

Вообще, книги иллюстрировать оказалось гораздо сложнее, чем виделось со стороны. Надо было учиться, надо было зарабатывать на жизнь. Инженерство осталось позади, кормился, после пары неудачных попыток, уже только заказами от издательств. Рисовалось, от неуменья, очень тяжело, ночные бденья, нервы, исключение из жизни выходных, дамокловым мечом издательские сроки – о чем-то постороннем можно только думать. И все мое булгаковское стало выцветать, я все острей стал чувствовать, как недостает этим рисункам мастерства и – что-то просто в мусор, что-то – раздарил, оставил несколько, из более удачных. И дал ему, Булгакову, обет: мол, к десятилетию нашего с ним завета, году примерно в восемьдесят пятом на уровне возросшем мастерства, я снова сделаю все, что позадумывал тогда, и даже больше. Вот это будет труд!

Но время шло, и были интересные работы, и надо было выживать, Булгаков же, как первая любовь, лишь в глубине щемил душу да с укоризной иногда напоминал, который нынче год.

Возможно, для очистки совести, в 84-м, сделал четыре карнавальные маски, их можно было надевать: Воланд, Бегемот, Коровьев, Азазелло. Потом, чтоб не болтались, их прицепил к листу картона, вставив в раму. (Предварительно на этот прессованный картон наклеил кружев и тряпья, закрасил черным, получился воландовский плащ. Над ним изобразил звезды в небе, под ним – панораму ночной Москвы) Тогда казалось – гениально.

Год 86-й, неофициально запрещенный Булгаков отныне – неофициально – разрешен. Срочно, в три недели, заказ, к его романам – изготовленье переплета, форзаца, шмуцтитулов – всего, что полагается для книги. Печать – высокая, цвет – всего один, тираж – аж триста тысяч, поэтому рисуночки, пожалуйста, попроще. Да, не об этом я мечтал. Поднакопившийся тем временем опыт несет успокоение. Ему – до лампочки, что валят эти все, и я средь них, к подножью пьедестала.

В 1990-м, наконец, стало понятно, что делать дальше: продолжить маски вверх и вниз. Сверху нарастить их прической или шляпой, добавить снизу шею и кусок костюма, все укрепить на прочном фоне и – вставить в раму. Этот принцип я стал использовать и впоследствии, постоянно обнаруживая в нем все новые возможности. Сейчас я могу в этой традиционной, но обросшей моими собственными приемами технике очень многое – от сантиметровых миниатюр до монументальных панно размером в метры – и смело зову ее своей.

Михаил Бруня
Г. Кишинев



Азазелло



Бегемот



Понтий Пилат

ВРЕМЯ
Информационно-просветительская газета

ОТ ИЕШУА ДО АННУШКИ:

opus magnum в кресле психоаналитика

В начале было слово

Бесконечно сложно, практически невозможно писать о великом романе Михаила Булгакова, ограничиваясь рамками формата газетной публикации. И всё-таки я рискнул: когда мыслям тесно, это уже указывает на то, что по меньшей мере, их несколько!

Во-первых, здесь надо сказать, что за несколько десятков лет и такое же количество прочтений мое восприятие opus magnum Булгакова менялось от восторженного до настороженно-скептического и снова возвращалось к восторженному. В 2014 году я, наконец, прочитал несколько версий романа – от первых набросков, названных автором «Копыто инженера» (сам черновик был частично уничтожен Булгаковым в 1930 году, и он доказал тем самым, что рукописи всё-таки горят), где не было вовсе никакой Маргариты, до последней на сегодняшний день «сборки» Е.Ю.Колышевой, в основу которой легли более ранние редакции М.О.Чудаковой и Л.М.Яновской. Дальнейшие цитаты из текста «Мастера и Маргариты» я буду приводить именно из этого двухтомника: «Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа». – М.: Пашков дом, 2014 г.

Во-вторых, хочу заметить, что огромное количество существующих интерпретаций сюжета и фабулы «Мастера и Маргариты», попыток поиска скрытых смыслов и зашифрованных авторских посланий, аллюзий и реминисценций может вызвать у неискушенного читателя ментальный диссонанс. Среди этих попыток встречаются и вовсе курьезные, хоть и не лишенные изящества версии: например, мнение украинского литературоведа Мирона Петровского о том, что в описаниях Москвы и Ершалаима Михаил Афанасьевич зашифровал Киев, и действие романа разворачивается именно там, поскольку с Киева и началось воцарение христианства на Руси. Эту же точку зрения, кстати, позже поддержал известный украинский философ и булгаковед Андрей Баумейстер. Существуют и вовсе бредовые, замешанные на конспирологических измышлениях трактовки, способные сбить с толку даже подготовленного читателя: так, популярный в прошлом критик, поэт, публицист и иноагент, сменивший студию радиостанции «Эхо Москвы» на кафедру в заштатном американском университете, в разлетевшейся по просторам Интернета лекции утверждал, что прототипом Воланда является никто иной как Сталин, а сам роман писался для единственного читателя – для Сталина же. В той же лекции, путая при этом Бегемота с Фаготом, автор заявил, что прототипами Азазелло, Коровьева и кота были герои «Золотого теленка» Ильфа и Петрова Балаганов, Паниковский и Козлевич. Вторит предыдущему «критику» и популярный исследователь булгаковского творчества Борис Соколов, которого я тоже не хочу причислять к авторитетным и заслуживающим доверия экспертам. Его фантазии о том, что Пилат, как и Воланд – этнические немцы, сам писатель являлся масоном в третьем поколении, а прототипами Воланда и Никанора Ивановича Босого были соответственно Ленин и Бухарин, – это уже из сферы так называемых «дезадаптивных грез», под которые известный психиатр Эли Сомер рекомендовал выделить отдельный диагноз. Оставим подобные залихватские попытки «натягивания совы на глобус» на совести их авторов. Тем же, кто хочет расширить свои познания о романе, я могу посоветовать замечательные книги Мариэтты Чудаковой, Девлета Гиреева, Варлена Стронгина, Александра Зеркалова (Мирера); умные и тонкие лекции Евгения Жаринова, Андрея Баумейстера и той же Мариэтты Чудаковой. Пусть меня простят еще двенадцать десятков достойных внимания авторов, которых я здесь упоминать не стану.

Ну, и наконец, в-третьих, мне хочется предложить читателям свой взгляд на семиотику сюжетных линий булгаковского романа и его персонажей через призму аналитической психологии и психолингвистики, – дисциплин, которым я посвятил более тридцати лет своей жизни. Сегодня я читаю роман великого Мастера не столько как гениальную беллетристику, сколько как анамнез и размышляю о нем, как о попытке некой всеобъемлющей сублимации, способе добыть вожделенный магистерий из Логоса, словно олицетворение исцеляющего вымысла. Ведь «человек – это текст», как сказал однажды Андрей Битов. А до Битова примерно ту же мысль сформулировал Ницше. А задолго до Ницше, как вы помните, Иоанн Богослов написал: «В начале было слово». Ну, а до евангелиста Иоанна, царь Давид (предположительно он был автором 106 Псалма) говорил: «Я послал слово Свое и исцелил тебя, и избавил тебя от могилы твоей» (Пс. 106:20). На мой взгляд – это одна из лучших метафор о смысле творчества и писательского труда. От этой мысли я буду отталкиваться в попытках интерпретировать великий текст Михаила Афанасьевича Булгакова. Итак, за мной, читатель!

Было дело в Грибоедове…

«Однажды весною, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах»… Нет, не совсем так. Дело было действительно в Москве, и закат был необычайно жарким, но было это вовсе не весною, а уже в начале лета, и не в Грибоедове и даже не на Патриарших, а в том самом злополучном доме 302-бис по Большой Садовой улице, где находилась в свое время нехорошая квартира № 50, а нынче располагаются Музей и Театр Михаила Булгакова. Опять не так, поскольку дома 302-бис никогда на Большой Садовой отродясь не водилось, а был и есть дом № 10, где и проживал Михаил Афанасьевич Булгаков в той самой квартире с осени 1921 по осень 1924. Писатель был большим любителем мистических розыгрышей, знавал нумерологию, вот и пошутил, зашифровав реальный адрес арифметическим ребусом: (3+0+2) x 2 = 10.

Собственно, на знаменитой сцене Булгаковского Дома и выступал автор этой статьи, приглашенный редакцией литературно-художественного журнала «Веси» на творческий вечер. Именно тогда редактор Татьяна Богина и замечательный художник и поэт, член редакционного совета Стефан Садовников, вдохновленные магической аурой этого места, придумали проект, посвященный творчеству Михаила Афанасьевича, и пригласили меня в нем поучаствовать, за что я им бесконечно благодарен. Но писать что-то о Булгакове, особенно о его трансцендентном романе «Мастер и Маргарита», я согласился не сразу: нужно было взвесить свои силы и оценить возможности, поэтому я вышел покурить, зашел в ту самую подворотню, через которую входили во двор все посетители нехорошей квартиры, и обнаружил, что сигареты у меня закончились. Пройдя через арку на улицу, я увидел, как «гроза уже скоплялась на горизонте» и поспешил к пешеходному переходу, надеясь купить сигарет до дождя. «Черная туча поднялась на западе и до половины отрезала солнце. Потом она накрыла его целиком… Эта тьма, пришедшая с запада, накрыла громадный город. Исчезли мосты, дворцы. Всё пропало, как будто этого никогда не было на свете. Через всё небо пробежала одна огненная нитка», – мои мысли оборвал визг тормозов, и перед глазами вдруг нарисовалась невесть откуда взявшаяся на переходе громадина фольксвагенского джипа, блестящая чернотой и с огромной буквой «W» на хромированной решетке радиатора. «На тебе! – стукнуло в голове у Михаила Александровича»!

Когда я вышел из магазина, вокруг творилась какая-то чертовщина, в точности как описывал ее Булгаков: «Вода с грохотом и воем низвергалась в канализационные отверстия, всюду пузырилось, вздувались волны, с крыш хлестало мимо труб, из подворотен бежали пенные потоки. Всё живое смылось с Садовой». Насквозь промокший, я заскочил в знакомую подворотню, но и там, в таинственной темноте, рассеиваемой лишь тусклым светильником, чертовщина не закончилась. Напротив охорашивался гомерических размеров антрацитово-черный котяра. Покончив облизывать лапу, кот внимательно оглядел меня желтым немигающим взглядом и, задрав распушенный хвост, пропал во дворе. Позже мне объяснили, что кот этот – музейный старожил, почти сотрудник и своим портретным сходством с Бегемотом регулярно восхищает посетителей, но чертовщина продолжилась уже после ухода кота, потому что на его месте, как из-под земли появилась высокая симпатичная девица, казавшаяся абсолютно голой под облепившим безупречную фигуру мокрым платьем. Вдобавок обнаружилось, что девица эта совершенно рыжая, с огромными зелеными глазами, блестевшими фосфорическим огнем в неверном освещении подворотни. Правда, был ли у нее шрам на шее или не было никакого шрама, я разглядеть не успел, но когда девица хриплым распутным голосом попросила у меня огоньку, я уже не сомневался, что неспроста вся эта чертовщина происходит, и не сомневался, что написать о «Мастере и Маргарите» придется…

Исцеляющий вымысел

Все расхождения в оценках главного романа Булгакова, как среди литературоведов, богословов, философов и эзотериков, так и среди простых читателей, не отягощенных всякими «измами», кроются в бесконечном множестве вариантов интерпретаций булгаковского текста, возникающих из-за такого же множества подходов к его прочтению и толкованию. Действительно, одна экспозиция произведения уже начисто рушит наши попытки определить его жанровые особенности. Что это: экзистенциальная метафизика в лучших традициях плутовского романа или любовный роман, сохраняющий все признаки романтизма? Дидактический манихейский текст, опирающийся на дуалистические концепты или гуманистическая новелла, выстроенная по принципу аллегорического здания, в фундаменте которого есть кирпичи Данте и Бокаччо, Гёте и Гофмана? Апокрифический трактат, замаскированный под готическую прозу и злободневную сатиру? Пожалуй, всё перечисленное сразу – и ничего в отдельности. Более всего жанровым особенностям романа соответствует мениппея (от «Менипповых сатир» Варрона), – термин, введенный в литературоведение М.Бахтиным как архижанр, парадоксально обобщающий трагичное и смешное, земное и божественное, сон и явь, высокое и низкое, чудесное и обыденное, аллегорию вымысла и натуралистический гротеск... И если принять во внимание композицию романа в романе, то понятным становится лишь одно бесспорное утверждение: мы сталкиваемся с уникальным дихотомическим текстом, столь же совершенным и выверенным, как символ Тайцзи, где Инь и Янь обособлены и противоположны, но взаимно проникают друг в друга и содержат в себе элемент противостоящего начала, образуя единое целое.

Выше я уже упомянул, что исследую текст «Мастера и Маргариты» с позиции психолога, и тут самое время внести ясность в принципы и инструментарий моего подхода. Дело в том, что я воспринимаю космос человеческой души через призму поэтического воображения, не столько с опорой на знания о физиологии мозга, структурную лингвистику или поведенческий анализ, сколько на силу и способность реализации вымыслов в сфере творчества. Мощь человеческого воображения поистине волшебна и, запечатленная в художественных образах, является движущей силой осознания смысла бытия. Несмотря на кажущуюся поэтичность и комплиментарность подобной герменевтики, такой подход чрезвычайно ясно и с прозекторской точностью объясняет причинно-следственные связи булгаковского текста, отвечая на вопросы «почему и зачем». Булгаков изобрел сюжет, который сам по себе достаточно прост, и тем не менее, от этой простоты он еще больше нуждается в усложнении, мистифицировании и релятивизации, как, собственно, нуждается в них человеческое «Эго». Булгакову нужны многочисленные утаивания, реминисценции и защитные механизмы для возвращения к вытесненным воспоминаниям, его душа требует уплотнения сюжета с помощью напряженных многослойных проекций и переносов, сопротивления и расщепления в развитии повествования с одной целью: преодолеть травмирующий потенциал вытесненного через описание любви и страданий.

Вообще страдание и любовь – два ключевых эго-состояния, понимание которых необходимо для понимания романа «Мастер и Маргарита». По сути все остальные вопросы, которые ставит перед читателем автор (верности и предательства, преступления и наказания, вины и прощения, свободы воли и власти, жертвенности и служения, правды и лжи, смерти и бессмертия) – есть результат круговорота этой вечной мандалы, в которой воедино и неразделимо сплелись любовь и страдание, и проявление одного невозможно без проявления другого. И здесь я подразумеваю не столько личностную амбивалентность Булгакова, сколько амбивалентность, выступающую в качестве художественного инструмента, универсальной кисти, которой писатель наносит на полотно повествования как смелые широкие мазки (Воланд и Иешуа, мастер и Пилат, Москва и Иершалаим), так и тончайшие ажурные детали, видные далеко не с первого взгляда (Фрида и Маргарита, Берлиоз и Аннушка, Иван Бездомный и Левий Матвей). Именно эта манихейская амбивалентность позволяет Булгакову подойти к осмыслению человеческой природы с точки зрения хрестоматийного мифа, поскольку миф – это всегда сюжет о взаимодействии человека и божественного начала. И как гениальный повествователь Булгаков помещает поэтическую основу в само естество психологии своих героев, заставляя читателя поверить в то, что результаты его личностной рефлексии есть не сам автор, а совершенно независимые реальные персонажи. Именно здесь начинается настоящее чудо творческого преображения, перерождения текста романа из увлекательной метафизической истории в гениальный исцеляющий вымысел. Чудо преображения, подобного тому, что произошло в романе с Иваном Бездомным и Понтием Пилатом, о чем мы поговорим чуть позже. Это то самое чудо, которое имел в виду замечательный литературовед Юрий Лотман, когда писал, что гениальное произведение всегда становится больше своего автора, и в процессе творчества великий художник уже не контролирует свое творение, становясь лишь проводником для более глубоких и сложных смыслов.



Плащ Воланда. Художник М.Бруня

№ 1
6 января 2025 г.

ВРЕМЯ

Информационно-
просветительская
газета

**О чем роман
«Мастер и Маргарита»?**

По крайней мере, авторы вопросника к ЕГЭ по литературе за 11 класс считают, что на этот вопрос можно ответить. Попробую это сделать и я, но воспользуюсь при этом приемом доказательства от противного, отвечая на вопрос «чего в этом романе точно нет». А нет в нем двух составляющих, за которые любят это произведение и о которых так много сказано: во-первых, в «Мастере и Маргарите» нет описаний Иисуса Христа и последних дней его земной жизни. А во-вторых, там нет романтической истории любви в классических традициях любовного жанра. Итак, вперед, читатель, если ты простил мне это святотатственное покушение на конформистские представления о содержании булгаковского романа.

В середине восьмидесятых годов прошлого века мне посчастливилось беседовать о «Мастере и Маргарите» с замечательным литературоведом, знатоком Серебряного века русской литературы, доктором филологии, поэтом-фронтовиком, писателем и исследователем православного Валаама Леонидом Резниковым. Когда я, максималистски настроенный 16-летний юноша, поспешил обвинить Булгакова в неудавшемся образе Иешуа, казавшемся мне слишком лубочным и карикатурным, Леонид Яковлевич упомянул, что буквально недавно спорил на эту тему с поэтом Арсением Тарковским, отцом режиссера Андрея Тарковского. Арсений Александрович не принимал «Мастера и Маргариту» по той же причине. «Вы оба не поняли очень важную вещь, – сказал тогда Резников. – В «Мастере и Маргарите» не описывается Христос. В «Мастере и Маргарите» раскрывается история создания евангелия от сатаны! Заметь: от кого мы впервые слышим историю Иешуа и Пилата? Мы слышим ее от Воланда. А мастер, когда Иванушка в сумасшедшем доме пересказывает ему историю со слов сатаны, лишь восхищается тем, как он всё угадал! Следующая сцена – казни – снится тому же Ивану Бездомному, но почему? Вспомни богов сна и смерти в греческой мифологии, Гипноса и Танатоса, они – братья близнецы, олицетворяющие часто темные силы, к которым уже прикоснулся бедный поэт. А дальше, если ты помнишь, Азазелло, демон безводной пустыни продолжает цитировать роман о Пилате с того самого места, где Маргарита закончила разбирать сожженные листы рукописи. И после бала она читает продолжение истории из рукописи, возвращенной Воландом. Так что мастер, сам того не подозревая, становится антиевангелистом, и диктует ему сатана, и выигрышный билет в лотерею подбрасывает, и в особняк селит, и музу – Маргариту к нему подсылает сатана! И как бы не пытался Булгаков написать полотно о большой, великой любви, он не мог пойти против правды, как всякий великий писатель: вспомни, как он описывает чувство, поразившее мастера и Маргариту? «Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих!» – ты подумай, какая неслучайная метафора! Какой же еще убийца выскакивает не из-за угла, не из подворотни, не из засады, а из-под земли? Только сам дьявол. Булгаков, может, и хочет, чтобы любовь вспыхнула сразу, внезапно, но понимает, что у дьявола ее нет, он может подарить страсть, наваждение, искушение, но не любовь. А истинная любовь там случится уже в самом конце, но случится она вопреки, а не потому что...»

В тот же вечер я сел перечитывать роман, открывая в нем всё новые, ранее недоступные мне смыслы. Точка зрения, которую предложил Леонид Резников и которую более четверти века спустя поддержали в своих трудах литературоведы и исследователи булгаковского наследия М.Чудакова, Е.Жаринов, В.Лосев и многие другие, укреплялась, находя очередные подтверждения и доказательства. Много позже, когда были опубликованы черновики романа, я убедился, что Булгаков и сам не отрицал этой версии. Так, в одной из ранних редакций диалог Ивана с Воландом заканчивался следующим образом: «Так вы бы сами и написали евангелие, – посоветовал неприязненно Иванушка. Неизвестный рассмеялся весело и ответил: – Блестящая мысль! Она мне не приходила в голову. Евангелие от меня, хи-хи...» Еще одна ложь, без которой сатана не был бы сатаной: несчастный евангелист давно найден и евангелие уже написано. В редакции 1933 года 11 глава так и называется – «Евангелие от Воланда».

И многое, что раньше казалось мне изящной выдумкой автора, плодом неистощимой искрометной булгаковской фантазии, получило вдруг совершенно другую окраску, обретая глубину и весомость гениального замысла. Рассмотрим в этом контексте завязку романа. Итак, в столице самого безбожного государства в мире появляется сатана со своей свитой. Появляется он в страстную седмицу, неделю, предшествующую распятию и воскрешению Христа. Если сопоставлять ершалаимский и московский хронотопы, можно предположить, что появление сатаны происходит в третий вечер седмиц, в среду, когда Иуда выдал Иисуса Синедриону и когда, согласно евангелиям от Марка, Матфея и Иоанна, некая женщина (по Иоанну это была Мария, сестра Лазаря) разбила сосуд с миром и умастила миром голову Иисуса. Вот почему Берлиоз поскальзывается на масле, имеющем в христианской атрибутике глубокие символические корни, а не на колбасных обрезках или селёдочной голове. И вот зачем Булгаков вводит в повествование образ Аннушки, которая разлила масло. Сатанинская насмешка над евангельской символикой и дьявольски расчетливая последовательность тут видна во всём: если есть антиевангелие, то у этой истории должен быть свой антипредтеча. А кто подходит на эту роль лучше, чем эрудированный безбожник Михаил Александрович Берлиоз?! В этой истории нет случайных персонажей, даже имен случайных нет. У Аннушки-Чумы действительно существовал реальный прототип – это вздорная и склочная соседка Булгакова по квартире на Большой Садовой Анна Горячева. В ранних редакциях вместо Аннушки была Пелагеюшка, но разве мог Михаил Афанасьевич пройти мимо смысла древнееврейского имени Хана, означающего в переводе «божья благодать», и разве мог он пропустить распространенное в блатном жаргоне выражение «взять на аннушку», означавшее убийство?! С Аннушки начинается возвещение антиблагой вести, как антитезы благой вести – истинного Евангелия. Нет, воля ваша, но такое имя как нельзя лучше подходит исполнительнице сатанинского замысла! Кстати, в ранних версиях «Мастера и Маргариты» допрос Иешуа проводит не Пилат, а тесть Каифы, первосвященник Анна, и он же выносит Иешуа смертный приговор. Позднее Булгаков откажется от линии сопоставления смерти Иешуа и Берлиоза в пользу сопоставления Берлиоза с Иоанном Крестителем, и надобность в иудейском священнике Анне отпадет.

Но вернемся на Патриаршие, где сатана разыгрывает свой сценарий. И для финала этого спектакля – черной мессы – требуется жертва. В библейском сюжете об Иоанне Предтече голову Крестителя просит у царя Ирода в награду за танец юная и прекрасная Саломея, становясь невольным орудием убийства по наущению матери и жены Ирода царицы Иродиады. Голову пророка принесли Саломее на блюде, и та отнесла ее матери. Голову Берлиоза тоже подадут Воланду на блюде, а для усекновения главы антипредтечи он найдет местную Саломею: русскую женщину, комсомолку, красавицу вагоновожатую, под трамвай которой попадет несчастный Михаил Александрович. Его тело, как тело Ионна Предтечи захоронят без головы. Для чего же разворачивается эта мистерия, если не для грядущего пришествия антихриста? Но тут надо отметить, что у Воланда вообще многое идет не «по плану». Судите сами: оказавшись в мире воинствующего атеизма, сатана... сразу же наказывает за безбожие! То есть, он выполняет вполне себе богоугодные труды, потому что те, кого он наказывает, по сути мало отличаются от тех, кого он будет привечать у себя на балу. И, как мы уже знаем из романа, Воланд так и не найдет в Москве претендента на роль антихриста, а из головы Берлиоза сделается чаша, в которой на балу у сатаны превратится в вино не вода, а кровь, – то есть, произойдёт символическая насмешка над первым из 11 чудес Иисуса. Как превращением воды в вино Христос возвестил благополучие и благоденствие тем, кто уверует в него, так сатана провозглашает тост «за бытие», выпивая собранную в чашу кровь убитого барона Майгеля. Это бытие на крови – суть поклонения дьяволу и отречения от Христа.

Кстати, вы когда-нибудь задавали себе вопрос, зачем Булгакову понадобилось делать председателя МАССОЛИТа однофамильцем французского композитора Гектора Берлиоза? Здесь тоже можно проследить ироничную отсылку Булгакова к христианской теме и к «Фаусту» Гёте, бесчисленные реминисценции которого разбросаны по всему тексту романа и присутствуют в образах всех ключевых булгаковских персонажей. Гектор Берлиоз, будучи сыном атеиста и католички, на всю жизнь впитал в себя эту амбивалентность противоречащих друг другу мировоззрений, что сказалось на его главных произведениях, в которых он был не только композитором, но и автором либретто. Во-первых, это опера «Осуждение Фауста», в которой Берлиоз очень вольно трактовал классический сюжет, лишив Фауста всякой свободы воли и способности к сопротивлению дьявольским искушениям, а Мефистофеля, напротив, наделил непреодолимой властью и силой фатума. Церковь эту оперу не одобрила. Не правда ли, последняя просьба Воланда к Михаилу Александровичу Берлиозу «Умоляю вас на прощанье, поверьте хоть в то, что дьявол существует! О большем я уж вас и не прошу!», звучит в этом контексте еще более иронично?! Другое свое знаменитое творение, ораторию «Детство Христа», Гектор Берлиоз написал на основе канонических евангельских текстов. На сей раз произведение было благосклонно принято католической церковью, и во Франции вот уже более века основные мотивы «Детства Христа» можно услышать повсеместно в рождественские праздники. «В нашей стране атеизм никого не удивляет, – дипломатически вежливо сказал Берлиоз, – большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о боге», – помните?!

Итак, антиевангелие продиктовано и записано. В нем нет Воскресенья, как нет и Иисуса в роли Спасителя. В евангелии от сатаны есть его жалкая копия, безобидный и напуганный бродячий философ Иешуа, лишенный родных и учеников, кроме одного – верного Левия Матвея. В этом антиевангелии абсурдно всё: даже Иуда получает помилование через мученическую смерть от руки убийц, а Пилат обретает чуть ли не апостольскую ауру. И там, где некоторые невнимательные критики умудрились углядеть слабость и беспомощность булгаковского образа Иешуа, на самом деле кроется величайшее мастерство Булгакова-писателя! Это не Булгаков, и даже не Мастер снисходительно относятся к Христу. Это дьявол отрицает божественность Сына Человеческого, ведь суть гордыни сатаны, бывшего некогда почти равным Господу, – вечно бросать вызов Богу! Это дьявол продолжает бояться настоящего Иисуса, ибо сатана – всего лишь падший ангел, но ангелы, «будучи творениями, не суть творцы» (преп. Иоанн Дамаскин), и только человек поставлен Богом выше ангелов, будучи наделен божественной сотворческой силой. Именно поэтому дьяволу нужен «проводник», свой пророк, способный актом творения создать антиблагую весть.

Если читатель и сомневается в истинности и логичности версии, которую я отстаиваю, пусть вспомнит слова, сказанные Воландом Мастеру во время прощальной сцены: «Тот, кого так жаждет видеть *выдуманный* (курсив мой – Д.Г.) вами герой, которого вы сами только что отпустили, прочел ваш роман». Выдуманный, как и все остальные герои этой антиевангельской мистификации! И еще вспомните сцену, где стоящий на балконе Пашкова дома Воланд наблюдает за Москвой, глядя «на необъятное сборище дворцов, гигантских домов и маленьких, обреченных на слом лачуг». Это то самое место, где стоял Храм Христа Спасителя, основной символ христианской веры Москвы, снесенный в 1931 году, а новый символ безбожия – грандиозный по своему замыслу Дворец Советов строить еще не начали. То есть, Воланд озирает окрестности Москвы, отказавшейся от Христа. И тут его посещает Левий Матвей, который послан решить судьбу мастера: «Он прочитал сочинение мастера, – заговорил Левий Матвей, – и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем». Как раз здесь, вероятно, единственное место в романе, где подразумевается истинный Иисус, а не его вымышленный прототип. Только Христос мог проявить по отношению к мастеру подлинные сострадание и милосердие: не заслужившего света в силу выполнения дьявольского замысла творца, Сын Божий, тем не менее, просит вознаградить покоем. Является ли этот покой действительно наградой для призраков, которыми станут мастер и Маргарита (а как еще дьявол может «взять с собой»?!), или дар сатаны снова окажется иллюзией, мы еще обсудим.

ВРЕМЯ
Информационно-просветительская газета
№ 1
6 января 2025 г.



На патриарших. Художник М.Бруня

№ 1
6 января 2025 г.
ВРЕМЯ
Информационно-просветительская газета

...Так кто ж ты, наконец?

Всё описанное, однако, интересно как когнитивная тренировка, пока мы не поймем, для чего этот роман нужен самому Булгакову, зачем понадобилась Михаилу Афанасьевичу столь сложная трансперсональная сублимация. Почему он, снявший с себя православный крест в юношестве, незадолго до смерти перекрестил рукопись «Мастера и Маргариты», отдав ее жене со словами: «Пусть знают!»? «Ах, что за заковыристый вопрос вы мне задаете, дорогой читатель!» Я полагаю, что свой «закатный роман» сам Булгаков воспринимал как сверхтекст, некое послание человечеству, сравнимое по силе разве что с евангелическими посланиями. Но власть той силы, что помогала ему писать этот сверхтекст, не столько вдохновляла, сколько пугала писателя. Он подробно опишет свои ощущения, пересказывая историю болезни мастера и меняющееся отношение того к роману.

Первый и основной пласт булгаковского opus magnum – метафизический. Уже тут читатель сталкивается с очень сложной знаковой системой, ставящей в тупик и оставляющей неразгаданными множество загадок и ребусов. В самом деле: кто управляет человеком и этим миром в целом, составляя тот самый «точный план на некоторый, хоть сколько-нибудь приличный срок... ну, лет, скажем, в тысячу», в чем вообще смысл божественного и дьявольского начал, – на протяжение всего романа Булгаков задается этими вопросами, но так и не отвечает на них однозначно. И лишь в финальной главе устами Воланда автор замечает, что «всё будет правильно, на этом построен мир». Подобный философский детерменизм, восходящий к метафизическому оптимизму Лейбница, который утверждал, что наш мир – «лучший из возможных миров», несмотря на всё его зло и страдания, предлагает читателю принять на веру логику высшего порядка, стоящего за пределами нашего понимания.

Особенно ярко эта философская концепция раскрывается в ходе беседы Воланда с литераторами на Патриарших, в зеркальной сцене допроса Иешуа Пилатом и диалоге Воланда с Левием Матвеем, пришедшим просить за мастера. В этом аспекте очень интересно наблюдать за эволюцией философских представлений Булгакова о природе добра и зла от самых первых набросков до окончательной редакции романа на примере эволюции самого Воланда как одного из главных архетипических героев. В первых вариантах романа, который носил название «Копыто инженера» или «Черный маг», Велиар Велиарович Воланд, прибывает в Москву, чтобы вершить правосудие над лжецами, взяточниками и воинствующими атеистами(!), а после предать огню погрязшую в грехе столицу. Инженер – это тот, кто изобретает и создает что-то новое, или же дает экспертную оценку работоспособности и КПД уже чего-то функционирующего. Инженер человеческих душ Воланд испытывает моральные качества людей, что соответствует манихейской идее испытания света тьмой, чтобы свет мог реализоваться. Инженер высшего порядка Воланд оценивает величайший человеческий эксперимент по созданию безбожного мира и приходит к выводу, что тот не удался: «Люди, как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Ну, легкомысленны... ну, что ж... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...»

В этом контексте Воланд – еще не самостоятельная фигура, а амбивалентный трикстер, выступающий от имени и по поручению всемогущего отца. Он оценивает, наблюдает и делает выводы. А его взаимодействие с персонажами можно рассматривать как психоаналитический конфликт с фигурой авторитетного родителя, архетипом карающего отца, в котором одни герои (Маргарита) принимают эту силу и подчиняются ей, обретая свободу, другие несут заслуженное наказание за содеянное (Лиходеев, Босой, Варенуха, Поплавский, Китайцев), третьи же (Берлиоз) и вовсе теряют себя, сопротивляясь воле отца. Но если в ранних редакциях романа Воланду приказывают «сверху», то в более поздних Булгаков решительно заменяет приказ «просьбой», уравнивая божественное и хтоническое в правах. Воланд – это сложный психологический феномен, соединяющий в себе аспекты тьмы и света, разрушения и созидания, сознательного и бессознательного. Он – катализатор внутренней трансформации персонажей, что делает его одной из ключевых фигур в романе с точки зрения психоанализа. Отождествляя себя как творца попеременно то с Воландом, то с мастером, Булгаков и сам постепенно совершает экзистенциальную трансформацию, раскрывающую ему истинную суть природы творчества, взаимоотношений творца и его творения.

С психологической точки зрения, Булгаков внутри своей сверхсублимации расщепляет собственное «Я» на несколько равноценных объектов, каждый из которых наделен уникальной функцией. Это Воланд, Маргарита и мастер. И если Воланда можно охарактеризовать и как трикстера, и как Тень, включающую в себя подавляемые и отвергаемые аспекты личности, и как внутреннего освободителя, то Маргарита – это безусловная Анима самого Булгакова, терапевтические функции которой заключаются и в бунте против угнетения через проявление свободы воли, и в спасении «Я» через обретение любви. Вообще эта символическая троица идеально вписывается в так называемый транзактный треугольник Карпмана, иногда называемый психологами «треугольником судьбы», где каждый из персонажей в определенный момент выполняет функции спасителя, преследователя и жертвы по отношению друг к другу. И на протяжение повествования эти роли меняются, что особенно явно можно проследить на примере образа Маргариты.

А какова роль мастера в этом треугольнике? Мастера, олицетворяющего подавляемое внешним миром творческое начало, образ творца, разрываемого в борьбе между искренностью и табу? Мастера, как отражения внутреннего конфликта самого Булгакова, испытывающего разочарование, отчуждение и сомнение в собственной творческой значимости? И тут мы подходим к рассмотрению следующей важной линии «Мастера и Маргариты», которую я бы условно назвал морально-этической.

Правда, и здесь читатель не найдет ни одного однозначного назидательного нарратива, за исключением сентенций, над которыми иронизирует сам автор. Например, затасканные цитированием фразы о том, что «правду говорить легко и приятно», «рукописи не горят», «трусость – самый тяжкий порок» или «злых людей нет на свете». И в романе Булгакова проводниками морали не служат положительные герои, – их попросту нет, за исключением безобидного странствующего философа Иешуа Га-Ноцри, или совсем уж второстепенных персонажей, вроде старенькой рассеянной фельдшерицы-самаритянки Прасковьи Федоровны из клиники профессора Стравинского. Мне могут возразить те, кого вдохновил серьезный метаморфоз Ивана Бездомного, прошедшего через духовное очищение и переосмысление жизни, – от самоуверенного малограмотного поэта до вдумчивого ученого-историка и философа. Действительно, истинное чудо по Булгакову – это чудо внутреннего преображения. Но назвать Ивана Николаевича Понырёва стопроцентно положительным героем я не могу, какими бы аттракторами не привлекал к этому персонажу внимание Булгаков. Как бы ни было, Иванушка остается учеником человека, заключившего сделку с дьяволом, он осознает это, более того, – ему завещано продолжить дело мастера и дописать его труд, и Иван Николаевич безоговорочно и с увлечением принимает этот путь...

Впрочем, мы отвлеклись от самого мастера. Мы знаем, что образ мастера – это альтер-эго самого Булгакова, правда, сильно идеализированное. Через образ мастера Михаил Афанасьевич освобождается от собственной Тени, оставляя мастеру лучшие качества своего «Я». Это очень красочно проиллюстрировано эпизодом, когда мастер вспоминает о своей жизни «до Пилата» и отвечает Иванушке на вопрос, был ли он женат: «Ну да, вот же я и щёлкаю... на этой... Вареньке, Манечке... нет, Вареньке... еще платье полосатое... музей... впрочем, я не помню».

Мастер, может быть, и не помнит, зато Михаил Афанасьевич помнит прекрасно. Но не Вареньку или Манечку. А Танечку, Тасеньку, как он называл свою первую жену Татьяну Лаппа. И было, было полосатое платье, которое постоянно перешивала и штопала Тасенька, чтобы не тратить денег на обновки и кормить Мишеньку, еще не став-

шего знаменитым писателем. А еще были два аборта, на которых настоял сам Булгаков. Второго нерожденного ребенка он извлечет из жены собственноручно. И было два чудесных спасения от неминуемой смерти: когда Татьяна Лаппа помогла преодолеть Булгакову наркотическую зависимость, постепенно и незаметно заменяя ему морфий на дистиллированную воду, и второе, когда Булгаков, тогда еще военврач Белой армии, отступавшей с Северного Кавказа, тяжело заболел тифом. Его, находящегося в бреду, с температурой под сорок два, Татьяна буквально вытащила с того света, ухитрившись скрыть и свидетельства о службе Михаила Афанасьевича белогвардейцам. Позже Булгаков обвинит ее в слабости и нерешительности за то, что она не смогла перевезти его в Батум, а оттуда в эмиграцию. И этого полосатого платья он будет стыдиться, сказав как-то Тасеньке: «Если встретишь меня на улице с дамой, я сделаю вид, что тебя не знаю». А вот привести в дом вторую жену Любовь Белозерскую он не постыдился, предложив Тасеньке некоторое время пожить с ними втроем. Точно также он потом приведет в дом и третью жену – Елену Шиловскую, еще не разведясь со второй.

Всю оставшуюся жизнь Булгаков будет носить в себе чувство вины перед Тасенькой. За несколько дней до смерти он попросит сестру и жену разыскать Татьяну, чтобы попросить у нее прощения, но той уже не будет в Москве. Символическое прощение и освобождение от своей вины Михаил Афанасьевич совершит, вложив в образ Маргариты лучшие черты Тасеньки: способность к самопожертвованию во имя любви и безграничное милосердие. Он не был бы великим писателем, если бы не умел переводить внутренние конфликты и психологические травмы в символическую плоскость. И тут мы снова прикасаемся к волшебству исцеляющего вымысла и гениальным символам булгаковской семиотики. Одним из таких символов является образ Фриды, которая, как и сам Булгаков, ежедневно страдает от воспоминаний о своем грехе, грехе детоубийства. Интроецируя в свое «Я» образ несчастной служанки, соблазненной и обманутой хозяином трактира, Булгаков через Маргариту дарует Фриде прощение, тем самым прощая себя. Это символическое признание возможности искупления за грехи прошлого. Конечно, без фирменной булгаковской «вишенки на торте» и тут не обходится, и для окончательного закрепления терапевтического эффекта Михаил Афанасьевич призывает на помощь Бегемота: «Королева, – вдруг заскрипел снизу кот, – разрешите мне спросить вас: при чем же здесь хозяин? Ведь он не душил младенца в лесу!»

Кстати, не менее изящно (в терапевтическом аспекте) расправляется Булгаков и с местами, которые он недолюбливал и где недолюбливали его. Руками Маргариты он уничтожит ненавистный ему дом «Драмлита», затем, уже с помощью неразлучной парочки, предаст огню нехорошую квартиру, прихватив заодно и торгсин с Грибоедовым. Вряд ли Михаил Афанасьевич знал, что примерно в это же время, когда он живописал похождения Коровьева и Бегемота, Зигмунд Фрейд подробно опишет состояние, при котором «Эго» стремится устранить из сознания не только травмирующий результат определенного события или его переживания, но и само событие или связанный с ним объект. Этот психологический феномен Фрейд назовет «негативной магией», а современная психотерапия рассматривает его как отыгрывание ресентимента.

Следующее, что мы должны понимать о мастере – это то, что он в большей степени является персонажем-функцией, нежели персонажем-личностью, в отличие от выпуклых и самодостаточных Воланда и Маргариты. Отчасти это объясняется тем, что Булгаков расстелил перед мастером классический путь мифологического героя, каким описывает его Карл Юнг: адаптация, то есть, подготовка к осознанию своей миссии, самопознание (то самое полное приключений и опасностей путешествие) и возвращение, символизирующее индивидуацию. В процессе путешествия и решающей борьбы с олицетворением темных начал герой может как победить, так и потерпеть поражение, и в последнем случае он не получает вожделенной награды, а его Самостью завладеют так называемые преследователи. Иными словами, вместо цельности герой получает отчаянье, вместо веры – цинизм, вместо созидания – стагнацию и так далее. Что, собственно, и случилось с мастером. Схематично это выглядит примерно так: перед нами музейный работник, историк, филолог, переводчик, знающий пять языков, – персонаж как нельзя лучше подходящий для воплощения дьявольского замысла. Он еще не до конца осознает влияние на него темной силы, пока не находит в корзине с грязным бельем (а где же еще можно найти дьявольский подарок?! – Д.Г.) выигрышную облигацию. Теперь у него появляется возможность зажить новой жизнью и посвятить всё свое время роману о Пилате, на самом деле – написанию антиевангелия. Вот тут мы и начинаем понимать, что уже в самом начале своего путешествия мастер отрекается от Иисуса и получает за его предательство свои символические 30 сребреников.

Окончательно он становится проводником и со-творцом сатаны тогда, когда дьявол посылает ему Маргариту, музу, которая будет вдохновлять, подстегивать и опустошать его, потому что ей будет важен не столько мастер, сколько его роман: «Она сулила славу, она подгоняла его и вот тут-то стала называть мастером. Она дожидалась этих обещанных уже последних слов о пятом прокураторе Иудеи, нараспев и громко повторяла отдельные фразы, которые ей нравились, и говорила, что в этом романе ее жизнь». Или такая цитата: «Я тебя вылечу, вылечу, – бормотала она, впиваясь мне в плечи, – ты восстановишь его. Зачем, зачем я не оставила у себя один экземпляр!», из которой видно, что мастер для Маргариты вторичен, первостепенно – только его творение. Она готова вылечить возлюбленного не ради него самого, а ради восстановления евангелия от сатаны.

Мастер ломается не тогда, когда на него обрушиваются беды и гонения из-за неприятия романа, он ломается, когда осознает измену своему дару творца, и это символическое падение приводит его к болезни: ему кажется, что по ночам в окно влезает какой-то «спрут с очень длинными и холодными щупальцами», страх овладевает «каждой клеточкой» его тела, роман становится ему «ненавистен» и тогда он «вынимает из ящика стола тяжелые списки романа и черновые тетради» и предает их огню.

И здесь Булгаков вынужден прибегнуть к сложной психологической защите – идеализации через обесценивание, чтобы спасти несчастного мастера (читаем – себя – Д.Г.). Действительно, как художник, черпавший вдохновение от источника зла, мастер начинает испытывать по отношению к своему творению ненависть и уничтожает его. Он начинает бояться самого творчества, бояться вдохновения, ожидая возвращения за ними страха и отчаяния: «...ничто меня вокруг не интересует, меня сломали, мне скучно, я хочу в подвал», – говорит Воланду мастер. Заметьте, мы знакомимся уже именно с таким мастером – не истинным творцом, а фактически с его тенью.

Но он, в отличие от своей возлюбленной, не продал душу сатане, остатки свободы воли и творческий дар еще живут в жаждущем покоя человеке. И прежде чем мастер навсегда покинет этот мир, у него появится возможность закончить роман о Понтии Пилате, и он выкрикнет знаменитую формулу прощения: «Свободен! Он ждет тебя!» И тогда сын звездочета, всадник Золотое Копье устремится по лунной дорожке вверх, чтобы вновь встретиться с Иешуа Га-Ноцри...

Значение этой сцены в том, что истинный творец, по мнению Булгакова, в силах противостоять воле зла, а в символическом даровании прощения Пилату заложен и путь к искуплению для самого мастера. В подтверждение моих слов вот вам еще один факт в виде цитаты из черновиков, не вошедшей в окончательную редакцию романа, а зря! «Имею честь рекомендовать вам, королева, директора театра и доктора права господина Гёте и также господина Шарля Гуно, известнейшего композитора... Гости почтительно поклонились Маргарите, но колено не целовали». Авторы романа «Фауст» и оперы «Фауст» не обязаны были целовать колено королевы, потому что не продавали душу дьяволу, они не подданные Воланда, а его гости. Невольно напрашивается параллель с мастером. Вот так и работает исцеляющий вымысел у великого Мастера Михаила Булгакова.

ВРЕМЯ
Информационно-просветительская газета

О женщины,
вам имя – вероломство…

Это, как известно, цитата из монолога Гамлета в переводе деликатнейшего Бориса Пастернака. У Михаила Лозинского существительное «frailty» переведено как «бренность». Михаил Афанасьевич Булгаков предпочитал Гамлета в дореволюционном переводе Николая Полевого, где эта фраза звучит так: «О женщины! Ничтожество вам имя!»

В этой морально-этической плоскости меня как исследователя чрезвычайно заинтересовала навязчиво эксплуатируемая Булгаковым тема женской неверности и предательства. Читая роман, я не мог избавиться от ощущения, что автор буквально декларативно навязывает читателю свои страхи и комплексы, пытаясь избавится от них с помощью защитного механизма, называемого в психологии атрибутивной проекцией. Список булгаковских героинь, чье поведение не вписывается в общепринятые рамки христианской морали, не короче списка гостей на балу у сатаны. Судите сами: явных предателей-мужчин в романе два: это Иуда и его московский прототип Алоизий Могарыч. А предающих и изменяющих женщин – больше двух десятков! С психологической точки зрения, Булгаков, возможно, ощущал вину за собственные измены своим женщинам, и проецировал эту вину на женские образы. С другой стороны, женские персонажи, совершающие предательство или испытывающие искушение, могут быть метафорой неудовлетворенности и разочарования в любви. Ну, и наконец, Михаил Афанасьевич не без оснований не доверял своим женщинам, о чем мы, собственно, сейчас и поговорим.

Уже в первых главах мы знакомимся с дамочкой, в ванную которой случайно забегает Иванушка в поисках консультанта. «Она близоруко прищурилась на ворвавшегося Ивана и, очевидно, обознавшись в адском освещении, сказала тихо и весело: – Кирюшка! Бросьте трепаться! Что вы, с ума сошли?.. Федор Иваныч сейчас вернется. Вон отсюда сейчас же!» Далее читатель узнает о таинственной пропаже жен Берлиоза и Лиходеева из нехорошей квартиры, причем первую «видели в Харькове с каким-то балетмейстером», а вторую – где-то на Божедомке, знаменитой в 20–30-е годы прошлого века своими криминальными притонами. В следующей главе жена председателя жилтоварищества Босого, Пелагея Антоновна, которой «неизвестно что померещилось» по простоте душевной, сдает Николая Ивановича милиции: «Покайся, Иваныч! Тебе скидка выйдет!» В главе «Черная магия и ее разоблачение» читатель становится свидетелем разоблачения адюльтера председателя акустической комиссии Аркадия Аполлоновича Семплеярова сразу с двумя героинями: артисткой разъездного районного театра Милицей Андреевной Покобатько и «дальней родственницей его, начинающей и подающей надежды актрисой, приехавшей из Саратова». В суккуба перевоплощается и ставшая ведьмой домработница Маргариты – Наташа.

Таких эпизодов разбросано по роману множество, не стану останавливаться на каждом из них, за исключением двух, самых значимых. Героиня первого – это красавица Низа, втайне от мужа встречающаяся с Иудой. Низу подкупает начальник тайной стражи при прокураторе Афраний, и она с легкостью предает Иуду, приводя его прямиком в руки убийц. Символика этого эпизода абсолютно прямолинейна: «каждому по делам его» (Матф.: 16). Тут любопытна параллель с освобождением мастера: Низа уводит Иуду от пасхальной трапезы. Маргарита уводит мастера из пасхальной Москвы. Безвольно идет Иуда: «ноги сами без его воли вынесли его из подворотни вон». Безвольно следует за Маргаритой мастер. Через поток переводит Низа Иуду. Через ручей Маргарита ведет мастера к «вечному дому». Ручей, река – традиционные символы пересечения границы с иным миром, а «вечным домом» во всех авраамических религиях называют могилу… Это отождествление не «притянуто за уши», на самом деле оно подмечает бессознательное отождествление Булгаковым образа мастера как богоотступника с образом Иуды как предателя Иисуса.

Кстати, читатель наверняка заметил, что Михаил Афанасьевич не удостоил Низу быть на балу у Воланда, зато Афраний там вероятно присутствовал. Возможно был он в романе и до того, как мы встречаем его в качестве начальника тайной стражи в крытой галерее дворца Ирода. Заинтригованы? Извольте: вот описание Коровьева из сцены полета: «На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал, тихо звеня золотою цепью повода, темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом. Он уперся подбородком в грудь, он не глядел на луну, он не интересовался землею под собою, он думал о чем-то своем, летя рядом с Воландом». По словам Воланда, Фагот был обречен шутить на многие века за неудачный каламбур о Свете и Тьме. Некоторые исследователи называют в качестве прототипа Коровьева Самсона Карраско, наказанного за насмешку над предсказанием собственной смерти и сомнения в существовании дьявола. Но обратимся к черновикам романа, в одной из версий которого находим эпизод, где просить за мастера перед Воландом предстает не Левий Матвей, а тот самый фиолетовый рыцарь. Именно он был сперва посредником между Иешуа и Воландом, следовательно, как персонаж он должен быть намного старше Карраско, да и статусом повыше. А если прибегнуть к излюбленной Булгаковым ономастике, можно узнать, что прозвище Фагот образовано от названия одноименного музыкального инструмента, изобретенного итальянским монахом Афранио. Версия, что в образе Фагота Михаил Афанасьевич зашифровал Афрания, лично мне импонирует больше прочих лишь потому, что уж очень это по-булгаковски выглядит!



Они не оставляют тени!
Художник М.Бруня

Но вернемся к женщинам. Второй не менее важный эпизод связан с главной героиней романа Маргаритой. Она тоже изменяет своему мужу, который «не сделал мне никогда никакого зла», и хоть мастер и называет Маргариту своей «тайной женой», она неизменно зовет его «мой любовник». Биографическая отсылка к обстоятельствам знакомства Булгакова со своей третьей женой здесь очевидна: на тот момент Елена Сергеевна Шиловская была в браке с высокопоставленным военачальником Евгением Шиловским. Светская Москва поговаривала о ее любовной связи с Михаилом Тухачевским, косвенным доказательством которой было поразительное сходство старшего сына Шиловской Евгения с соседом и другом семьи Шиловских Тухачевским. Мариэтта Чудакова вспоминает показательный эпизод со слов самой Шиловской: однажды за обедом Михаил Афанасьевич рассуждал о том, как важно в жизни уметь рисковать. И привел в качестве примера Елену Сергеевну: «Вот, смотрите на маму вашу, она жила обеспеченной жизнью с вашим папой, но рискнула, пошла ко мне, практически нищему, и вот поглядите, как сейчас нам хорошо…», на что младший сын Шиловской возразил: «Подожди, ведь мама может рискнуть еще раз». И возмущенный Булгаков выскочил из-за стола, не зная, что ответить.

Говорили в ближайшем окружении Булгакова и Шиловских о том, что Елена Сергеевна была агентом НКВД, приставленным к Булгакову. В пользу этой, никакими документами не подтвержденной версии, свидетельствуют лишь косвенные доказательства. Во-первых, Елена Сергеевна никогда не нуждалась в средствах, несмотря на то, что нигде не работала, а доходы Булгакова на ту пору были более чем скромные. В то время, как он регулярно записывает в дневнике фразу «нет денег», Елена Сергеевна одевается у лучших московских портных и галантерейщиков, их стол ломится от изысканных яств и напитков, а быт обслуживает домработница. Во-вторых, когда всех соседей и сослуживцев генерала Шиловского, в том числе Тухачевского и Уборевича репрессируют, самого Шиловского даже не привлекут к следствию в качестве свидетеля. Волна арестов деятелей культуры и искусства странным делом не коснулась Михаила Афанасьевича, а ведь хватали тогда за куда менее безобидные вещи, чем печатал Булгаков.

В своих лекциях Мариэтта Омаровна Чудакова утверждала, что Булгаков знал о тайной работе Елены Сергеевны на НКВД, как знал и то, что характер подобной работы не отличается чистоплотностью в выборе средств. Михаил Афанасьевич относился к этому с ревнивой брезгливостью, но поделать ничего не мог. Его психологическая травма очень хорошо отображена в одном из черновиков, где описывается такой эпизод на балу у сатаны: «Ножкой вазы служил золотой фаллос. Хохоча, Маргарита тронула его, и он ожил в ее руке… – Ах, весело! Ах, весело! – кричала Маргарита, – и всё забудешь…» А до этого Маргарита Николаевна скажет Азазелло, предлагающему ей знакомство с «очень влиятельным иностранцем», который может прояснить информацию о мастере: «Понимаю… Я должна ему отдаться».

Собственно, договор с дьяволом, который заключает Маргарита ради спасения мастера, – это и есть символическая проработка темы сотрудничества Елены Шиловской с НКВД – по Булкакову – воплощением инфернального в реальном мире. И в этом секрет неутихающего читательского интереса к роману великого Мастера: мы ежечасно сталкиваемся с сатаной, подсовывающим нам свой дьявольский договор. Его искушения – такая же реальность, такая же часть нашей повседневности, как пустозвонство медийного пространства, утомительная битва за выживание и прочий бытовой шум, что нас окружает.

Мастер и его Маргариты

Сейчас, когда я уже разбросал некоторые характеристики Маргариты по всему тексту, настало время подробней рассмотреть символику и значение этого крайне противоречивого, неоднозначного образа, – безусловно, одного из самых ярких женских образов в мировой литературе, не уступающего по силе Электре и Антигоне, леди Макбет и Эмме Бовари, Ярославне и Анне Карениной. Оговорюсь сразу: интерпретация и попытка трактовок сюжетных линий романа, связанных с образом Маргариты, это бездонная тема. Этот образ куда более сложный, многогранный и живой, чем образы Воланда и мастера. И, пожалуй, я не припомню ни одного другого женского образа, в котором бы столь гармонично не сочетались хтоническое и инфернальное начала с фантастическими жертвенностью, состраданием, пылкостью и любовью.

Первую и третью жен Булгакова, черты которых отразились в образе Маргариты Николаевны, я уже упоминал, но тут самое время вспомнить о второй жене писателя – Любови Белозёрской, которой, собственно, мы и обязаны явлением Маргариты. Именно Любовь Евгеньевна посоветовала Булгакову ввести в роман, который тогда еще был «Копытом инженера», центральную женскую фигуру, «бабенку» по ее выражению. И она же станет прообразом самого безудержного и яростного воплощения Маргариты, – богини мести и возмездия Немезиды.

С Белозёрской Булгаков познакомился в 1924 году. Эффектная эмансипированная женщина 29 лет, она только вернулась из парижской эмиграции и недавно развелась с мужем. Белозёрская занималась балетом и верховой ездой, водила автомобиль(!) и вела светский образ жизни. Словом, не чета скромной и самоотверженной Тасеньке. Булгаков был буквально очарован, и в 1925 году официально женился на Белозёрской. Любовь Евгеньевна помогала Булгакову в литературной работе, выполняла обязанности секретаря и переводчика, ей были посвящены повесть «Собачье сердце» и пьеса «Кабала святош», по ее рассказам о жизни в эмиграции Булгаков напишет знаменитую пьесу «Бег». Именно она по прошествии многих лет воспроизведет слово в слово телефонный разговор писателя со Сталиным, который позвонит Булгакову и предложит написать заявление в МХАТ, где Булгакову неоднократно отказывали в работе.

Однако при этом Любовь Белозёрская совершенно не заботилась о семейном быте и благополучии, а на пятом году брака, когда у Булгакова настали трудные времена (запрещали к постановке его пьесы, изъяли «Собачье сердце», объявили контрреволюционером) и вовсе стала охладевать к писателю, продолжая тратить все заработанные им деньги на светские вечеринки и содержание лошади. Больше всего Михаила Афанасьевича раздражала привычка супруги часами болтать по телефону с подругами, а телефон висел у него над рабочим столом. Однажды, в часы напряжённой работы писателя, Белозерская особенно долго говорила по телефону, и Булгаков не выдержал: «Любочка, ты понимаешь, что я работаю. Ты видишь, я пишу? Ты висишь буквально на мне, на этом телефоне, в таких условиях даже Гоголь не работал!» На что в ответ услышал: «Ничего, потерпишь, чай ты не Гоголь!» Я думаю, что эта фраза для Булгакова решила всё. Но без Любови Белозёрской не было бы Маргариты, особенно той ее ипостаси, которая исступленно громит квартиру Латунского. Все, кто близко знал Любовь Евгеньевну, подтверждают разительное ее сходство с Маргаритой, одержимой жаждой мести и разрушения. В связи с вышесказанным с иронией вспоминаю цитату еще одного горе-литературоведа, бывшего протодиакона, небезызвестного профессора богословия и блогера-иноагента: «Личность Маргариты тоже не стоит романтизировать: она мстит совершенно незнакомым ей людям – критику Латунскому и литератору Лавровичу...» Так и хочется воскликнуть: «Вы, профессор, воля ваша, что-то нескладное придумали! Над вами потешаться будут»!

Кстати, сам образ Маргариты проходит через три последовательные стадии трансформации со своими кульминационными точками. (Вспомните тот самый треугольник Карпмана, о котором я писал). Первая Маргарита – муза, направляемая рукой дьявола, которая влюбляется в мастера («Очевидно, она говорила правду, ей нужен был он, мастер, а вовсе не готический особняк, и не отдельный сад, и не деньги. Она любила его, она говорила правду...») Вторая Маргарита – ведьма от безысходности и горя утраты («Была на свете одна тетя. И у нее не было детей, и счастья вообще тоже не было. И вот она сперва много плакала, а потом стала злая...»), принявшая роль королевы бала у сатаны в надежде этой жертвой спасти мастера. И третья – смиренная спасительница и охранительница покоя любимого человека («Вот твой дом, вот твой вечный дом... А прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я»...) И каждая из этих ипостасей в той или иной степени отражает личности трех разных женщин, которых любил Булгаков.

Для понимания того вывода, к которому я хочу подвести своего читателя, важнейшим моментом является описание бала у сатаны – черной мессы, на которой Маргарите отведена роль королевы. И, кстати, хочу поспорить здесь с мнением уже упомянутого мной лектора Рочестерского университета, обвинившем Михаила Афанасьевича в измене чувству вкуса в описании бала у сатаны: «У Булгакова не всегда всё хорошо со вкусом... бросается в глаза театральная, помпезная избыточность некоторых сцен». Критик этот полагает, что Булгаков «пересаливает» с гротеском и натуралистичными сценами, не понимая, что «пересаливать» может не только писатель, но и его герои. Задача дьявола – запорошить всем глаза, поразить участников иллюзией великолепия и роскоши, что он уже делает однажды в театре Варьете, а теперь – с утроенным размахом – у себя на балу: «Ибо несть числа его обольщениям и обильны они, но парча и злато его – прах, а пития и яства его – тлен». (Прот. Григорий Разумовский, «Объяснение священной книги псалмов», 1896 г.).

А заметили вы, как тонко использует Булгаков эпитеты, описывая внешность Маргариты? Красивой ее называют только два человека – сам мастер и Иванушка. Воланд и его свита предпочитают называть Маргариту прелестной, обольстительной, обворожительной, очаровательной. Корень всех прилагательных отсылает нас к дьявольскому наваждению, обману, только сегодня омонимия этих слов преодолевается устранением старого церковно-книжного употребления, тем не менее «Прелесть есть повреждение естества человеческого ложью». (Епископ Игнатий (Брянчанинов), «О прелести», 1846 г.). Но такой Маргарита вынуждена стать, потому что ей необходимо спасти мастера. Казалось бы, после совершения всех сатанинских обрядов на этом антиподе христианской литургии, особенно после троекратного омовения кровью и участия в человеческом жертвоприношении, душа Маргариты обречена. Но так ли это?

И тут я вновь хочу процитировать известного расстригу-интеллектуала, чтобы показать, как он запутывает сам себя, когда ему очень хочется отказать главным героям романа в спасении души. «Любить кого-то – значит отдавать любимому силы своей души, как говорят, вкладывать свою душу. Маргарита свою душу отдает не мастеру, а Воланду. И делает она это вовсе не ради любви к мастеру, а ради себя, ради своей прихоти: «дьяволу бы я заложила душу, чтобы только узнать...» Позвольте, а почему ради прихоти? Это всего лишь оценочное суждение, но не факт. И если «прихоть» заставляет пожертвовать собственной душой во имя спасения любимого человека, может быть, это и есть истинная любовь в ее христианском понимании? Далее критик пишет: «Любовь в этом мире подчиняется не человеческим фантазиям, а закону высшему, хочет того человек или нет. Закон этот говорит, что любовь завоевывается не любой ценой, а лишь одной – самоотвержением, то есть отвержением своих желаний, страстей, капризов и терпением возникающей от этого боли». Так в чем же тут противоречие?! Разве не прошла Маргарита через крайнюю степень самоотвержения ради спасения своей любви? И разве истинный Господь не милосерднее этого богослова, не способного узреть Бога за собственными рассуждениями о нем?

Булгаков отвечает на этот вопрос одной фразой, которая почему-то всегда ускользает от критиков, стремящихся углядеть ад за метафорой заслуженного мастером покоя: «...и память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать. Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя». Но, отвечая, великий писатель всё равно оставляет читателю возможность поразмышлять, какой покой в конце своего пути получают мастер и Маргарита.

Вы обратили внимание, кстати, как тонко, с каким мастерством описывает Булгаков самоотвержение Маргариты на ее пути к спасению. Вспомните сцену, происходящую в спальне Воланда после бала: напряжение сатаны и его свиты рассеивается, когда Маргарита отказывается сказать что-нибудь на прощанье. «Так и надо! Мы вас испытывали, – продолжал Воланд, – никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами всё дадут! Садитесь, гордая женщина»! Эту фразу обожают цитировать не к месту все, кому не лень, особенно в соцсетях, – от интеллектуалов до школьников и домохозяек, но мало кто осознает, что здесь дана абсолютно прозрачная антитеза евангельскому «Просите, и дано будет вам... Ибо всякий просящий получает». (Мтф 7:7–11). Кстати, не задумывался ли читатель, почему старейшее правило уголовного мира «Не верь, не бойся, не проси» сформулировано в виде тройной антитезы основным постулатам христианской веры?! Итак, сатана успокаивается, потому что Маргарита проявляет гордыню, – первейший из смертных грехов, который некогда и самого сатану привел к грехопадению. Но она просит, и просит не за себя: сперва за Фриду, а после за несчастного мастера. Формально, пройдя испытание дьявола, Маргарита испытывает его самого!

Понимаете, дорогой читатель, какая штука: выдумать появление сатаны на Патриарших – это не великого труда дело, это еще только синопсис, проект. Придумать, что сатана находит своего евангелиста и отправляет надзирать за ним свою музу – это еще не роман, но уже захватывающий сюжет. А вот написать историю, в которой только истинная любовь способна освободить назначенные дьяволу души влюбленных, вернув их из небытия, – это значит, написать великий роман, великий исцеляющий вымысел.

Дмитрий Гладкий,
публицист, психотерапевт,
д.п.н., Москва

12 | № 1
6 января 2025 г.
ВРЕМЯ
Информационно-просветительская газета

РОМАН «МАСТЕР И МАРГАРИТА» ОТ ПОЯВЛЕНИЯ ДО ЕГО ВИЗУАЛИЗАЦИИ

Судьба романа

Более двадцати лет Елена Сергеевна – жена Михаила Афанасьевича Булгакова безуспешно пыталась опубликовать этот роман в отечественных журналах и издательствах. В 1940 году она подготовила сборник избранных произведений, в предисловии к которому друг Михаила Булгакова литературовед Павел Попов рассказал о «Мастере и Маргарите» как о романе, в котором «реальное и фантастическое переплетаются в самых неожиданных формах». Но однотомник так и не вышел в свет. Литературовед Владимир Лакшин упоминает, что в 1946 году Елене Сергеевне удалось «через знакомую портниху» передать письмо с просьбой о публикации помощнику Сталина Александру Поскребышеву, и тот посоветовал обратиться в Гослитиздат. Однако вскоре появилось постановление оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград», затронувшее судьбы М.Зощенко, А.Ахматовой и других литераторов, и это событие заставило издателей быть осторожными, и вопрос о публикации «Мастера и Маргариты» застопорился на долгие годы.

Советский читатель впервые узнает о существовании необычного романа М.А.Булгакова в 1962 году в упоминании Вениамина Каверина в сопроводительной статье к первому изданию булгаковской «Жизни господина де Мольера». В справке, сопровождающей роман, Каверин упомянул о «Мастере и Маргарите» как о произведении, в котором «невероятные события происходят в каждой главе», и заявил, что роман «давно пора издать, потому что по своеобычности едва ли найдется ему равный во всей мировой литературе». В 1965 году литературовед Абрам Вулис, которому удалось одним из первых познакомиться с рукописью, посвящает роману целую главу в монографии «Советский сатирический роман», опубликованную в Ташкенте. После знакомства с Еленой Сергеевной и прочтения романа, писатель Константин Симонов в 1966 году предлагает «Мастера и Маргариту» редакции журнала «Москва», которая решается опубликовать в весьма сокращенном виде номерах в № 11 за 1966-й и № 1 за 1967 год.

После публикации романа в журнале «Москва» Елена Сергеевна передала за рубеж полный текст произведения и пустила в самиздат машинопись всех цензурных изъятий с указанием строк и слов, после которых их нужно вставить. В 1967 году роман вышел на итальянском в издательстве «Einaudi». В том же году, в Париже, издательство «YMCA-PRESS» выпустило в свет первое издание романа без купюр. Год спустя, в Советском Союзе, в 1968 году, в эстонском издательстве «Ээсти раамат» было предпринято первое отдельное издание «Мастера и Маргариты» в СССР на эстонском языке. А в 1969 году во Франкфурте-на-Майне роман был издан необычным образом, в котором купюры, сделанные в ходе его публикации в журнале «Москва», были набраны курсивом. В том 1969-м роман выходит в издательстве «Посев». И лишь только в 1973 году полный текст «Мастера и Маргариты» в нашей стране выходит в составе однотомника Булгакова, выпущенного большим тиражом издательством «Художественная литература». Этому событию предшествовал выход Постановления секретариата ЦК КПСС «О переиздании художественных произведений М.Волошина, О.Мандельштама, Вяч. Иванова, Н.Клюева, М.Булгакова и других писателей 20-х годов» от 7 июня 1972 года, имевшего гриф «Совершенно секретно». В документе говорилось, что книги указанных писателей и поэтов предполагается выпустить в 1973–1975 годах «ограниченными тиражами», с обязательными «вступительными статьями и комментариями, дающими марксистско-ленинскую оценку творчества автора».

Появление романа «Мастер и Маргарита» в журнале «Москва» было сравнимо с эффектом разорвавшейся бомбы. В самом деле, ничего даже отдаленно похожего не обещала литература тех лет. Первые же литературные критики, писавшие о романе, не скрывали своего ошеломления, и, по словам К.Симонова, их удивляла «резкость переходов от безудержной фантасмагории к классически отточенной, реалистической прозе и от этой прозы, без всяких пауз к свирепому сатирическому гротеску, к щедрому и буйному юмору». Были и недовольство позицией автора – мол «талантливый писатель не понял и не принял ряд основных решающих тенденций своей эпохи, судил о ней односторонне».

Помнится, что совершенно нежданно, и казалось невероятным событием, когда в 1966 году, в наши руки попала журнальная версия романа в весьма сокращенном виде. Многих потрясла Ершалаимская история Иешуа и Пилата, в которой легко прочитывался евангельский сюжет, впервые опубликованный в Советском Союзе, пусть в иносказательной художественной форме. Появление мистического романа «Мастер и Маргарита» стало настоящим праздником души и слова не только для меня, но и всего интеллектуального общества. С тех пор в народе стали крылатыми булгаковские ироничные, порой едкие и точные, бессмертные изречения, как например «Людей испортил квартирный вопрос», «Рукописи не горят!», «Никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами всё дадут!» «Нет документа, нет и человека» и другие.

Сегодня булгаковские произведения переведены на множество языков, подсчитать их точное количество не представляется возможным. Имя писателя входит в десятку самых известных и популярных русскоязычных авторов в мире, а тиражи в некоторых странах, например, в Китае, могут сравниться с изданиями в оригинале. Роман «Мастер и Маргарита» публикуют от Бразилии до Японии. Любопытно, что в Польше он признан лучшим произведением зарубежной литературы XX века.

Сценические воплощения романа

Первую постановку в мире «Мастера и Маргариты» осуществил Юрий Любимов в 1977 году в Театре на Таганке, ставшей одной из главных в репертуаре. Известно, что Любимов десять лет обивал пороги различных кабинетов, пока не получил разрешение с формулировкой «в качестве эксперимента». И вместе с тем Любимова обвиняли в том, что в нем нет «духа конкретного историзма» и в том, что его спектакль стал «слишком странным подарком к годовщине революции», и настоятельно советовали убрать сцену бала как «не соответствующую «моральным принципам советского человека», так как Маргарита появлялась в этой сцене абсолютно голой. Тем не менее, зрители давились в очередях за билетами, и в первые годы спектакль шел с абсолютными аншлагами. На официальном сайте режиссера Юрия Любимова написано: «Это была первая в СССР инсценировка одноименного романа Михаила Булгакова. И долгие годы считалась одной из визитных карточек театра. «Мастер и Маргарита» – уникальный спектакль сценического прочтения великого романа, постоянно идущий на аншлагах... Художественный стиль Михаила Булгакова и эстетика Театра на Таганке оказались удивительно созвучными. Сложная структура романа полностью сохранена на сцене и дополнена еще одной сюжетной линией – героями стали сам Автор и его Роман... Спектакль утверждает: творческая мысль бессмертна, «рукописи не горят»!»

Впоследствии «Мастера и Маргариту» неоднократно ставили во многих театрах мира, в советское время, ставят и в наши дни. Сейчас «Мастера и Маргариту» можно увидеть сразу в нескольких театрах Москвы.

Можно упомянуть сценическую версию режиссера В.Беляковича в Театре на Юго-Западе, осуществленную в 1993 году, и до сих пор считающейся актуальной, несмотря на минимализм и специфическую игру актеров, свойственную только этому театру. В 2011 году в МХТ имени А.П.Чехова, приглашенный венгерский режиссер Янош Сас, инсценировал «Мастера и Маргариту», где Воланд спускается в московскую подземку, чтобы убедиться, что за 2000 лет люди не изменились.

Свою версию не так давно представил и Театр Наций, пригласивший канадского режиссера Робера Лепажа. Заметим, что этот спектакль, длящийся более пяти часов, скроен по последнему слову техники, в нем используются костюмы-трансформеры, помогающие актерам мгновенно переодеваться, и специальные аппараты, с их помощью объекты могут исчезать или становиться прозрачными.

В 2011 году режиссер С.Женовач в «Студии театрального искусства» всё действие романа для некоего эпатажа перенес в психиатрическую лечебницу, где все персонажи становятся клиентами этого заведения. Любопытно, что жанр своей постановки Женовач определил как «шизофрению в двух частях».

Роман «Мастер и Маргарита» настолько многослойный и разнопрочитываемый, что бесконечное количество трактовок, интерпретаций и версий может быть не только у режиссеров, но даже у каждого читателя, в зависимости от любого, неучтенного в предыдущий раз фактора его субъективного существования. Безусловно одно, что на сцене воплотить тот внутренний контекст романа практически просто невозможно, а потому все театральные постановки в основном весьма поверхностны, а порой и бездарны. И как заметил театральный и кинорежиссер Арнольд Бродичанский (ученик Товстоногова), что не зря великий театральный режиссер Георгий Александрович так и не взялся за реализацию «Мастера и Маргариты», вероятно, тонко чувствуя и понимая всю глубину романа и невозможность реализации его на сцене.



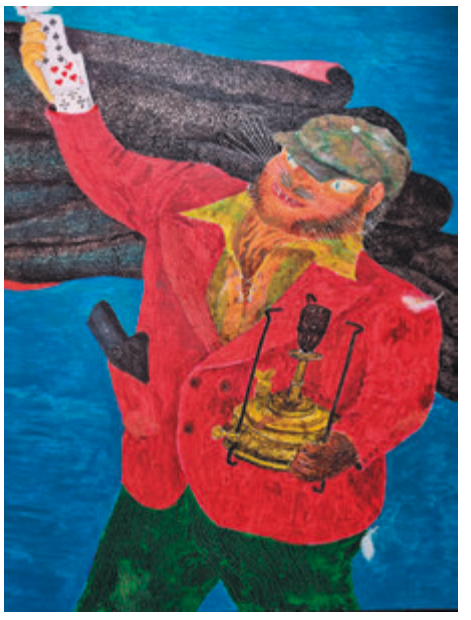
Воланд. Художник М.Бруня



Коровьев. Художник М.Бруня



Азазелло. Художник М.Бруня



Бегемот. Художник М.Бруня



Коровьев. Художник М.Бруня

ВРЕМЯ
Информационно-просветительская газета

Несостоявшийся роман с кинематографом

Естественно, что такое своеобразное мистическое произведение явно просилось на экран. Но шансы экранизировать роман Булгакова в СССР в первые два десятилетия после его публикации были невелики. За границей, где тоже оценили потенциал произведения, препятствий было меньше, и первые попытки перенести булгаковское произведение на экран появляются уже в начале 1970-х годов. На это повлияло и появление переводов. Первый английский, сделанный Майклом Гленни, был опубликован в 1967. Тогда же появились итальянские переводы. Наиболее известен вариант переводчицы Веры Дридзо, подготовившей полный текст романа без цензурных сокращений. Был еще финский перевод Улла-Лийса Хейно. А также немецкий перевод Томаса Решке из ГДР, и японский, проделанный исследовательницей русской литературы Юко Ясуи.

Первым, кому удалось хотя бы в какой-то мере экранизировать роман, был финский режиссер Сеппо Валлин, который в 1970 году представил на финском телевидении свою постановку «Пилатус». Валлин использовал только ершалаимские главы и, судя по всему, снял, скорее, телевизионный спектакль, так как его работа вышла в рамках телесерии с постановками современных пьес, впрочем, до настоящего дня ни одна копия не сохранилась.

Любопытна история «Мастера и Маргариты» в российском кинематографе, и примечательна она количеством режиссерских имен, которым не удалось создать фильм по этому роману. Ходили слухи, что снимать собирались (или якобы собирались) Эльдар Рязанов, Ролан Быков, Владимир Наумов, Леонид Гайдай, Игорь Таланкин, но всегда что-то мешало экранизациям. Наумову, например, по его словам, во сне явилась жена Булгакова и сказала, что постановка не состоится. В этом списке режиссеров часто упоминают Андрея Тарковского, якобы мечтавшего экранизировать «Мастера и Маргариту». Существует даже ссылка на воспоминания актрисы Маргариты Тереховой, снимавшейся у Тарковского в его фильме «Зеркало». Вот фрагмент беседы Тереховой и Тарковского: «Я, выйдя прямо на камеру, вдруг сказала: «Андрей Арсеньевич, а «Мастера и Маргариту» когда будем снимать?»... Тогда он ответил на мою реплику: «Ну, кто Маргарита, я примерно догадываюсь, а кто Мастера сыграет?» Я говорю: «Как кто? Конечно, Смоктуновский!» Андрей: «Ну, не знаю... Может быть, я?» В этом ответе Андрея Арсеньевича, по моему мнению, чувствуется скорее ироничное отношение к произведению Михаила Афанасьевича Булгакова, чем согласие на его экранизацию.

Многие исследователи творчества Булгакова, связанные с экранизацией романа «Мастера и Маргарита», упоминают желание Тарковского снять такой кинофильм. Вопреки этому мнению можно предположить, что оба Тарковских не приняли роман Булгакова по причине неудачного, на их взгляд, не соответствующего библии образа Христа в персонаже Иешуа. Но вместе с тем заметим, что Булгаков родился в семье потомственных священнослужителей, и он с детства прекрасно знал библейскую историю Христа. И, скорее всего, в силу царившей в стране идеологии махрового атеизма, ему пришлось подать этот образ в несколько иной интерпретации, который, возможно, и оттолкнул Андрея Тарковского от желания экранизировать роман.

Понятно одно, что роман задел многих режиссеров. Но единственный замысел, имевший реальные очертания, принадлежал всё же знаменитому режиссеру Элему Климову. По его словам, снимать «Мастера и Маргариту» еще в советские времена ему предложил итальянский продюсер Франко Кристальди, который собирался разделить роман между двумя режиссерами. Московскую линию должен был снимать Климов, евангельскую – Федерико Феллини. Проект даже включили, правда, без участия Феллини, в планы Госкино, но грянула перестройка.

Бывая не раз в начале девяностых с моим другом артистом Афанасием Тришкиным в гостях у Элема Климова, мы слышали его рассказы о том, почему, будучи практически готовым, приступить к съемкам фильма «Мастер и Маргарита», ему до сих пор не удается осуществить задуманное. Сценарий Климов писал и тщательно совершенствовал почти десять лет со своим братом сценаристом Германом. Оставался лишь поиск 100 млн долларов, заложенных в бюджет. После развала СССР таких денег в казне не было. И Климову, в качестве председателя Союза кинематографистов, пришлось поездить по миру. Зарубежные спонсоры, узнав о нехватке финансов на съемки фильма, помогли собрать лишь половину искомой суммы. Американские продюсеры давали остальную половину, и даже больше, но с условием, что в одной из главных ролей будет занят великий артист балета Барышников. На вопрос Климова, зачем вдруг надо снимать Барышникова, продюсеры отвечали, что Барышникова знает весь мир, и на него зритель массово пойдет в кино, что многократно покроет расходы на создание фильма. Конечно же, Климов напрочь отказался от такого продюсерского предложения, заявив, что Барышников великолепен в балете, но он всё же не артист театра и кино. Предлагали Климову так же взять на съемки пару знаменитых американских киноартистов, но он четко ответил, что в фильме по роману русского писателя могут сниматься только русские артисты. Элем тогда всё еще надеялся найти деньги на съемки, и потому наши длительные неоднократные посиделки в его квартире на Фрунзенской набережной, были наполнены рассказами о том, как, где и кем были сняты фильмы о булгаковском Мастере. Климов говорил, что к началу перестройки уже существовали экранизации, созданные режиссерами из братских стран социализма, но в СССР эти фильмы были проигнорированы. В 1971 году Анджей Вайда снял для телевидения ФРГ фильм «Пилат и другие», а югослав Александр Петрович в 1972 снял совместный итало-югославский фильм «Мастер и Маргарита». И хотя Вайда снимал историю Иешуа, а Петрович злоключения Мастера, но оба превратили книгу в глубоко диссидентское кинопроизведение. У Вайды Иешуа, напоминающего агитатора из еще не рожденной «Солидарности», распинали на свалке, а Иуда был вульгарным сексотом. Роман Булгакова в 1989 году экранизировал так же поляк Мацей Войтышко. Фильм был относительно близок роману, но операторская работа оказалась безобразной. Вспоминал Климов и фильм американского режиссера Пола Брайерса «Инцидент в Иудее» (1991), сохранивший только сюжетную линию Иешуа и Пилата, впрочем, в довольно вольной трактовке. По его мнению, фильм «Мастер и Маргарита» Юрия Кары, снятый в 1994 г. с очень известными артистами, напоминает скорее буффонаду. И утверждал, что все экранизации, включая работу Юрия Кары, никак или мало соответствовали роману. Элем говорил нам, что часто размышлял о том, как создать сложную кинематографическую метафорическую систему, как найти внутри кино аналоги булгаковской прозе, выстроить собственную фантасмагорическую Москву, место обитания Воланда и его свиты. Делился он с нами секретами своей возможной экранизации романа «Мастер и Маргарита», и утверждал, что все роли в фильме должны исполнять совершенно неизвестные зрителям артисты. На мой вопрос почему, Климов отвечал, что за всеми известными артистами волей-неволей тянутся шлейфы их сыгранных ролей, и это очень мешает восприятию каждого персонажа романа Булгакова. И еще говорил Элем, что в кадре не должен быть Христос, снимать такой персонаж – это кощунство, так как никто не знает, как он выглядел, и можно только закадровым методом его обозначать. Вероятно, чуял он какой подвох создал Булгаков в Ершалаимской истории. На одной из посиделок Элем, зная, что я художник, работающий в кино, и намекая на совместную с ним работу, спросил:

– Вот скажи мне, как ты видишь, и какими киношными способами можно сделать в кадре так, чтобы фраза из романа «Вдруг изменилось небо Москвы» изобразилась кинематографическим языком? – видя, что я задумался и не ответил, он продолжил, – понятно, что это весьма непростой художественный киноэффект. Так что не торопись с ответом, есть время подумать и придумать.

Конечно, я тогда не смог ответить на этот вопрос, и в те времена еще не было компьютерных программ, с помощью которых можно реализовать множество киноэффектов. Над этим вопросом я еще долгое время размышлял, но достойного ответа так и не нашел. И тогда мне было понятно, что Климов пытается нарисовать в уме практически каждый кадр будущего фильма, и насколько скрупулезно относится к сценарной работе. Сегодня можно смело сказать: вероятнее всего, что в истории кино «Мастер и Маргарита» Элема Климова останется одним из величайших неснятых кинопроектов.

Как видно, есть некая неземная сила, заложенная Булгаковым в этом, своего рода странном мистическом романе, что почти никому из режиссеров так и не удавалось, и по сей день не удается приблизиться и соответствовать его содержанию. Например, режиссер Владимир Бортко прекрасно справился с экранизацией Булгаковской повести «Собачье сердце», с гениальным Евстигнеевым, и великолепными артистами Толоконниковым и Карцевым. Правда, надо заметить, что в этом фильме Бортко просматривается, на мой взгляд, прилежное цитирование итало-германского фильма с одноименным названием режиссера Альберто Латтуды, снятого в 1976 году. А вот к его экранизации романа «Мастер и Маргарита», снятого в 2005 году, по моему мнению, остается немало вопросов, касающихся сомнительного подбора и работы актеров, некоторыми совершенно невнятными трактовками сцен. Этот телефильм, растянутый на десять серий, оставил осадок ничем не оправданной длинноты. И только для того, чтобы слово в слово донести текст до зрителя?

И всё же до сих пор этот загадочный многослойный роман Булгакова не дает покоя, и не дается режиссерам, продолжающим экспериментировать в силу своих талантов, и выпускающим в свет некие свои невнятные прочтения «Мастера и Маргариты». Как, например, 27-ми минутная короткометражка «Мастер и Маргарита», снятая в 2005 году венгерским режиссером Ибойа Фекете, представляющая собой эдакий набор комиксов, кратко пересказывающих роман.

Следует сказать несколько слов о пока что последней экранизации «Мастера и Маргариты» режиссера Локшина. На мой взгляд, им предложен очень эпатажный фильм, с современными, и всё же шаблонными голливудскими компьютерными киноэффектами, что вполне соответствует вкусам нынешнего молодого поколения. Кроме этих модных эффектов, фильм в целом – не тянет на экранизацию, а, к сожалению, всего лишь на некое представление режиссера о романе. Непонятно зачем были придуманы сцены, которых в романе нет. Зрители, внимательно прочитавшие роман, скорее всего это заметили. Кроме того, известно, что Булгаков критиковал социально бытовые аспекты жизни советских граждан, едко иронизировал над ними, но не более того. Почему-то концепция фильма, снятого Локшиным, явно направлена на антисоветскую пропаганду, которая абсолютно отсутствует в романе. Зачем-то выпячены придуманное хамство и бескультурье. Например, Мастер заходит в театр с зажженной папиросой, чего никогда не было в подобных обстоятельствах, удивляет и его постоянно однообразно постно-тоскливое лицо. Исчезло множество гениальных Булгаковских фраз, которые Локшину показались неинтересными. По этой причине и диалог Понтия с Иешуа скукожился в разы. Отчего появляется недоумение: а чем же Иешуа успел вызвать уважение у Пилата? И беда не в режиссерских отступлениях от булгаковских литературных канонов, и даже не в том, что, в общем-то, может быть лучший Воланд, всё же чем-то напоминает ловеласа или фланера, а Иешуа смахивает на мелкого торговца. Беда в том, что в этой экранизации явно просматривается намеренное искажение режиссером булгаковского романа в угоду продюсеров. И общая беда нынешнего кинематографа в том, что в этом производстве главным является не режиссер, а господа продюсеры, которым наплевать на важность качества и точности экранизаций. Их задача – деньги, и чтобы фильм «I've got people».

Вместе с этим отметим, что эта экранизация никого не оставила равнодушным. Зрительские отклики разделились на восторженное «нравится» и осуждающие «не нравится». Но следует сказать, что среди множества положительных откликов на просмотр этого фильма, есть такое же множество мнений, что, это вообще не экранизация «Мастера и Маргариты», а профессионально сделанные сугубо личные ощущения от прочитанного романа режиссером Локшиным. Конечно, понятно, что сколько зрителей – столько мнений, и что каждый прочитавший роман, до просмотра экранизации, уже представляет себе свой внутренний фильм о нем. И в подобном случаем режиссеру, видимо, следовало бы менять название экранизации.

Несомненно одно, что интерес к мистическому роману «Мастер и Маргарита» и его экранизации будет всегда. Но на сегодняшний день, на вой взгляд, пока что все снятые фильмы, в общем-то, провальные. Сложность, а может и недоступность осуществления экранизации, соответствующей духу романа, в каком-то смысле подтверждают слова режиссера Георгия Данелии: «Я никогда не понимал, какой смысл делать из прекрасного романа посредственное кино? Пример? Пожалуйста – «Мастер и Маргарита» Булгакова. Сколько было экранизаций! Попробуйте показать на экране такую фразу из романа: «Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих!» Это невозможно! А если нельзя ее перенести на экран, то и делать это не стоит».

И вероятнее всего, что этот многослойный роман с тайным контекстом, так и останется недосягаемым для визуализации в театре и кино. Одной из любопытных тайн, кроющихся в тексте «Мастера и Маргариты», на мой взгляд, это черная шапочка Мастера с желтой буквой «М», которую он показал Ивану Бездомному, находящемуся в психиатрической больнице. Такая шапочка в действительности была у Булгакова. И на поверхностном прочтении эта буква «М» явно указывает как на имя самого Булгакова, так и на персонаж по имени Мастер. Но всё ли так просто у Михаила Афанасьевича? А не зашифровано ли в этой букве «М», если ее повернуть вверх ногами, имя Воланда в латинском написании Woland?

Неразгаданность мистической души Михаила Афанасьевича, заложенная в «Мастере и Маргарите», по-видимому, никакому режиссеру не даст приблизиться к экранизации, ей соответствующей.

Стефан Садовников,
художник, журналист,
литератор









**Образы из романа М.Булгакова «Мастер и Маргарита».
Художник М.Бруня**

ВРЕМЯ
Информационно-просветительская газета

БУЛГАКОВСКИЕ ПЕРСОНАЖИ

У этой серии работ – я имею в виду только объемные изображения персонажей из «Мастера и Маргариты» – длинная, более чем в двадцать лет, предыстория, о которой разговор особый.

Почему именно эти персонажи, а не другие?

Потому что две противостоящие группы – «дьявольская» и «евангельская» – и несут на себе основную смысловую нагрузку. Не стоило загромождать цикл второстепенными персонажами, это мало что добавило бы к общей картине. Из тех же соображений не стал я делать и типчиков вроде Степы Лиходеева или Никанора Босого, этого сорта публикой забиты все номера «Крокодила».

Кроме того, если люди, имевшие дело с Иешуа в последний его день, в романе выписаны подчеркнуто реалистично, если сквозь разухабистость в описании сатанинской шайки постоянно проступает грозная мощь внечеловеческих, вневременных возможностей, то московская шелупонь, все эти фоки и амвросии даны совсем в другом регистре. У каждого жанра свои законы: если бы я в избранной технике прибег в этих работах к строгой реалистичной манере, боюсь, получилось бы просто скучно. Это сейчас пытаюсь восстановить ход тогдашней мысли, тогда, скорее всего, вела интуиция – я их так видел, они так получались, менее или более гротескными. Изначально же карикатурные по тексту персонажи – рюхины, поплавские, анны ричардовны – обесценили бы, как мне кажется, лишили внутреннего оправдания таких, как Воланд или Понтий Пилат, встань они с ними в один ряд.

Теперь Маргарита и Мастер – те, кто дал роману имя. Я отказался от них сознательно. То есть Мастер поначалу присутствовал, но я исключил его из композиции по той же причине, что не включил Маргариту. Мастер по замыслу был связующим звеном, мостом между дьявольским и божественным. Я сделал его слегка смахивающим на молодого Булгакова, и не несчастным пациентом «дурки», а процветающим обладателем выигрышного билета, готовящимся потрясти мир благою вестью о пятом прокураторе Иудеи...

Он выпадал из контекста. Он, alter ego Булгакова, не мог, как мне казалось, быть, по определению, гротескным. На этом буйном фоне он выглядел пошло и слащаво. Стало ясно, что и с Маргаритой будет не лучше. Ей нельзя быть некрасивой, но и красивой быть нельзя. И чем прекрасней она будет, тем больше будет просто куклой. Странное дело, у Мастера и у Маргариты – в отличие от множества других, второ- и часто третьестепенных, очень четко очерченных персонажей – очень мало внешности. Они, скорее, функции, идеи: он – безвестно сгинувший художник, раздавленный катком, в который сплавлено всё общество: застройщик, критики, издатель, государство, она – его невероятная любовь из недосягаемого мира, где нет примуса, где дарят домработницам шелковые чулки и где можно в рабочее время ходить по улице с букетиком мимоз и думать о чем-то совсем далеком от борьбы за хлеб насущный.

Кто знает, быть может, возьмись я снова за эту работу сейчас, по прошествии времени, с высоты, что называется, прожитых лет, отстранясь, видя ошибки, которых не видишь, пока работа делается, нашел бы другие отправные точки, по-другому расставил бы акценты – и вышла бы совсем другая вещь. И, иногда, особенно если наткнешься на чьи-то иллюстрации и видишь, что нет, не мог так выглядеть вот этот – художник книгу, что ли, не читал? – хочется опять вернуться Туда и снова пройти весь этот путь, но кто-то свыше, или опыт, или Тот, кто мною водит, спокойно говорит: «Да, это твоя первая любовь, храни ее в душе, но помни, что он и его книга самодостаточны, любой, даже наивеличайший твой интерпретаторский успех им не добавит ровным счетом ничего; любая, даже самая позорная из неудач не бросит на них тени, не суетись. На свете столько дел, которых вовек тебе не переделать...»

Михаил Бруня
Г. Кишинев



Прокуратор



Бродячий проповедник



Бывший мытарь



Палач



Стукач

18+
ВРЕМЯ. Информационно-просветительская газета. № 1 (январь 2025). Выходит 1 раз в месяц.
Учредитель: СДК «Банк культурной информации». Главный редактор: Т.Е.Богина.
Адрес редакции и издателя: 620100, г. Екатеринбург, п/о 100, а/я 51.
E-mail: ukbkin@gmail.com Тираж 5000 экз. Распространяется бесплатно.

Зарегистрировано Управлением Федеральной службы по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций по Уральскому федеральному округу ПИ № ТУ66-01274 от 30 января 2014 года.
Отпечатано в ООО Универсальная типография «Альфа Принт». 620049, Екатеринбург, пер. Автоматики, 2ж.
Печать офсетная. Подписано в печать 06.01.2025 по графику: 17-00, по факту: 17-00.