# Временная трансспектива внутренней жизни мастера

(психопоэтика романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита")

Загадка Булгакова-художника вот уже несколько десятилетий требует к себе все более пристального внимания. Надо думать, что причина этого в глубине затронутых писателем проблем, среди которых центральное место отводится образу писателя и его месту в мире. "Я – МИСТИЧЕСКИЙ писатель"[[1]](#footnote-1), - говорил сам Булгаков, поэтому его видение предназначения поэта в этом мире близко теургическому восприятию. В целом такое восприятие природы творчества было характерно для искусства России начала ХХ века, которое вошло в историю мировой культуры под названием "Серебряный век" и воспринималось как религиозный Ренессанс. . Именно в этот период творчество чаще всего понималось религиозными философами как сакральный божественный акт. Согласно В.С. Соловьеву, художественное творчество не только религиозно, но и в некотором смысле стоит выше религии. "Искусство, обособившееся, отделившееся от религии, должно вступить с нею в новую свободную связь. Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями". [[2]](#footnote-2) Для Н.А. Бердяева всякий творческий акт по существу своему есть творчество из ничего, т.е. создание новой силы, а не изменение и перераспределение старой. Поэтому человек – не соработник Бога, но творец в подлинном смысле этого слова, и в этом смысле он равен Богу.

В истории мировой философской мысли существуют два подхода к творчеству: теургический (творчество - от Бога - единственного Творца) и антропоургический (творчество - от человека, который сам является автономным творцом). В этом контексте созданный Булгаковым мастер оказывается мистическим образом близок и тому, и другому. Мастер утверждает, что роман, написанный им, он не создал сам, он просто все верно угадал. Угаданная мастером божественная истина реального существования сына Божьего оказывается данной извне, подаренной иными силами, что, кажется, меньше всего зависит от таланта и способностей художника. Однако, смертному герою Булгакова за его роман дана высшая возможность общения воочию с потусторонними силами, и важнее всего то, что его роман прочитан тем, кому был посвящен. Чем же объясняется такое исключительное положение мастера в литературном мире, который был так известен самому Булгакову? Здесь вспоминаются слова еще одного героя романа Булгакова, поэта Рюхина, о бессмертии Пушкина: "Но что он сделал? Я не постигаю… Что-нибудь особенное есть в этих словах: "Буря мглою…"? Не понимаю! Повезло! Повезло!" (с.80) [[3]](#footnote-3) Везение, или случай, поворачивающий обстоятельства привычной жизни в иное русло, не зависит от усилий человека, его проще объяснить сверхъестественными обстоятельствами, волей рока, судьбой. Признание труда мастера Воландом и, главное, Иешуа и есть тот самый не обоснованный здравым размышлением случай, который обеспечивает бессмертие. Из этого следует, что ценность творчества мастера прежде всего не в его таланте, а в ценностной ориентации, которая становится для Булгакова намного важнее. По утверждению Кораблева А., "разговорам о временном и в вечном, Булгаков противопоставляет жизнь во времени и вечности - жизнь, в которой напряженность между этими полюсами ощущается как главнейшее испытание человека". [[4]](#footnote-4)

Одна из главных художественных задач писателя заключалась в том, чтобы "разомкнуть сознание зрителя или читателя, открыть перед ним "синюю бездонную липу веков" и научить его в этой открывшейся перспективе увидеть и оценить себя и свое время". [[5]](#footnote-5)

Для Булгакова связь творчества со временем имеет особое, сакральное, значение: истинный художник близок к вечности, он способен управлять временем. В создании мира своего произведения он равен творцу: ему подвластно прошлое, настоящее и будущее. В чем причина такого освоения времени творческой личностью? В данном случае необходимо рассмотреть, в каком отношении с личностью находится воображаемое, творческое, мифологическое время и какую роль в его формировании играет творчество человека. Известно, что творчество – это не только создание творческого результата, о и построение субъективного творческого мира со своим пространством и временем. Психологический пространственно-временной мир можно разделить на состоящий из событий собственной жизни, в основе которого лежит индивидуальный жизненный хронотоп, и на обретенные в процессе жизни, "присвоенные", миры, заключающие иные события окружающего мира. Присвоение чужих миров может иметь разную степень воплощения: от простого отражения событий до переживания (сопереживания) этих событий, которое является присвоением в полном смысле слова. При этом ценностное отношение к ним приближается к ценности событий собственной жизни человека. Именно такое присвоение мы наблюдаем в переживании событий двухтысячной давности в романе мастера как самим автором, так и читателями этого романа - Маргаритой, Иванушкой. Мир героев романа мастера оказывается присвоенным и читателями – нами. Таким образом, мы в своем сопереживании оказываемся причастными к процессу творчества вымышленного автора, а шире – к творчеству самого Булгакова.П. Горностай отмечает, что в создании внутреннего мира художника значимую роль играют вымышленные персонажи. Основным механизмом "присвоения" здесь выступает ролевая децентрация, то есть проекция своего "Я" в воображаемый мир другого человека. [[6]](#footnote-6) Именно это и оказывается основой наделения героя личностными чертами художника: в этом причина того, что черты мастера мы можем обнаружить и в Иешуа, и в Пилате, и даже Киафе и Иуде. Внутренний мир персонажей есть проекция внутреннего мира художника, который в свою очередь формируется посредством соприкосновения с пространственно-времеными мирами других людей, сопереживанием им. Внутренняя жизнь таких героев как Иуда, Киафа, Низа и др. есть плод создания мастера, в который вошли все его личные сопереживания мирам других людей. Таким образом, в мастере персонализируются как реальные, так и вымышленные личности, которые получают свой особый синтез в творчестве.

Сродни творческому присвоению оказывается присвоение в любви. Для Маргариты, как и для каждого любящего человека, любить – значит присваивать мир любимого, как свой собственный, обогащать себя, переживать. В истинной любви нет состояния одиночества, есть состояние разлуки – пространственного, но не временного разобщения.

Эти миры, в которые может проецировать себя художник, представляют пространственно-временные сгустки, Где прошлое, настоящее и будущее могут меняться, соединяться, проигрываться во множестве вариантов. Мы уже говорили о свободном варьировании временем, в котором события Ершалаима свободно сменяются московским временем. Вообще для Булгакова близка идея времени, которая повторяется в пьесах "Иван Васильевич" и "Блаженство": прошлое, настоящее и будущее существуют одновременно. Следовательно, появляется возможность проникать беспрепятственно в любое время. Возможность Воланда и его свиты управлять временем ("Праздничную ночь приятно немного и задержать") (с.311) и пространством ("тем, кто хорошо знаком с пятым измерением") (с.266) объясняет способность высших сил планировать на тысячу и более лет вперед. С этой позиции также становится ясным, как мог Воланд присутствовать на завтраке у Канта, а угаданная история о Понтии Пилате – истина прошлого, воплощенная в настоящем. И отрешенное поведение Иванушки на допросе тоже связано с другим восприятием времени: ему снился Ершалаим и думает он о событиях двухтысячной давности. Современность становится фантастикой – реальность существует 2000 лет назад. Именно такой каламбур оказывается определяющим для романа – настоящее и действительное находится в прошлом.

Такая идея надвременности, свободы прослеживается на всех уровнях романа: от сакрального до глумливо-комического. ("Чисел не ставим, - говорит Бегемот, - с числом бумага станет недействительной") (с.309).

Этот феномен, при котором прошлое, настоящее и будущее меняются местами можно назвать воображаемой временной трансспективой, ибо он представляет собой обзор не собственной, а воображаемой жизни. [[7]](#footnote-7) Умение создавать в себе такие трансспективы присуще творческой личности.

Научившись этому, человек овладевает и собственной индивидуальной временной трансспективой, то есть достигает высшего уровня личностной регуляции временем. В этом смысле мастеру доступно понимание невероятного явления Воланда в Москве, он, обращаясь к событиям своего романа и своей жизни, несмотря на фрустрацию настоящего и будущего, сохраняет внутренний мир, становясь при этом привлекательным для наивного Иванушки, а привлекательность мастера заключается именно в том, что он обладает незыблемыми ценностно-временными ориентациями. Это становится возможным через обогащение собственного психологического пространства-времени путем создания воображаемых пространственно-временных миров, в случае с мастером это выражается в возможности возвращаться к себе самому прежнему, а также вспоминать героев своего романа. Благодаря своеобразному перевоплощению (ролевой децентрации) в объект своего творчества, творец идентифицирует себя с тем образом, который формирует его творческое воображение. Это сопровождается ролевым переживаем, которое возникает в результате чувственного, эмоционального проигрывания социальных и психологических ролей, создаваемых творчеством. Мастер в разговоре с Иванушкой сопереживает себе самому, присваивает свой прошлый внутренний мир, а также мир Маргариты. В условиях несвободы, в которые он помещен, такое присвоение может рассматриваться как своеобразная попытка творчества.

В своей исповеди в клинике мастер рассказывает Бездомному о своей настоящей жизни, в реальности этот отрезок, который был поведан Иванушке, занимает лишь часть жизни мастера. Но жизнь до начала работы над романом с какой-то Варенькой, работа в музее, а затем и жизнь в клинике Стравинского героем воспринимается как бесплодное существование, не заслуживающее внимания. Настоящая жизнь была в подвальчике, с Маргаритой, в работе над романом и даже последующие страдания, перенесенные от критиков и редакторов, изображаются наполненными переживаниями и чувствами. В своем рассказе в клинике мастер словно похоронил себя того, который когда-то мучился, любил, надеялся и верил. Он словно оформляет внутренний мир самого себя, когда-то жившего, такое становиться возможным только тогда, когда есть установка по отношению к временному, уже законченному целому внешней и внутренней жизни человека. Память мастера видит его жизнь и ее содержание совершенно иначе, как мы уже отметили, эта жизнь сосредотачивается по-настоящему всего в нескольких месяцах, все остальное не стоит того, чтобы о нем рассказывать. Это подтверждает то, что "дело здесь не в наличности всего материала жизни (всех фактов биографии), но, прежде всего, в наличии такого ценностного подхода, который может эстетически оформить данный материал (событийность, сюжетность данной личности)". [[8]](#footnote-8) Таким подходом оказывается память, только она умеет ценить уже законченную жизнь.

Время для мастера - некая данность, которая проходит вне осознания героем происходящих с ним событий. Интеллектуальное восприятие им случившегося есть его диалектические отношения с внешней реальностью, которые должны строится на борьбе героя с отчуждением внешнего мира. Однако признаков борьбы не видно, при этом, несмотря на все свое отчаяние и равнодушие к будущему, нельзя сказать, что мастер полностью адаптировался, т.е. есть безоговорочно принял то, что с ним произошло. Адаптация в той мере, в какой она свойственна животному, требует отсутствия осознания времени, человек же, в особенности художник, отрицает адаптацию, он претендует на преобразование мира пусть и в рамках собственного воображения, в пределах своего произведения. Каждый раз, когда творец терпит неудачу в своей попытке стать демиургом, он познаёт мучительную необходимость адаптации и испытывает мучительную боль, когда чувствует себя доведённым до пассивности животного. В этом причина страданий мастера: пока он творил, он чувствовал себя всесильным, понимание потери своей власти к герою приходит с завершением романа, вместе с тем его охватывает сознание необходимой адаптации, т.е. мастер начинает понимать, что его роман никогда не найдет признания. "Моя жизнь кончилась", (с.152) - шепчет герой, и действительно цепь событий теряется, он не помнит их последовательности, все сильнее погружаясь в свои переживания, которые для него приобретают определенную взаимосвязь от тоски до навязчивого страха. Находясь в фазе обострения своего "психического заболевания", как характеризует мастер свое состояние, герой вдруг стал определять себя во времени: "Карманные часы показывали два часа ночи" (с.156). При этом он вспоминает свои "внешние" действия в четкой последовательности, – это и становится попыткой адаптироваться, с которой тесно связано сознание утекающего времени. Именно поэтому время связано с человеческим страданием: чем больше возникает необходимость приспособиться к обстоятельствам, что приводит его к желанию и возможности изменить их (в частности мастер сжигает роман, провожает Маргариту, отдав ей все свои деньги), тем больше осознание времени начинает причинять душевную боль. В связи с этим в своем разговоре с Иванушкой мастер практически избегает точных дат и привязанности к ним произошедших событий. Время мифологизируется, когда герой рассказывает о своей любви. Та весна, когда он встретил Маргариту, приобретает отвлеченное значение, оказывается дорогим воспоминаем, стоящим вне времени, а потому близким вечности.

Относительно точная дата появляется единственный раз: "Он (роман) был дописан в августе месяце" (с.152). Эта фраза мастера, историка по образованию, имеет интонацию неопределенности, приблизительности, она странным образом противопоставлена фразе, начинающей роман героя о Понтии Пилате: "… ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана…" (с.22). Как историк, мастер в своем произведении, организует прошлое, он фрагментирует его в соответствии с официальной линией времени. События, ставшие основой романа героя, изображены, если верить Воланду, предельно достоверно, облаченная в форму художественного произведения теперь история о Иешуа Га-Ноцри защищена от преобразований, усовершенствований, искажений. Попытка Бездомного и Берлиоза исказить истину – это перенесение прошлого в будущее. Их разговор о том, что Христа не существовало, а было множество мошенников в его облике, при взгляде на современную им Москву основывается на осознании отсутствия в сегодняшнем человеке каких-либо идеалов. Такое состояние общества объясняется не чем иным, как отсутствием веры в Истину, угаданную мастером. В этом смысле преступление Берлиоза не только в рассуждении о том, что Христа не было, сколько в обучении этому Ивана. Общее разрушение идеального образа Иисуса, таким образом, лишило настоящее и грядущее гуманности.

Очевидно, что обращенность в созидательное настоящее есть та точка, в которой время расширяется. Пространством созидания для мастера стал его роман, для Маргариты – ее любовь. Это время для них было максимально протянутым, потому что оказалось качественно наполненным истиной. В противовес этому настоящему все остальное наполнено фальшью. За пределами подвала Маргарита вынуждена жить во лжи, мастеру врут все, начиная от редактора и заканчивая секретарем Лапшенниковой. И, наконец, мастер ощущает ложь в статьях, написанных на его роман: "Что-то на редкость фальшивое и неуверенное чувствовалось в каждой строчке этих статей, несмотря на их грозный и уверенный тон" (с.155). Повествование об этой жизни героя ведется Булгаковым предельно сжато, скупо: время ускоряется в пространстве фальши.

Понимание времени жизни как ценности часто ассоциируется с ценностью самой жизни. В целом она зависит от эмоционального отношения к событию. Герой Булгакова, по-видимому, иначе относится к своей жизни после встречи с Маргаритой, а главное после начала работы над своим романом. С развитием событий он начинает все более ценить то, что у него осталось: подвал, Любовь, свои книги и труд своей жизни. Когда человек знает, что обречен, оставшиеся мгновения жизни превращаются в сверхценность, а это порой становится причиной серьезных душевных изменений. Для мастера характерно гармоничное отношение к жизненному пути и личностному времени, во многом это отношение определено его жизненной драмой. Однако возросшие проблемы привели героя к закономерному кризису перспективы жизни, в этом момент можно говорить о так называемой фрустрации настоящего и будущего. В первом случае происходит разрушение связи между временными ретроспективами и перспективами. Такое состояние связано с тем, мастер переживает текущий жизненный кризис и связывает с ним свое ощущение безвыходности положения. Фрустрация будущего для героя в свою очередь связана с разрушением временных перспектив вследствие потери возможности реализовывать намеченные жизненные планы. Выход и этой ситуации сам герой осуществить не может: для него время потеряло свою ценность. Предложение Маргариты вернуться в подвал и продолжать жить по-прежнему мастеру представляется неприемлемым: внутреннего покоя он уже от этого не получит. Это произошло вследствие разрушения временных ретроспектив, тех ценностей, которые составляли смысл жизни мастера в прошлом. Драматическое переосмысление прошлого осуществляется мастером в клинике Стравинского: он приходит к выводу, что вся его деятельность оказалась бесплодной. У него, создателя романа, не нашлось благодарных читателей за исключением Маргариты. Таким образом, фрустрация прошлого, настоящего и будущего одновременно обуславливает серьезный кризис в жизни героя, выход из которого можно найти опять только в творчестве и покое, в проживании созидательного настоящего. Трагедия мастера и самого Булгакова заключается в том, что такой выход не под силу осуществить самому человеку, он зависит от мистических сил бытия.

Герой роман Булгакова воспринимает свою жизнь в подвальчике как законченную, это обусловливает формальное уплотнение и изменение жизни, ее временных границ. Его жизнь, лишенная будущего, цели и последующего смысла, становится эмоционально измеримой, выразительной, в ней осмысливаются творческая позиция мастера, его духовный мир, который позволил создать роман о Понтии Пилате и одновременно не дал сил выдержать нападки литераторов.

Осознание своего существования героем устанавливает особые границы пространства и времени. Сложность восприятия пространственно-временных границ героя заключается в том, что он осмысливает свою собственную жизнь. Именно поэтому он воспринимает случившееся с ним во времени и вместе с тем вне времени. Мастер жил в подвальчике, переживал, любил, творил – вся его жизнь была привязана к определенным временным событиям и определенному пространству. В своей исповеди, рефлексируя, он помещает себя - другого, минувшего, во время, которое текло в подвале, сам же находится вне времени, он сам, сегодняшний, способен рассматривать свою прошлую жизнь в ее временной организации. Мастера, который жил в подвале, не интересовала привязанность ко времени, также как не интересует его настоящая жизнь в клинике в момент исповеди. Свое прошлое мастер воспринимает эмоционально-ценностно, оно для него имеет смысловое единство; настоящее представлено для него во временно-пространственном единстве.

В своем романе, описывая события двухтысячной давности, мастер также осмысливает жизнь Иешуа и Понтия Пилата. Для него она тоже эмоционально-ценностна, для них же она представлена в пространственно-временной протяженности. Мастер оформляет внутреннюю сущность своих героев теми же принципами, что использует в изображении своей собственной жизни. Он создает историю о Понтии Пилате так же, как создает сюжет собственной жизни, в которой героем оказывается он-другой. "Эстетическое видение мира, - писал М.М. Бахтин, - образ мира, создается лишь завершенной или завершимой жизнью других людей - героев его. Понять этот мир как мир других людей, свершивших в нем свою жизнь, - мир Христа, Сократа, Наполеона, Пушкина и проч., - первое условие для эстетического подхода к нему". [[9]](#footnote-9) Для создания образов своих героев, мастеру надо было "отойти от себя, чтобы освободить героя для свободного сюжетного движения в мир". [[10]](#footnote-10) Жизнь героев романа мастера принципиально завершенная, именно погружение в нее, где все долги и обязательства прощены, все надежды оставлены, дает возможность мастеру взглянуть на минувшее как на эстетическую данность, позволяющую создать художественное произведение – закономерный итог эстетического, сюжетного, самоценного движения в прошлом.

Включение человеческого времени в широкие связи с мирозданием автоматически вводит такие понятия как рок и судьба, отсюда насыщенность драматического действия булгаковских произведений множеством "роковых" эпизодов. М. Бахтин вводил понятие "авантюрного времени случая", поясняя, что это есть "специфическое время вмешательства иррациональных сил в человеческую жизнь… Моменты авантюрного времени лежат в точках разрыва нормального хода событий, нормального жизненного, причинного или целевого ряда, в точках, где этот ряд прерывается и дает место для вторжения нечеловеческих сил – судьбы, богов, злодеев. Именно этим силам, а не героям, принадлежит вся инициатива в авантюрном времени". [[11]](#footnote-11) Эту мысль в романе Булгакова проводит Воланд, утверждая, что "человек внезапно смертен" (с.18). Для Булгакова случай, как несчастный, так и благоприятный, есть воля судьбы, неподвластной человеку. Человек отнюдь не обречен на вечные беды по воле рока, судьба может быть и благосклонной, послав удачу. В этом писатель был убежден, проверив на собственном опыте. Случай управляет и жизнью мастера: получение выигрыша в размере ста тысяч, неожиданная встреча с Маргаритой, неожиданная реакция критиков на роман, внезапное спасение из клиники и т.д. Маргарита, в отличие от своего возлюбленного, с нетерпением ожидает случая, для нее любой знак рока означает изменение застывшей жизни, у нее есть предчувствие изменений, в этом есть момент возможности героини, если не управлять временем, то чувствовать его, чем она становится близка Воланду и его свите. Более того, Маргарита оказывается в отдельные моменты более всеведущей, чем Воланд: ей дана уверенность в перемену к лучшему раньше, чем "дух зла" остановил на ней свой выбор.

Таким образом, эффект неожиданности, непредсказуемости организует ход событий романа. Внезапность становится определяющей и во взаимоотношениях героев. "Внешнее" время, время действия романа в повествовании о московских событиях укладывается в три дня. За эти дни оно организуется, по выражению Бахтина, технически: "важно успеть убежать, успеть догнать, опередить, быть или не быть как раз в данный момент в определенном месте, встретиться или не встретиться и т.п. ". Особенно ярко выражена торопливость в действиях Иванушки, осуществляющего погоню за странным иностранцем. Здесь счет идет на секунды и минуты, герой это чувствует. На фоне его суетливости окружающий мир кажется замедленным, но в этом и рассудочность внешнего мира. Хаос же внутреннего мира Иванушки оказывается необходим для того, чтобы герой смог выстроить по-новому свою систему ценностных ориентаций. Так повествование о московских событиях определяется понятиями "вдруг" и "как раз": вдруг появляется Воланд на Патриарших прудах, случайно там оказываются Берлиоз с Иванушкой, отрезанная голова Берлиоза выглядит как несчастный случай, выступление Воланда в варьете тоже не запланированы администрацией театра, статус королевы бала для Маргариты неожиданность и т.д. Время ершалаимских глав оказывается менее всего зависимым от случая: повествование в истории о казни Иешуа определяется евангельским сюжетом, в котором большую роль играет предсказание, а значит внезапность происходящего практически сведена к нулю. Однако и в истории мастера неожиданным оказывается поведение Пилата, выделившего бродягу Га-Ноцри из всех преступников, не сумевшего его спасти и, потому мучившегося от осознания своей вины. Именно мучения Пилата становятся той неожиданностью, которая воспринимается поразительной не только для собеседника прокуратора Киафы, но и читателей романа – Маргариты, Иванушки и, главное, для самого мастера, создателя романа.

В беседе с Иванушкой в клинике мастер не концентрирует свое внимание на всех тех случайных событиях, которые произошли с ним, однако, выстраивая трансспективу собственной жизни, герой выходит на экзистенциальный, порой физиологический уровень. Все более погружаясь в воспоминания о событиях, связанные с сильными эмоциональными переживаниями, мастер бессознательно закрепляет их в своей памяти. Так главными этапами в его жизни становятся начало работы над романом (а не случайный выигрыш ста тысяч); встреча с Маргаритой и любовь к ней. Герой меньше всего сознательно ориентируется на бытующие в обществе представления о себе и своем жизненном пути, на социально принятые ориентиры. Именно об этом говорят вскользь упомянутые сведения о его бывшей профессии, работе и семейной жизни. Мастер перестает воспринимать себя как социально определившегося, а это значит, что реалии времени, в котором он живет, больше не являются для него ориентирами. Серьезной точкой перелома в ряду мысленных образов мастера становятся переживания, связанные с травлей и агрессией со стороны литераторов. Надо думать, что подсознательно для самого Булгакова в свою очередь пренебрежение к его таланту было таким же роковым переживанием, как и для героя его романа. Булгаков с горечью пишет в 1934 г.: "Немирович прислал поздравительное письмо Театру, в котором ни одним звуком не упомянул об авторе. Оригинально, оригинально, клянусь пятисотым спектаклем! ". [[12]](#footnote-12) Но жизнь булгаковского героя наделяется автором еще более трагическими событиями, в ряду которых переломными оказываются осознанно или неосознанно соотносимые мастером со своими наиболее эмоционально окрашенными переживаниями. Так временная трасспектива булгаковского героя выстраивается от ряда тех этапных событий, которые являются определяющими для его эмоционального настроя.

Другая важнейшая пространственно-временная особенность внутреннего мира главного героя "Мастера и Маргариты" - взаимопереход внешних и внутренних параметров. Пространственно-временной образный континуум обладает уникальной особенностью интегрировать своим существованием обе действительности: и внешнюю и внутреннюю. Интеграция может осуществляться, с одной стороны, путем "объективации" как "вынесения себя во внешний мир", а, с другой стороны, путем "субъективации" - преображением явлений внешнего мира в мире своей души. Для мастера становится ближе второй путь, потому что природа творчества предполагает прежде всего процесс наблюдения за явлениями внешнего мира, а затем последующий анализ и синтез их, что ведет к созданию совершенно нового пространственно-временного континуума, составляющими которого оказываются внутренний мир самого автора и мир созданного им произведения. Отсюда рождается идея о многомерности того и другого мира, при ближайшем рассмотрении которого появляется модель образной трансспективы, усложняющейся тем, что авторские образы прошлого, настоящего и будущего начинают по-новому организовывать те же образы героя, приобретая иное значение на страницах литературного произведения.

Ход внутреннего времени героя начинает ускоряться или замедляться не только от его активности во внешнем мире, но и от активности внутреннего мира (мысли, чувства, воспоминания, фантазии) и от состояния сознания. При изменении состояния внутреннего мира изменяется течение внутреннего времени, включая все его составляющие (психофизиологическое время, субъективное время, время мышления). Так психофизиологическое время Маргариты с исчезновением мастера изображается автором замедленным, несмотря на то, что между последней встречей и вещим сном героини прошло немногим меньше полугода. Субъективное время героини тоже внезапно меняется с предчувствием перемен: оно становится более динамичным и активным. Характерное для мастера время мышления, которое оказывается под пристальным наблюдением самого автора, полностью зависит от состояния покоя, которого так жаждет герой. Беспокойство, связанное с неприятностями внешнего мира, рождают в мастере негативные воспоминания, что приводит к беспорядочности его внутреннего пространственно-временного континуума. Однако воспоминания и мечты о покое напротив замедляют ход внутреннего времени, что позволяет герою стать Мастером, а не вечным пациентом клиники Стравинского и не массовым писателем, которым оказывается каждый в Массолите. Таким образом, свойство ускорения-замедления, обратный ход времени и подобное связано чаще всего с возникновением критических ситуаций, моментами стресса, опасностью для жизни, временным дефицитом. Так торопливость Ивана Бездомного в попытке поймать странного иностранца чудесным образом вмещает в небольшой отрезок времени погони множество событий, среди которых и посещение коммунальной квартиры незнакомого дома, купание, скандал в Грибоедове и т.д. Впоследствии Иванушка не может все это логично выразить на бумаге в связи с тем, что его сознание оказалось неспособным охватить длительность психофизиологического времени.

Одним из свойств внутреннего времени, которым наделяет Булгаков своих героев, оказывается "вневременное" состояние, охватывающее героев в моменты погружения в свой внутренний мир, свои переживания. Это состояние является определяющим тогда, когда они живут в подвале, закрывшись от внешнего мира, ощущение этого знакомого состояния приходит Маргарите во сне, когда ей дано увидеть мастера. И, наконец, оно навсегда остается с героями в их доме покоя, полученном в награду от Воланда. Булгаков организует внутренний мир своего мастера в разных пространственно-временных плоскостях, среди которых мистическое становится одним из определяющих факторов в изображении природы внутреннего времени и переживания.

Отличительная черта настоящего художника в том, что он может вжиться в мир своих героев, и тогда этот мир представляется едва ли не более реальным, чем авторский, что и становится предметом воплощения в романе Булгакова. История, угаданная мастером, обладает сверхъестественным воздействием на всех, кто соприкасается с рассказанными в ней событиями. Гений мастера, явление Воланда, цепь фантастических событий и чудесных случаев оказываются органически соединены с бытовой реальностью, что наглядно иллюстрирует булгаковскую идею органической сплоченности единения всех живых сил бытия и присутствия некоего стихийного космического разума. Булгаков знает, что события одного тысячелетия могут быть тесно связаны непрерывной цепью с событиями иного тысячелетия, ибо, согласно гностикам "земное время" в нашей земной действительности внедрено в "небесное время", в "глубину вечности", в "божественное время", является "внутренней эпохой самой вечности". [[13]](#footnote-13)

1. Булгаков М. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8: Жизнеописание в документах. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 283 [↑](#footnote-ref-1)
2. Рыжов Ю. Творчество: теургия или антропоургия? // Материалы международной конференции «Русское богословие в европейском контексте: Булгаков и западная религиозно-философская мысль». Таганрог, 2006. С. 45 [↑](#footnote-ref-2)
3. Булгаков М. Мастер и Маргарита: Роман. Рассказы. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. (Цит: здесь и далее – А.К.) [↑](#footnote-ref-3)
4. Кораблев А. Время и вечность в пьесах Булгакова (Время и вечность в пьесе Булгакова//М.А. Булгаков— драматург и художественная культура его времени. М. 1988 С. 39 [↑](#footnote-ref-4)
5. Кораблев А. Время и вечность в пьесах Булгакова (Время и вечность в пьесе Булгакова//М.А. Булгаков— драматург и художественная культура его времени. М. 1988. С. 55 [↑](#footnote-ref-5)
6. Горностай П. Творчество как форма освоения и переживания времени личности.[Электронный ресурс] М. 1990 – Режим доступа: http://mirror01.users.i.com.ua/~p\_gorn/publ01.html (14 дек. 2004) [↑](#footnote-ref-6)
7. См. об этом: Ковалев В. И. Категория времени в психологии (личностный аспект)//Категории материалистической диалектики в психологии. М.: Наука, 1988. – с. 216-230 [↑](#footnote-ref-7)
8. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Издание 2-е. – М.: Искусство, 1986.С. 135 [↑](#footnote-ref-8)
9. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Издание 2-е. М.: Искусство, 1986. С. 124 [↑](#footnote-ref-9)
10. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Издание 2-е. М.: Искусство, 1986.С 136 [↑](#footnote-ref-10)
11. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике//Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 245 [↑](#footnote-ref-11)
12. Булгаков М. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8: Жизнеописание в документах. – СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 442 [↑](#footnote-ref-12)
13. Химич В. В мире Михаила Булгакова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. С. 123 [↑](#footnote-ref-13)