Содержание

Введение

Глава I. Фантастическое как элемент поэтической системы Булгакова

1.1 Фантастика в сатирическом и философском аспекте

1.2 Фантастическая реальность в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита"

1.3 Библейские сюжеты в произведениях Булгакова

1.4 Демонические образы в произведении Булгакова "Мастер и Маргарита"

Глава 2. Сатира как элемент поэтической системы Булгакова

Заключение

Библиография

## Введение

Исследование творчества М. Булгакова началось в конце 60-х годов, после выхода в свет романа "Мастер и Маргарита" и теперь по праву занимает почетное место в русской и мировой литературе. С появлением первых критических работ развернулась дискуссия; вызвана она была необычностью поэтической организации текста и многоплановостью идейно-философской концепции М. Булгакова. Были предприняты попытки объективно, достаточно глубоко и с учетом эстетического, а не идеологического критерия оценить творческое наследие писателя.

В каждой работе традиционно отмечалась сложность проблематики и стиля, недостижимость целостного анализа, необходимость обращения к контексту всего творчества писателя. Практически все исследования носили локальный характер, а именно были посвящены одному произведения или одной проблеме творчества М. Булгакова. Первая монографическая работа принадлежит В. Чеботаревой. В ней на основе анализа прозаических произведений писателя прослеживается процесс формирования его художественного сознания. Затем появились работы, посвященные социально-генетическому анализу произведений писателя, в которых прослеживается весь творческий путь М. Булгакова.

**Цель** данной работы - рассмотреть особенности поэтики романов М. Булгакова в системно-типологическом аспекте.

Основная **задача:** на основе типологических особенностей поэтики, формирующих системность проблематики романов, охарактеризовать эти романы как своеобразную художественно-функциональную систему. Нужно отметить, что в современном литературоведении утвердился принцип, при котором поэтика и проблематика художественных произведений рассматриваются взаимозависимо.

Л. Яновская, анализируя творчество М. Булгакова, отмечает взаимопроникновение тем и образов различных произведений художника.

В известной мере творчество любого писателя представляет собой систему, "прежде всего потому, что каждого талантливого писателя отличает свой круг идей, тем, образов. Это верно и тогда, когда этот круг очень широк, когда художественные искания писателя отмечены своеобразной универсальностью.

Системными свойствами творчество талантливого писателя обладает ещё и вследствие того, что на всех созданных им произведениях лежит выразительный отпечаток его художественной индивидуальности". Но иногда в системе всего творчества образуется как бы "микросистема", объединяющая несколько произведений, которые, не теряя своего самостоятельного значения, образуют, однако, некое эстетическое единство, обладающее определёнными поэтическими закономерностями.

При типологическом подходе к такому эстетическому единству необходимо учитывать, что "каждое… новое произведение" писателя "несет с собой раскрытие либо ещё не исследованных художником процессов жизни, духовного мира человека, либо новых важных сторон тех явлений, которые уже были объектом художественных обобщений". Проблемы, разработанные М. Булгаковым в первом романе - "Белая гвардия" - /1923-1924 г. г/ - нашли завершение в "Мастере и Маргарите" /1928 - 1937 г. г. /. Работа над последним романом часто прерывалась, и именно в такие моменты Булгаков создавал "Жизнь господина де Мольера" /1932-1933 г. г. / и "Театральный роман" /1936-1937 г. г. /. В последние годы жизни писатель оставил текст "Театрального романа", думая вернуться к нему после правки текста "Мастера и Маргариты", но роман так и остался незавершенным. Несмотря на это, острота проблематики и значимость созданных образов позволяет рассматривать его наряду с оконченными работами.

Естественно, такое хронологическое совмещение творческой работы над разными произведениями усиливает возможность их системной соотнесенности; возникает "перекличка" между романами, так как сознание художника продолжает волновать идеи и образы оставленного на время произведения.

Рассматривая принципы типологического изучения литературы, М.В. Храпченко указывал на взаимосвязь в структуре художественного произведения творческого метода, жанра и стиля. Такая взаимосвязь формирует целостный художественный мир произведения и даёт возможность сопоставлять "структуры" по аналогичным признакам, так как "принципы того или иного метода, равно как и стиля, жанра, реализуются не только в данном, отдельном литературном произведении; они раскрываются и в других созданиях писателя"

В связи с этим в работе рассматриваются такие аспекты поэтики, которые осуществляют эту взаимосвязь художественного целого. В главе I анализируется роль фантастики в романах М. Булгакова как элемента художественной структуры. Рассматриваются основные поэтические средства, формирующие категорию фантастического в художественной системе писателя. Кроме того, с вопросом о характере булгаковской фантастики смыкается проблема роли библейской тематики в его произведениях. В главе II рассматривается сатирическая традиция Булгакова.

## Глава I. Фантастическое как элемент поэтической системы Булгакова

## 1.1 Фантастика в сатирическом и философском аспекте

В одном из черновиков романа "Мастер и Маргарита" сохранилась запись М. Булгакова "Фантастический роман", которая могла быть вариантом названия, а возможно, указанием на жанр[[1]](#footnote-1).

Фантастическое как элемент поэтической сатиры М. Булгакова возникает уже в ранних его произведениях. В 1925 году в издательстве "Недра" вышел сборник "Дьяволиада". В этом сборнике выявились особенности функционирования фантастического, характерные для поздних произведений писателя.

Во-первых, это "фантастика обыденной жизни"[[2]](#footnote-2) повести "Дьяволиада", тесно связанная с традицией фантастической повести 19 века, одним из законов построения которой являлось то, что "чем ярче и полнее была реальность житейских, бытовых её фонов, тем глубже раскрывался контраст, противоречие между ними и ощущаемыми за ними таинственными, иррациональными, если не прямо сверхъестественными движущими силами, незримо направляющими судьбу героев. "[[3]](#footnote-3) Евгений Замятин, в одном из своих откликов на повесть, отметил "быструю, как в кино, смену картин" и "фантастику, корнями врастающую в быт".

Намек на иррациональные силы скрывается в названии повести ("Дьяволиада"), и, хотя в тексте эти иррациональные силы прямо не называются, странные происшествия, происходящие с героем, заставляют предположить их существование. Здесь нет резкого контраста между фантастическим миром и повседневной житейской прозой, нет "двоемирия", характерного для романтической традиции 19 века.

Развитие действия в "Дьяволиаде" происходит на основе максимального сближения чудесного и обыденного. Такое тесное взаимопроникновение реального и фантастического планов порождает особый художественный мир, когда реальность, воспроизведённая в тексте, приобретает гротескный характер. Гротескность поддерживается постоянными переходами из одного плана в другой. Особенно ярко этот прием воплотится в романе "Мастер и Маргарирта". (Например, превращение в "Дьяволиаде" одного из персонажей в "чёрного кота с фосфорными глазами" будет многократно обыгрываться в тексте романа, являясь выражением принципа психологической проекции, когда одного и того же персонажа каждый видит по-своему: как животного или как человека) Фантастическое, таким образом, является сатирическим приемом, позволяющим вырваться за пределы конкретного, видимого.

Рассказ "Похождения Чичикова" демонстрирует иное поэтическое средство: повествование о фантастическом переводится в форму сна: "Диковинный сон… будто бы в царстве теней, над входом в которое мерцает неугасимая лампада с надписью "Мёртвые души", шутник -сатана открыл двери. Зашевелилось мертвое царство, и потянулась из него бесконечная вереница". Сон является своеобразной мотивировкой необычности описываемых событий, способом, позволяющим снять ощущение фантастичности.

Другое выражение находит для себя форма сна в пьесе "Бег". В "Беге" Булгаков опробовал новую для драмы и совсем уже не традиционную, как в "Турбиных", форму видений, "снов". "Волшебный фонарь", сновидение, ожившая "коробочка" сцены - все это лишь разные слова для магической театральности, расцветшей фантазии. Но сон может быть отрадным, убаюкивающим, как счастливое воспоминание о мирном времени. И может быть беспокойным, тревожным, доходящим до безумия и кошмара - сон душевного сумрака или больной совести.

Восемь "снов" - восемь картин "Бега" вобрали в себя все оттенки смысла, какие автор соединяет со сновидениями. Это и сны его вольной прихотливой фантазии. Это и то мерцающее, погибельное движение "бега" проигравших в истории, которое уже с малой дистанции времени кажется сном.

Булгаков прочертил в пьесе важную психологическую особенность сновидения: в нем отсутствует воля. Человек не властен над событиями, не в силах избежать опасности, даже когда ясно видит ее. Героев Булгакова будто влечет в пространстве некий рок, который иначе можно назвать "бегом". Не вольны в событиях, происходящих с ними в подвале церкви, Голубков и Серафима, не волен изменить что-либо на забитой составами, парализованной паникой и морозом станции Хлудов. Героев несет стремительный, крутящийся поток - и все дальше, дальше... Мало того - сны еще и пограничная с безумием область сознания. Испытавшие горечь разгрома люди говорят и поступают алогично, как в душевной болезни: больные глаза у Хлудова, болен и Де Бризар.

Призрачными, экзотическими снами проходят эмигрантские скитания героев: минареты Константинополя, набережные Сены. Внезапный выигрыш Чарноты, явившегося незваным в роскошные парижские апартаменты Корзухина, - еще одна ипостась сна: мстительная мечта, невероятный успех, какой бывает лишь в счастливых грезах. И другой, безумный, страшный сон, - "красноречивый вестовой" Крапилин, осмелившийся бросить правду в лицо Хлудову и повешенный им. Хлудов уже никогда не отвяжется от этого преследующего его кошмара. Как и некоторые другие лица Булгакова, Крапилин в "Беге" вовсе не бытовой, не жанровый персонаж. Он "вечный палач" Хлудова, и его приход подобен явлению "тени отца" в "Гамлете".

Оба эти приема вошли в структуру романа "Белая Гвардия", который писался почти одновременно со сборником "Дьяволиада". Но фантастический план в тексте романа приобрёл специфические функции и содержание.

Сюжет "Белой гвардии" связан с событиями гражданской войны. Булгакова интересовала история в эпоху значительного поворота. Описания боёв и переворотов, потрясающих Киев в 1918-1919 годах, исторически точны. Но наряду с документально точным описанием для писателя характерно свободное обращение с фактами вплоть до их фантастического преображения. В многоплановую структуру романа естественно вплетаются сны, предчувствия, предзнаменования, рождённые переживаниями героев.

Одно из существенных подобных включений - сон Алексея Турбина. Он предваряется сценой, когда Турбину явился образ, напоминающий Коровьева из "Мастера и Маргариты": "маленький кошмар в брюках в крупную клетку" и глумливый. Появление его отражает душевный кризис Турбина, потрясённого происходящими в России событиями. Как отмечает исследователь А.П. Казаркин, Булгаков "здесь следует принципам "фантастического реализма" Достоевского". Появившийся во вне персонаж высказывает вслух мысли самого Турбина: "Голым профилем на ежа сядешь! Святая Русь - страна деревянная, нищая и … опасная, а русскому человеку честь - только лишнее бремя".

Для выражения авторских обобщений Булгаков вводит фантастическое в романе "Жизнь господина де Мольера". Приём, который писатель использует здесь, можно охарактеризовать как "фантастическое допущение". Булгаков предлагает читателю поверить в его присутствие при рождении Мольера: "С уверенностью могу сказать, что если бы мне удалось объяснить почтенной повитухе, кого именно она принимает, возможно, что от волнения она причинил бы какой-нибудь вред младенцу, а с ним вместе и Франции. И вот: на мне кафтан с громадными карманами, а в руке моей не стальное, а гусиное перо. Передо мной горят восковые свечи, и мозг мой воспален"; при этом в условных обращениях к "почтенной повитухе" заключена квинтэссенция идейно-художественного уровня всего романа.

Как и в ранних произведениях Булгакова, фантастика представляет собой способ видения мира, своего рода метафору реальной жизни, однако в структуре романа фантастическое несёт в себе ещё и груз авторских обобщений.

Принципы "Дьяволиады" завершает последний роман Булгакова "Мастер и Маргарита". Фантастическое и бытовое являются средствами описания одного мира - Москвы 30-х годов. Жанровые и бытовые подробности мочковской жизни воспроизведены с абсолютной достоверностью, именно на её почве разрастаются фантастические происшествия, порождённые Воландом и его эксцентрической свитой.

Использование фантастического в "Театральном романе" имеет и философский аспект. В этом плане фантастика не связана с событийным рядом, она спроецирована на сознание героя. В сознании Маскудова возникает фантастическое видение, когда редактор Рудольфи, явившийся к нему по делу, превращается в Мефистофеля: "Дверь распахнулась, ия окоченел на полу от ужаса. Это был он, вне всяких сомнений. В сумраке в высоте надо мною оказалось лицо с властным носом и разметанными бровями. Тени играли, и мне померещилось, что под квадратным подбородком торчит острие черной бороды. Берет был заломлен лихо на ухо. Пера, правда, не было. Короче говоря, передо мной стоял Мефистофель" Это видение снова напоминает нам о принципе "фантастического реализма" Достоевского, как и кошмар Алексея Турбина.

Способность героя фантазировать, воссоздавать иную действительность связаны в "Театральном романе" с творческим процессом. Появление этой способности у Максудова совпадает с началом написания романа, а исчезновение - с окончанием работы: "Однажды ночью я поднял голову и удивился. Корабль мой никуда не летел, дом стоял на месте, и было совершенно светло… Каждую букву на листе можно было разглядеть без всякой лампы. - Боже! Это апрель! - воскликнул я, почему-то испугавшись, и крупно написал: "Конец", "и о пьесе: "Чем дальше, тем труднее она становилась. Коробочка моя давно уже не звучала, роман потух и лежал мертвый, как-будто никто не приходил на помощь." Когда фантастическое начало в человеке исчезает, останавливается творческий процесс.

Таким образом, элементы фантастического в "Театральном романе" непосредственно связаны с творческим началом в человеке. Такой характер использования фантастики подводит нас к очень важной для произведений Булгакова теме творчества.

## 1.2 Фантастическая реальность в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита"

Одна из странных особенностей русской фантастической литературы (и литературы в целом) - стремление уйти от фантазирования и выдумывания как такового, желание избежать самой сути писательского сочинительства - ее права на художественный вымысел.

Для русского писателя этот законный вымысел нет-нет да и обернется строгим вопросом: а нет ли в этом нечестности? Подсознательное намерение избежать вымысла - онтологический признак нашей письменности. Так у древнегреческого мифа, конечно, больше прав на неправду, чем у древнерусских былин, которые как бы настаивают на подлинности своих богатырских чудес, которые были в старину на самом деле.

Эта установка на доподлинность вымысла явно чувствуется и в реалиях Достоевского, которому было важно обозначить тринадцать ступенек в реальном доме выдуманного Раскольникова и в том, как Гоголь настаивает на том, что нос коллежского асессора Ковалева расхаживает по Невскому проспекту в шляпе с плюмажем, по коей "можно было заключить, что он считается в ранге статского советника".

Вообще Петербургу в нашей фантастической литературе повезло намного больше, чем Москве. Действие практически всех повестей этого жанра начиная с XVIII века если и случается в России, то случается в северной столице. Сам химерический дух города, рожденного в титаническом сне державной власти, излучает радиацию видения. Еще до Гоголя Петербург описывал в своем "Путешествии... г-на С..." - под именем Перегаба - Михаил Щербатов, там же в Питере будущего бродит по прешпектам и герой утопии "Сон" Александра Улыбышева.

Только Владимир Одоевский в фантазии "4338-й год" описал Москву, которая... слилась с Петербургом в один огромный идеальный город. Москва была слишком приземленной, чтобы стать местом действия каких-либо фантастических событий. Лишь один Пушкин первым (опять он!) однажды смело выбрал Москву для событий одной фантасмагории. Причем выбрал не Москву далекого четырехтысячного будущего, а Москву вполне ему современную и знакомую - переулок Никитских ворот, что "у Вознесения". Но более подробно об этом - ниже.

Нашему фантасту неуютно без конкретных географических координат, его так и тянет на Невский или на Тверскую. Да и вообще, есть ли хоть один вполне выдуманный город в русской литературе? Ну хотя бы один лилипутский Мильдендо, не говоря уж о великанском Лорбрульгруде Бробдингнега? Пожалуй, нет. Даже Глупов Салтыкова-Щедрина, даже Зурбаган Грина - лишь псевдонимы русской географии, в первом случае - Тверь, во втором - Феодосия.

Фантастика "Мастера и Маргариты" - крайняя, доведенная до демонологии. В переводе на исторически сложившиеся религиозные (и культурные) понятия это - темный потусторонний мир, который является созданием и орудием дьявола. За невероятными событиями, происходящими в Москве, обнаруживаются фантастические силы из иного мира. Таковы история с предсказанной гибелью Берлиоза, сеанс черной магии в Варьете, чертовщина, царящая в этом заведении, описание загадочной квартиры №50 и многие другие сцены в романе. Но сами эти силы (свита Воланда) выступают в сниженном, обыденном, комическом виде. На протяжении всего романа, за исключением финальных страниц с описанием полёта, фантастические персонажи наделены чертами, характерными для московских обывателей, это касается и их внешнего вида, и поведения.

В романе действует уже знакомый нам по другим произведениям писателя принцип "фантастики обыденной жизни" с его максимальным взаимопроникновением чудесного и обыденного.

Самый фантастический из фантастических романов Михаил Булгаков с самого начала его зарождения стал подавать как реальное событие. Работа над романом совпадает с литературной легендой, которую автор сочинял с не меньшим усердием. Это было в мае (вспоминает В. Лакшин рассказ Елены Сергеевны Булгаковой), в теплый вечер полнолуния на Патриарших прудах. "Представь себе, - начал Булгаков, - сидят, как мы сейчас, на скамейке два литератора..." И он рассказал ей завязку будущего романа о дьяволе, но не просто рассказал, а придал рассказу оттенок неясной всамделишности, накинул таинственный флер чертовщинки и "повел ее в какую-то странную квартиру, тут же, на Патриарших. Там их встретил какой-то старик в поддевке с белой бородой и молодой человек... Роскошная по тем временам еда - красная рыба, икра. Пока искали квартиру, Е.С. спрашивала: "Миша, куда ты меня ведешь?" На это он отвечал только "Тсс..." - и палец к губам. Сидели у камина. Старик спросил: "Можно вас поцеловать?" Поцеловал и, заглянув ей в глаза, сказал: "Ведьма". "Как он угадал?!" - воскликнул Булгаков. Потом, когда мы уже стали жить вместе, я часто пробовала расспросить Мишу, что это была за квартира, кто эти люди. Но он всегда только "Тсс..." - и палец к губам".

Так еще не написанный роман "Мастер и Маргарита" предстал перед первым читателем (слушателем) в виде мистифицированной реальности.

Постепенно булгаковская установка на подлинность московского визита Сатаны найдет самое последовательное, чуть ли не маниакальное воплощение в тексте романа. Причем, сатаниана бесстрашно вписывается автором в плоть личного опыта и московского быта 20-х годов... Нехорошая квартирка № 50 o - это квартира самого автора, под тем же самым номером - где он проживал на Большой Садовой, в бывшем доме табачного короля Пигита, три года с 1921-го по 1924-й.

Стоит только зайти в этот дом, и вот вам: лестничное окно, из которого вылетали незадачливые визитеры Воланда; сохранилась до наших дней и пожарная лестница, с которой сотрудники госбезопасности обстреливали летающего котяру. До сих пор (по свидетельству краеведа Б. Мягкова) в заставленной вещами передней дома № 12 по Савельевскому переулку стоит "окопанный железом ларь", который якобы (якобы?) увидел поэт Иван Бездомный, преследуя Воланда... Список этих булгаковских реалий можно довести, наверное, до сотни. Роман хочет быть бытием и становится им. А краеугольным камнем московских происшествий мая 1929 года в романе Булгакова "Мастер и Маргарита" стал евангельский Ершаланм (Иерусалим).

Вот мы и подошли к главной теме наших размышлений - смысловой перекличке евангельской страстной недели с неделей воландовского суда, перекличке первого пришествия Христа со вторым пришествием... Сатаны.

Именно в этом ракурсе, на наш взгляд, наиболее ярко и выпукло проступают черты булгаковской фантастики.

Однажды весною, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина... Попав в тень чуть зеленеющих лип, писатели первым долгом бросились к пестро раскрашенной будочке с надписью "Пиво и воды".

В первой же строчке первой главы романа появляется имя - Москва!

В первой строке следующей главы перед нами возникает еще один город: "В белом плаще с кровавым подбоем шаркающей кавалерийской походкой ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат".

Мы - в Ершалаиме.

Параллель Москва - Ершалаим дана Булгаковым с такой внушающей силой, уже в первых строчках идет напряженное противопоставление: жаркий закат - раннее утро, что требует от нас такого же ответно-интенсивного внимания. Два города, бесконечно далеких друг от друга, два местообитания человеческих - одно 30-го, другое 1929 года, одной и той же новой эры, предстают в романе единым телом и духом, в ракурсе одновременной со-жизни, в ключе абсолютно соотнесенных со-бытий... В чем смысл столь парадоксального сближения?

Совпадения московских и ершалаимских событий видны невооруженным глазом: во-первых, это общее мистическое событие - канун пасхи, действие строго укладывается и рамки одной общей предпасхальной страстной недели. Так же ясно читаются и другие противопоставления:

явление Воланда на Патриарших - явление Пилата;

спор Сатаны об истине с Берлиозом - спор Пилата об истине с Иешуа;

Великий бал у Сатаны - веселье в Ершалаиме в честь древнееврейской пасхи;

воскрешение мастера и его книги - погребение Иешуа на Лысой горе и дача пергамента Левию Матвею на будущее евангелие;

евангелист Мастер - евангелист Матвей;

наказание Алоизия Могарыча, предавшего мастера, - возмездие Иуде, предавшего Иешуа.

Это только то, что сразу бросается в глаза. Кроме того, над Москвой 1929 года и Ершалаимом 30-го стоит одна и та же погода, одна и та же тьма надвигается на город грозовой стеной, одна и та же луна пасхального полнолуния заливает кривоколенные переулки ветхозаветного Ершалаима и новозаветной Москвы. Ясно, что эти параллели проведены автором не случайно - два вечных города оказались на карте вечности в одной мистической точке - в начале времени, в ране Христа, в месте пересечения - крест на крест! - двух временных координат. При этом авторская мысль постоянно взыскует к абсолютным реалиям.

К реалиям не только московско-булгаковского быта двадцатых годов, но и к реалиям тысячелетней давности. Так из труда профессора Н.К. Маккавейского "Археология страданий Господа Иисуса Христа" в романный Ершалаим попадает, например, масличный жом (отмечено И. Белзой) невдалеке от полуразрушенных ворот масличного имения в Гефсимании. Так в романную Москву попадает и пестрая будочка "Пиво и воды" из боковой аллеи на Патриарших прудах, та самая, на месте которой сейчас стоит газетный киоск, у выхода к Малому Козихинскому переулку, та самая, где икал от теплой абрикосовой и Берлиоз и Бездомный, да и сам Булгаков.

Обыгрывается буквально каждая топографическая деталь, оказавшаяся на дороге сюжета. К "археологии страданий" примешивается археография повествования. Романист и рассказчик московских событий настаивают на том, что все это было и пишется прямо сейчас по свежим горячим следам. Фантасмагория создается Булгаковым отчасти языком документа, кроме того, на ней лежит заметный отпечаток исповеди. Дьяволиада вспоминается самым правдивым свидетелем, подчеркивает автор.

Итак, сатана появляется однажды весной в час небывало жаркого заката у Патриарших прудов. Что это за местность? Почему она столь притягательна для Воланда? Не мог ли дьявол прибыть в Москву с какой-нибудь другой стороны?

Перечисление всех тайных реалий, связанных с данной точкой входа сатаны, позволяет нам сказать - нет, дьявол мог появиться в Москве только здесь, на пустой липовой аллее у Патриарших (теперь Пионерского) прудов.

Вы - немец? - спрашивает Бездомный подозрительного интуриста. - Я-то? - переспрашивает тот и, подумав, отвечает: да, пожалуй, немец.

Дьявол в том европеизированном виде a la Мефистофель, каким он еще в прошлом веке явился перед глазами русского общества, был именно немцем, нечистой силой, идущей с запада, поэтому логичней предположить его появление на московской земле именно с западной стороны Садового кольца, которое есть не что иное, как срытая до основания земляная крепостная стена. Когда-то это было внушительное сооружение вокруг Москвы с окружностью в 15 километров, с деревянной стеной на валу, с сотней глухих башен с пушками по всему периметру. Словом, это было мощное крепостное сооружение против врага. Но тут важна не эта конкретика, а ее идейное следствие: Садовая это все, что (хе, хе) осталось от когда-то мощной защиты. А город, лишенный стен, открыт всем врагам, в том числе и "врагу рода человеческого". Кроме того, Воланд появляется в точке абсурда.

Действительно, в послереволюционной Москве конца 20-х годов, где в центре, по-видимому, не было ни одной действующей церкви, само название Патриаршие звучало горькой насмешкой. Свое имя пруды получили от Патриаршей слободы, которая находилась здесь в средние века, кстати называлась она еще и Козьей, по местному болоту. Имя - вот все, что ныне осталось от патриархии! Кроме того. Патриаршая козья в семантике булгаковского романа легко читается еще и как Богочертовское место. Причем если иметь в виду, что коза по инфернальной символике была животным сатаны, то можно разглядеть в этом узле топонимических аллюзий еще один знак глумления - дьявол въехал в столицу мирового атеизма на козе, пародируя въезд Христа в Иерусалим на белой "осляти". Единственное четвероногое из свиты Воланда - кот Бегемот - в этом ракурсе тоже прочитывается как глумливый парафраз все к той же священной евангельской ослице.

Итак, сатана появляется в Москве с запада, у болота, ставшего прудом, из которого к тому же нельзя напиться (литераторы умирают от жажды), появляется в тот самый момент, когда Берлиоз доказывает Бездомному, что бог - миф, выдумка. Абсурд с точки зрения Воланда: отрицать Провидение за час до того, как самому отрицателю отрежет трамваем голову. Сатана является на голос богохульства. Но и это еще не все. Сатана въехал в Москву еще и со стороны расположенной рядышком площади Маяковского, которая в булгаковское время (до 1935 года) называлась по-старому - Триумфальной. Это была главная парадная площадь столицы, на которой через Триумфальную арку ("Царские врата") в Москву въезжали цари. Что ж, теперь настала очередь и Царя преисподней, который по законам булгаковской фантазии въехал в "пролетарскую первопрестольную" через незримую триумфальную арку; сами врата давно снесли... Пересечение всех данных названий создает на осях московских топографических координат место наибольшего уничижения идей, положенных в основу этих самых наименований. Воланд проникает в точке их максимальною поражения.

А если вспомнить немецкого "Фауста", то станет понятна и символика прорыва дьявола в Садовом кольце. Ведь по все той же инфернальной символике именно в месте разрыва охранного магического круга внутрь, к человеку, и проникает нечистая сила. Наконец, Воланд притянут еще и идеальным водяным квадратом Патриарших прудов, чародейским остатком средневекового Козьего болота, по сути, следом чертова копыта.

По свидетельствам современников Булгаков был очень чуток к такого рода символике, к магии чисел и анаграмм; кроме того, воспитанный в семье богослова, доцента Киевской духовной академии Афанасия Ивановича Булгакова, он был восприимчив ко всей евангельской проблематике в самом широком смысле.

В тот роковой день в душной весенней Москве была среда. Среда не простая, а страстная среда. До пасхи - 5 мая 1929 года 1 - оставалось два дня. Два дня до символического распятия Христа. В Ершалаиме до казни Иешуа оставалось всего ничего - в тот момент, когда над Москвой пылал жаркий кровавый небывалый закат, в евангельско-булгаковском Ершалаиме вставало раннее утро пасхальной пятницы, и Понтий Пилат в белом плаще с кровавым подбоем выходил в крытую коллонаду дворца Ирода Великого.

Однако при всем несовпадении дней страстной недели, в Москве и в Ершалаиме события романа в романе, в конце концов, сольются в один торжественный поток. Это случится в ночь с великой пятницы на субботу и рассвет следующего дня и в Москве и в Ершалаиме наступит "одновременно".

Эта разница в днях - беспокойный символ раздвоенности мира, в ней скрыта явная тяга исхода. Если до времени слияния двух разных событийных пластов в один поток в романе Булгакова царит дух гротеска, то после распятия Иешуа и бала Сатаны на страницах книги воцаряется дух светлой печали и скорби.

И над Москвой и над Ершалаимом проходит очищающей грозой роковая мгла, а в ночном небе загорается безумная луна весеннего полнолуния. В ершалаимском повествовании скрыт прообраз всего того, что аукается в московской дьяволиаде.

Природа фантастического у Булгакова строится по законам двойной проекции, в любой ситуации, даже самой обыденной обязательно скрыто второе дно, ее тайный смысл.

И это характерно не только для "Мастера и Маргариты", как зеркало в зеркале отражаются, пляшут, трансформируются события двух романов в романе: ночной ветхозаветный праздник иудейского Исхода в Ершалаиме оборачивается балом у сатаны[[4]](#footnote-4), гибель Иуды рифмуется со смертью наушника барона Майгеля из Бюро иностранцев. Причем события романа перекликаются не только по логике прямой аналогии или пародийного снижения, но и по сумме страданий - крест мастера сродни крестным мукам Иешуа. Словом, евангелие кристаллизует роман по всем осям и сечениям.

Подобная первоначальная мифологема внутри текста уже использовалась как художественный прием в русской литературе. Например, в романе Андрея Белого "Петербург" таким ядром и прасюжетом стал "Медный всадник", по отношению к которому наращивается вся масса нового текста. Сам же Пушкин (опять первый!) сделал это еще раньше: притча о Блудном сыне в "Станционном смотрителе" стала зерном, из которого выросла антипритча о Блудной дочери.

Московский ряд события восходит к основным архетипам евангелия. Их немного:

предательство

допрос

грех трусости

спор об истине

крестный путь

Голгофа (Лысая гора)

возмездие и

вечные муки совести.

К ним можно добавить природные знамения: полнолуние, тьма, идущая на оба Вавилона с запада и очистительная гроза в финале.

С самого начала событий романы о Ершалаиме и Москве начинают совпадать ("Бывают странные сближения" - А. Пушкин): на балконе в крытой колоннаде между двумя крыльями ершалаимского дворца Ирода Великого, на мозаичном полу у фонтана, происходит встреча Понтия Пилата с Иешуа. встреча с человеком, обреченным на смерть. Нельзя не заметить, что подобная же встреча с обреченным происходит и сейчас - в то самое время, когда Воланд ведет свой рассказ, - в Москве, где Берлиоза от гибели отделяют от силы час-два.

Ироничная перекличка двух типологических ситуаций не может не поражать - пасхальной жертвой становится... председатель МАССОЛИТа Михаил Александрович Берлиоз, а в роли московского Пилата вершителя судьбы выступает сам сатана. Роковым рефреном евангельских событий становится и отрезанная голова. Слишком велико давление новозаветного текста, чтобы мы не увидели в этой голове Берлиоза отрезанную голову Иоанна Крестителя.

Слишком мощны пучки ассоциаций, чтобы не заметить и то, что Михаил Александрович отправлен на тот свет с помощью двух женщин: Аннушки, пролившей масло, и вагоновожатой девушки-комсомолки в алой повязке; Аннушка и комсомолка - это Саломея и Иродиада московского евангелия. Словом, голова Берлиоза стала головой предтечи всех дальнейших событий, первой жертвой нового пришествия, причем освещенной и принятой жертвой (тут и Аннушкино подсолнечное масло - московское миро - идет в строку). Какая злая горечь! седьмое доказательство бытия божьего предъявляет Ивану Бездомному дьявол и какое? - голову псевдокрестителя.

В следующей главе "Погоня" булгаковский Бездомный безуспешно преследует сатану и его компанию - зловещую троицу, точно так же преследовал другую троицу - Иешуа, Гистаса и Десмаса - несчастный Левий Матфей. Погоня в Москве становится драматической параллелью крестному пути Иешуа Га-Ноцри к месту распятия.

Вглядимся пристальней в топографию погони, ведь в романе нет ничего случайного - от разрыва в магическом круге и квадрата: Патриарших Бездомный бросился за нечистой силой в Патриарший переулок, затем на Спиридоновку (ныне ул. Алексея Толстого); по Спиридоновке к Никитским воротам, где регент ввинтился в автобус, летящий к Арбатской площади, а кот укатил на запятках трамвая "А" (еще одна "аннушка"); тут серый берет мелькнул в начале Большой Никитской или Герцена (для астральной линии романа важнейшее место - сатана проник за второй защитный магический круг, Бульварное кольцо). На все это ушло от силы 20 секунд. Погоня шла с адской быстротой: Арбатская площадь, улица Кропоткина, переулок, затем Остоженка, еще один гадкий переулок с домом под 13-м номером - чертова дюжина - и квартирой 47. Мелькнула перед Иваном крайне запущенная передняя, громадный ларь, вешалка с противной зимней шапкой с ушами и ванная с голой гражданкой в "адском освещении", махнувшей на Ивана мочалкой.

Тут же на кухне была взята бумажная иконка и свеча, и, наконец, все свелось к купанию у гранитных ступеней амфитеатра Москвы-реки, где случилась кража одежды и переодевание Ивана в полосатые кальсоны и рваную толстовку... Проследив маршрут поэта по карте Москвы 20-х годов, можно ясно заметить инфернальную значимость места, куда попал Иван, преследуя дьявола; путь Бездомного лежит от одной точки приложения нечистой силы к Москве - через греховную квартирку, где бес попутал замужнюю гражданку согрешить с неким Кирюшкой, - к грандиозной строительной площадке на месте снесенного храма Христа Спасителя на берегу Москвы-реки.

Таким образом зловещая погоня, пародируя крестный путь Иешуа, стала путем зла, но при этом ее высший смысл раздвоился и результатом этой сатанианы стало неожиданное крещение (!) Иванушки в московском Иордане, очищение водой от дьявольских сил. ("Крещу вас в воде в покаяние") Грешный путь стал тернистым путем спасителя... что ж, очистительная сила зла входит в парадоксальную концепцию Булгакова.

Если пройти весь маршрут погони за сатаной не на карте, а пешком, то внезапно обнаружится еще целый ряд важных деталей. Крестный путь Ивана оказывается скорбным путем отечественной дьяволиады, вдоль которого стоят некрополи. Первый - это церковь Большого Вознесения у Никитских ворот, где начался крестный путь Пушкина.

Здесь он венчался с Гончаровой, здесь у алтаря вдруг погасла венчальная свечечка, здесь упало на пол обручальное кольцо и покатилось, заставив Пушкина суеверно побледнеть, а друзей зашептаться. Ниже по пути второй некрополь - дом, где уморил себя голодом Гоголь, тот самый дом, где он ночью сжег "Мертвые души-2" и, плача, потрясенно сказал своему помощнику по сожжению мальчику-слуге: как силен дьявол. Здесь кончился его крестный путь.

Сгоревшая гоголевская рукопись тайным огненным знамением поставлена Булгаковым и над своей - тоже горевшей - рукописью. Третий некрополь на этом скорбном пути - гроб господень, исполинская стройка на месте снесенного храма Христа Спасителя[[5]](#footnote-5). По православной символике городской храм - есть пророк на торжище; выходит, Иван шел к ирреальному телу поверженного пророка. Кстати, в средневековье эта местность в Москве называлась Чертолье. И тут черт! Какое-то роковое заговоренное место.

Гадкий переулок, где у дома № 13 исчез Воланд, находится, по-видимому, в первом переулке, который идет от начала Остоженки к Курсовому проулку, откуда рукой подать до Москвы-реки. Переулок короткий. В нем вплотную друг к другу стоят дома 9, 10, 11, 12, 14, 15... нет только (конечно!) тринадцатого. Что же все-таки бросается в глаза? Дома в переулке удивительно похожи на роковой дом по Садовой 302-бис, они выстроены в том же усталом стиле позднего московского модерна, с фигурными балконами, с замысловатыми эркерами, криволинейными оконными переплетами в духе либерти, с торгообразными лепными карнизами и вычурными козырьками. Это дома-близнецы. Думаю, что (парадокс!) верен и подход краеведа Б. Мягкова, нашедшего искомый дом в Савельевском переулке, под номером 12. Здесь когда-то жили добрые друзья писателя Лямины, здесь в передней все еще стоит легендарный, уже "окованный железом ларь" - старый ляминский сундук, и ванная "с голой гражданкой" здесь же. Здесь важна не абсолютная истина адреса, а то, что перед нами дом-двойник, дом-близнец особняка табачного короля Пигита, что на Садовой... выходит, "убегая" от Иванушки, Воланд по существу шел в обратную сторону, как и положено, к себе, на квартиру бывшего хозяина Михаила Александровича Берлиоза, которому только что самым невероятным образом вдруг отрезало голову. Иван видел морок.

И последнее, весь скорбный путь Иванушки был отмечен закрытыми церквами: Воскресенской у Патриарших (позднее снесена), Большого Вознесения и Ильи Пророка (ныне действующей) в Обыденном переулке.

Их обезглавленные купола придавали тернистому пути дополнительную психическую окраску. В этом ряду разрушенный колосс - Храм Спасителя - был кульминацией эмоционального разгрома.

И все-таки именно сатана обманным путем привел Ивана к воде и крестил его "в покаяние". Именно он сатана-креститель (!). Недаром в романе всего один эпиграф, и он на титульном листе. Это строки из "Фауста":

... так кто ж ты, наконец?

Я - часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо.

(**Гёте)**

Как зло может творить добро?

Искупавшись в ледяной купели, в "пахнущей нефтью черной воде", Иван выходит на гранитные ступени от бывшего амфитеатра другим человеком - он бос, одежды нового Христа "поделены", заодно похищено и удостоверение МАССОЛИТа, теперь он никто и приходится переодеваться в "беловатую толстовку", московский хитон. Столь разительная метаморфоза от сочинителя большой антирелигиозной поэмы к обращению не прошла бесследно для бедного поэта... босой, с горящей венчальной пушкинской свечой и иконой на булавке, потерявший рассудок поэт направил стопы к дому Грибоедова. После крещения его маршрут разворачивается на 180 градусов. Мощное магнитное поле евангельского пратекста и здесь направляет пучки ассоциаций в нужное автору русло: воскресший спаситель в одном из апокрифов после Голгофы спускался в ад, его alter ego Иван Бездомный, воскресший к новой жизни, тоже спускается в преисподнюю, имя которой - МАССОЛИТ (Московская ассоциация литераторов).

В МАССОЛИТе тем временем идет лихое веселье. Булга-ковская желчь выжигает в литераторах все человеческое. Апокалиптический комизм, в жанре которого написан роман, превращает заурядную ресторанную пляску в дьяволиаду: "под крик "Аллилуйя!" (букв: "Хвалите господа"; припев в богослужении) ударил знаменитый грибоедовский джаз, и, как бы сорвавшись с цепи, заплясали: Глухарев с поэтессой Полумесяц, Квант и Жуколов-романист с киноактрисой в желтом платье". Плясали: Драгунский, Чердакчи, маленький Денискин с гигантской Штурман Жоржем, Семейкина-Галл с неизвестным в белых брюках; а еще: писатель Иоганн из Кронштадта, Витя Куфтик из Ростова с лиловым лишаем во всю щеку и поэты Павианов, Богохульский, Сладкий, Шпичкин, Адельфина Буздяк и др.

"Тонкий голос уже не пел, а завывал: "Аллилуйя!"... Словом, ад".

Босой, с горящей свечой и иконкой - "правая щека была свеже поранена" - полубезумный поэт ступил на веранду ресторана и вскричал: "Братья, во литературе... Я чую, он здесь". Логично, ведь дьявол прописан не где-нибудь - в преисподней.

Булгаков продолжает упрямо множить переклички с евангельским текстом. Толстовка и ободранная правая щека отсылают к Евангелию от Матфея: "Вы слышали, что сказано: око за око и зуб за зуб. А я говорю: не противься злому. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему другую". Но "братья во литературе" это не "братья во Христе" и ответили новоявленному мессии тем же, чем ответили ершаланмцы: распни его! Иван не миновал ни осмеяния, ни поругании. Его быстро повязали полотенцами и доставили в психиатрическую клинику. Наступила первая ночь романа.

Концепция зла у Булгакова сформировалась в трагические годы последнего десятилетия его жизни, когда травля писателя достигла устрашающих масштабов неистового шабаша. Ариманы: Авербах, Гроссман-Рощин, Литовский, Блюм, Нусинов за короткий срок опубликовали 298 (!) разносных отзывов о его творчестве. Попросту говоря, кормились его кровью. У начала последнего десятилетия стоит пламя 28 марта 1930 года, в котором сгорел первый набросок романа, а в конце - внезапная болезнь и смерть 10 марта 1940 года.

Было, конечно, и счастье, любовь - светлый островок посреди реки тьмы. В двух словах дуалистическая концепция Булгакова сводится к тому, что мир поделен между Богом и Дьяволом, и что они заодно правят миром. В ранних редакциях романа Булгаков колебался и все-таки ставил свет выше сил ада. В своем последнем разговоре с мастером Воланд говорит: "Я получил распоряжение относительно вас... - Разве вам могут велеть? - О да. Белено унести вас..." В этом варианте бог приказывал сатане и, следовательно, отвечал за все зло мира. В окончательном виде "вина" бога как бы снимается, князь тьмы получает свое царствие в полную власть, и былое распоряжение становится всего лишь просьбой даровать мастеру покой. Воланд реагирует на нее весьма раздраженно, хотя и исполняет. Важно то, что просьбу эту дух зла мог бы и не выполнить. Здесь зло следует логике гётевского парадокса: желая зла, зло все-таки приносит благо.

Конечно, такие отношения между Богом и Сатаной совершенно немыслимы с точки зрения христианской традиции. Как верно замечает И. Белза в своей статье о генеалогии романа ("Контекст-1978", М., "Наука", 1978, с. 195), концепция писателя близка богомильскому дуализму об изначальности Бога и Дьявола, между которыми есть отношения, а не только лишь бескомпромиссная борьба, что Сатана (ил) - сын божий, что власть Бога и Сатаны над людьми заодно. Эту концепцию во многом разделяет и автор "Мастера и Маргариты", но с одним важным уточнением - заодно, но не против человека. "Все будет правильно", - говорит мастеру Воланд, то есть в соответствии с тем, что предначертано Провидением.

На протяжении всего романа сатана не совершил ин одного злого поступка, не нарушил ни одну заповедь, наоборот, он милосердно извлек мастера из клиники Стравинского, он воскресил из праха и золы сожженную рукопись, он соединил любящих, взял с собой и даровал покой; "Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали (вдвоем дали Иешуа и Воланд, Иисус и Сатана") в награду. Я уже вижу венецианское стекло и вьющийся виноград, он поднимается к самой крыше. Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи". Нас успокаивает судьба мастера за линией жизни. Нам не жаль ни провокатора барона Майгеля, ни буфетчика варьете Андрея Фокича с его легендарной осетриной второй свежести, ни даже председателя земного ада под именем МАССОЛИТ. Мы склонны считать, что их настигло справедливое возмездие. Шутовская свита сатаны: Коровьев, Бегемот и Азазелло тоже непостижимым образом воюют на стороне высшей справедливости против алчности, подлости, низости, трусости и прочих смертных грехов человека. Сатана и К - кара, но не соблазн. Мы на стороне ведьмы Маргариты, которая громит квартиру Лалунского, на стороне огня, пожирающего дотла дом Грибоедова и магазин Торгсина. Словом, мировое зло карает только грешников, оно не может привести бед праведнику, зло друг другу творят только люди. Булгаков отказывает злу в злотворении, в увеличении суммы мирового греха.

У тьмы высокая цель. Какая? Сатана явился в Москву для страшного суда.

Вот откуда этот самый первый эпитет романа: однажды весною, в час небывало жаркого заката... Сравните с ветхозаветным: "Ибо вот придет День, пылающий как печь". Судный день второго пришествия.

Эта парадоксальная апокалиптическая роль судьи делает тьму если и не светом, то очищающим огнем. И в этом булгаковском ракурсе Воланд, вершащий праведный суд над грешниками и дарующий вечную жизнь (!) Маргарите и мастеру, занимает на престоле Страшного суда место самого Спасителя. Такой образ сатаны находится в одиозном противоречии с православной традицией, с тем же Евангелием, где разделение света и тьмы проведено тотально и безусловно, и думается, что булгаковская амбивалентность бога и дьявола - это скорбный плод его трагической жизни.

Итак, романная Москва становится местом Страшного суда и тем самым замыкает новозаветную линию событий, которые начались в иудейском Ершалаиме.

Панорама великого Ершалаима, столь магически выпукло воссозданная в романе, восходит не только к археологической мысли профессора Макавейского (друга семьи Булгакова-отца), но еще и к детским впечатлениям автора от грандиозной панорамы "Голгофа. Иерусалим в момент распятия Иисуса Христа", которая была сооружена в Киеве в начале нашего века. Именно тогда тень будущего творения упала на юношу, и в нем забрезжил далекий роман. "Знаешь, где я сейчас был? - спрашивал он сестру и сам отвечал: - На балу у Сатаны".

Еще тогда он подавал свои фантазии в реалистическом соусе мистификации. По свидетельствам современников, киевская панорама Иерусалима впечатляла зрителей масштабом и мастерством исполнения. Вот откуда берет исток писательская сила личного "впечатления, зримая картина дворца Ирода, крылатые боги над гипподромом, великая глыба иерусалимского храма с чешуйчато-драконовой крышей, Хасмонейский дворец с бойницами, золотые статуи в римском духе, страшная Антониева башня... Топография Ершалаима воссоздается Булгаковым с не меньшей археологической тщательностью, чем Москва, но до великой пятничной ночи на страстную субботу два "ненавидимые" города существуют пока раздельно, хотя и в русле единого события.

Слиянию двух городов в один Вечный город предшествует целый ряд важных смысловых перекличек, и идут они по нарастающей.

Прежде всего, для Булгакова Ершалаим - это город злобы и греха, Содом накануне сокрушительного нравственного падения, за которым последует кара и физическое разрушение. "Вспомни мое слово, первосвященник, - обрушивает свой гнев на Кайфу Пилат, - увидишь ты не одну когорту в Ершалаиме, нет! Придет под стены города полностью легион Фульмината..." И Булгаков "предсказывает" устами своего героя то реальное историческое разрушение Иерусалима в иудейской войне, которое и произошло через сорок лет после распятия Христа, когда армия Тита штурмом взяла Иерусалим, и 6 августа 70-го года сгорела его главная святыня - храм. Булгаковский Ершалаим, не узнавший пророка, - город накануне гибели. То же ощущение близкой катастрофы витает и над булгаковской Москвой 1929 года. Один и тот же знак беды стоит над ними - круглая луна весеннего полнолуния, одна и та же туча с грозой висит "в душном небе, и так же с запада наползает на праздничную майскую столицу черная бездонная мгла Средиземного моря.

Кроме этих броских примет, для понимания авторского замысла важна и временная соотнесенность двух событий: ершалаимской мессианы и московской дьяволиады. Как известно, в первых редакциях романа Булгаков напрямую связывал события ветхозаветной Пасхи 30-го года нашей эры с майской пасхой 1929-го[[6]](#footnote-6), но позднее отказался от прямой и жесткой привязки - московская сатаниана не укладывалась в ершалаимский отрезок времени - осталась лишь кардинальная привязка - Пасха и общий финал, наступающий в ночь на воскресение. Но сколько отчаянной иронии в этом временном сопоставлении... пасхальным праздником стал Страшный суд, а крестить Москву "огнем и духом" вместо Спасителя явился Сатана... В этом эмоциональном нервическом соусе собственной же идеи видны колебания Булгакова по отношению к своей мысли.

Ироническое колебание, экзальтированная нервозность чувствуются с первых же строк романа, где снова в мир явился некто и его не узнают на Патриарших новые книжники. Воланд, карающий зло, дьявол, рассказывающий от себя евангелие, то есть сатана-евангелист (!) - все это не могло обойтись без душевных смятений автора и не отразиться на раздраженной атмосфере романа. В нервозности повествования сквозит порой желание освистать сатану.

По мере движения романа к финалу количество роковых совпадений между обреченным Ершалаимом и трагикомической Москвой тревожно нарастает. Евангельская глубина прочитывается уже и на уровне мелких деталей, снова и снова подчеркивается Булгаковым сакральность московской части текста: "рифмуются" балкон прокуратора во Дворце Ирода Великого и балкон клиники ирода Стравинского под Москвой; нельзя не заметить перекличку и двух садов романа в романе - Гефсиманского у стен Ирода Аргиппы в Ершалаиме и Александровского сада у Кремлевской стены. И там и здесь происходит встреча героя с приговором Провидения: в Саду Иешуа начинает свой путь на крест, там же Иуда получает заслуженную кару (кара как свидание с женщиной-смертью). В саду Маргарита, явившись на свидание с мастером (последний раз они сидели на этой скамейке, здесь), узнает от Азазелло, что инфернальный мир реален и что судьба ее решена; перекликаются в романе и два единственных водоема - Патриарший и Соломонов пруд. Первый, на берегу которого литераторы умирают от жажды, по высшему счету не имеет ни капли влаги, а второй - полон крови. "Не водой из Соломонова пруда напою я тогда Ершалаим! Нет, не водою! - восклицает Пилат, - ... а кровью".

Все эти переклички усиливают мотивы конца, смерти, суда и жажды - лейтмотив пекла.

И Москва и Иерусалим исторически возникали вокруг некой центральной опоры. Вокруг Кремля воздвигались одна в другой стены Китай-города, стены Белого города, все это, в свою очередь, вписывалось в земляной вал...

План древнего Иерусалима времен прокуратора Понтия Пилата - это тоже вырастание стен вокруг стен.

Сначала первые стены Давида и Соломона, затем стены Езекии и Манасии - неправильный многоугольник посреди гор Соблазна, Злого Совета и Елеонской; оба города строились свободно, хаотично, без плана, в соответствии с рельефом местности и живой потребностью.

И Иерусалим и Москва - это лабиринты, первый - фарисейский, догматический лабиринт логики вокруг иудейского храма, второй - нетерпимый, аскетический лабиринт духа вокруг православного воинского замка (кремля). В Иерусалиме интеллектуальная броуновская плоть окружила и поглотила храм, в Москве духовная масса "наросла" на замок. В этом смысле строительство главного храма (законченное в 1888 году) было попыткой вывести религиозный центр из бастиона светской власти и сделать его чисто духовным центром России.

На плоскости вечности Ершалаим и Москва это еще и два космических Хаоса - один ветхо-, другой новозаветный - два грандиозных клубка человеческой плазмы, достигших критического состояния. Пришествие Христа (как и пришествие Сатаны) должно было внести в этот хаос гармонию, порядок. Пришествие было тем единственным шансом, какой дало Провидение этой кипящей в грехе Содомогоморре. Требовалось всего лишь узнать пророка (или сатану на Патриарших). Безоговорочное узнавание и было той ничтожной ценой, смехотворным мелким шекелем, какое должно было заплатить человечество за "царство божие" на земле. Но пророки не были узнаны и Содомогоморры пали. (До "эпилога" гибель булгаковской Москвы обозначена дважды: "тьма, пришедшая с запада, накрыла громадный город. Исчезли мосты, дворцы. Все пропало, как будто этого не было на свете". И через несколько страниц: "Маргарита на скаку обернулась и увидела, что сзади нет не только разноцветных башен с разворачивающимся над ними аэропланом, но нет уже давно и самого города, который ушел в землю и оставил по себе только туман") Узнавайте своих пророков! Вот о чем так громко восклицает Евангелие и о чем так страстно молчит Булгаков, и его молчание слышно.

Угадавшие спасутся. Угадавший всю истину мастер слушает Шуберта в своем вечном доме, а Бездомный, у которого Иисус в антирелигиозной поэме "получился ну совершенно как живой", - стал его учеником по отгадыванию истины.

Проклявшие своих пророков города обречены на Страшный суд, причем - вступает Булгаков - не на божий суд, а на суд сатаны 3. Но суд сатаны, нагрянувшего в Москву, в общем-то, не состоялся. Новые ершалаимцы оказались недостойны даже Суда, все обошлось серией хулиганств и пожаров. Может быть, так безотказно сработали на понижение законы иронии? Или, может быть, целью московского вояжа дьявола в столицу мирового атеизма был бал полнолуния в ночь после распятия?. Навряд ли. Великий, бал - поднадоевшая сатане обязанность, которую он выполняет явно нехотя, являясь, на торжество в самом непрезентабельном виде. Нет, единственная цель сатаны - похитить душу праведника. Московский суд сатаны - пролог к грядущему Дню Гнева. Его цель - мастер.

Мастер последний праведник в Новом Ершалаиме, столп, на котором держится небо над городом. "Падет праведник - падет и город сей". Небо обрушит свои камни на крыши и головы. Зальет кипящим огнем Содом, утопит во тьме Гоморру. Как Иешуа Га-Нонри предан на распятие ершалаимскими фарисеями, так и мастер распят московскими княжниками из МАССОЛИТа за пилатчину. Сначала распят, затем убит Азазелло и, наконец, взят на небо Воландом. Все сильней вступает в права тема исхода. К финалу она набирает силу, как луна полнолунности. До этого исход был лишь печальным: рефреном событий: "О боги, яду мне, яду" - и вот наконец наступает катарсис, и черные кони уносят кавалькаду сатаны с Воробьевых гор. Ветхозаветная пасха - праздник в честь исхода евреев из Египта - достигает своей экзальтированной кульминации: Москве наносится смертоносная рана, из нее вместе с благими силами ада исходят Маргарита и последний праведник. А кто же остался там, в огромном и страшном городе? Во-первых, Иван Бездомный, но его дом - психиатрическая; клиника, и тем самым он вне жизни. Кто еще? Рюхин остался, беллетрист Бескудников, Двубратский, купеческая сирота Непременова, скетчист Загривов, штурман Жорж, Жуколов-романист, Павианов, Бохохульский, Шпичкин, Адельфина Буздяк, Варенуха остался и т.д. и т.п., имя им легион. Мистическая египетская тьма, идущая со стороны. Средиземного моря, накрывает своим чернильным чревом. Москву, и та сливается в вечности с Ершалаимом в один Вавилон греха... "Через все небо пробежала одна огненная нитка. Потом город потряс громовой удар".

Но еще до того, как город "ушел под землю", инфернальный взгляд Булгакова пристально следит топографию Москвы, читая в ней разные провидческие знаки и символы. Так, автор, разом замечает на московском плане исполинскую подкову Бульварного кольца - след разрушенной защиты, - которая уперлась обеими концами в реку. Для него это был, несомненно, недобрый знак. Необычайно чуткий ко всему, что было связано с новозаветной и иной символикой, в то же время склонный к мистике, к магической цифири, к "колдовским знакам" (его выражение), к криптограммам и инициалам 4, Булгаков заметил, что дьяволово копыто так лягнуло по Москве, что подковой как раз пришлось по храму Спасителям Один из вариантов названия романа был "Подкова иностранца". Этот вариант автор подчеркнул как наиболее подходящий, а стояло оно в ряду таких: "Великий канцлер", "Сатана", "Черный богослов", "Пришествие"... поиск названия шел явно по пути поиска обобщения, не к частности. В этом ряду Подкова иностранца могла стать синонимом Москвы, ее скрытым именем. Впрочем, это соображение из самых предположительных, хотя интерес к топографической символике у Булгакова носит исключительный характер.

Еще одной постоянной величиной в булгаковской Москве и булгаковском Ершалаиме стало постоянство маршрутов его героев. По подлунному Вавилону бродить случайно невозможно, в нем проложены смысловые тропки неумолимые, как трамвайные рельсы, свернуть с них нельзя. Все возвращается на круги своя, вспять. Трудно шагнуть в сторону, ходить можно только взад и вперед между двух точек. Так Иуда идет от дворца Каифы к убийцам в Гефсиманском саду точно так же - только вспять, как вели во дворец Каифы арестованного Иешуа; и хотя оба идут в противоположные стороны, но к одному - к гибели. Маргарита идет к заветной скамейке в Александровском саду именно так, как шла в последний раз с Мастером. Ее полет над ночной землей - тоже полет туда и обратно. Нечистая сила движется по "замкнутому кругу", только по маршруту Ивана: от Патриарших к берегу реки и обратно к дому Грибоедова. Дом Пашкова, на каменной террасе которого - спиной к Кремлю - Сатана и К прощались с Москвой, стоит на этой же тропе зла. (Есть некоторые исключения, лежащие в стороне от дьявольской линии, но они не делают погоды)

Но всяким, пусть даже самым соблазнительным передвижениям, нечистая сила предпочитает места обитания и постоянной прописки. Нехорошая квартирка в доме 302-бис по Садовой находится в двух шагах от Варьете - чуть ли не стена к стене, - которое находилось в сквере на бывшей Триумфальной площади. Все это вместе взятое образует причудливый чертог тьмы, в котором есть н прихожая, и череда исполинских залов для сатанинского бала, и зал с уютными ложами для зрителей ада, и подвал Варьете с осетриной второй свежести, где царит буфетчик Соков. В этом же чертоге тьмы прописана и Аннушка - Иродиада, и Берлиоз - Предтеча. Такой сгусток зла в одной точке осмысляется автором на принципах пятого измерения (вот почему квартирка пятидесятая), недаром Булгаков, по свидетельству М.О. Чудаковой, штудировал проблему пятого измерения в трудах Павла Флоренского о мнимостях в геометрии. И здесь он решал, как вписать чертовщину в научные реалии. Парадоксы топологии пространства работали на его центральную идею: если хотя бы допустить, что все это лишь возможно, значит, это уже, несомненно, было. Был Сатана в Москве, был, настаивает автор всей суммой реалий, и мастер был, и Маргарита. Все это так же истинно угадано.

Итак, инкарнация (воплощение) Ершалаима на московской карте прослеживается у Булгакова следующим образом: к скорбному пути (вдоль некрополей всех мастеров, погибших в схватке с дьяволом) прибавится еще резиденция Пилата, приехавшего на пасху в Ершалаим. В Москве это будет соответственно резиденция Воланда в доме по Садовой. Таким образом это не только, тайный дворец сатаны" но еще и дворец Ирода, стоящий в начале линии зла. Подвальчик 5 у Алоизия Могарыча, где писался роман о Христе, - дом скрытого служения мастера свету - это еще и дом Тайной вечери. Драмлит, МАССОЛИТ с рестораном, магазин Торгсина - это адреса подземного Гадеса, точки ада, из которых в конце концов вырвался наружу огонь. Ершалаимская Лысая гора, по закону дьявольской иронии, обернулась в Москве воронкой от храма Спасителя, так московской Голгофой стала могильная ямина. Страшная Антониева башня - дом Пашкова, это еще и евангельская гора, откуда Иисус соблазнялся дьяволом: "и показывал ему все царства мира и славу их". (Только у Булгакова на горе сам дьявол) Дворец Каифы, где велась следствие по делу Иешуа, - Учреждение, где шло энергичное следствие по делу воландовой шайки.

Как мы видим, инкарнация Ершалаима идет не только по романным точкам, но и по археологии самих евангельских событий, ассоциации выходят за рамки романа в романе. Инфернальный глаз автора читает в этих точках ершалимского пришествия знаки нового грехопадения, читает роковые буквы близкого конца: "мене текел фарес", взвешено, сосчитано, отмерено. Полное совпадение осей симметрий двух вавилонов греха приведет к гибели и апокалипсису... Что ж, инкарнированные города, в которых новое содержание выступает как антисодержание, находятся в критически неустойчивом состоянии. В человеческой истории такие примеры уже есть, взять тот же Иерусалим или Рим. В первом зародилось христианство и был разрушен ветхозаветный камень, во втором - языческая античность была повержена уже новозаветным камнем, а германец Одоакр, повергнув Рим, поставил точку в конце целого тысячелетия. Булгаков мрачно пророчествует - над Москвой нависла карающая мгла. Конец света близок.

По-разному можно отнестись к авторскому: ужо тебе! Но в одном пророчеству трудно отказать, во вдохновении.

В финале романа автор все-таки "пощадил" ненавидимый город. Сгинула с неба черным клубком дьявольская тьма, Москва стоит под луной живым, а не мертвым городом теней, ученик мастера бродит в дни полнолуния по московским переулкам, вспоминая прошлое. Этот финал придает "Мастеру и Маргарите" неожиданную жанровую окраску: перед нами роман-предупреждение.

Предупреждение о пришествии Сатаны?

Да, о нашествии зла и исходе последних праведников, после которых - конец. Один праведник пока еще остался - Иван Понырев, бывший поэт Бездомный. Но устоит ли город на одном столпе? Булгаковские сомнения остаются с нами, и не внять его предупреждениям нельзя, даже если во главе второго пришествия парадоксальным образом стоит дьявол-спаситель. Что ж... Булгаков, вторя богомильским идеям, создал волнующую и законченную жизнь дьяволобога, творящего наперекор всем христианским догмам, суд и прощение... Но не правда ли, красота этой картины отмечена каким-то мрачным изъяном? И озарены панорамы московской сатанианы не моцартианским светом, а неверным закатным 6 блеском солнечной крови да лягушачьими всплесками весенней луны? В порочной красоте дивного творения чувствуется усталость душевного надрыва, яд соблазна. Мысль уязвлена сомнением. На книгу ложится сначала легкая, почти шутовская, а затем все более густеющая тень смерти, которую Булгаков воспринимает как смерть чисел. Гибнет № 108 (мастер) из клиники, сгорает квартира № 50 по Садовой 305-бис, уходит в вечность 14 нисана. Зарницы апокалипсиса озаряют последние страницы романа: "И свернется небо, как свиток, и времени больше не будет". Густота финального мрака, лихорадка пьяной Луны, соблазны амбивалентности, смех на грани глумления - все эти порочные красоты сатанианы выдают пороки и тайные неправды авторского замысла. И пожалуй, главное наше возражение в том, что булгаковский дьявол лишен своего изначального онтологического признака, сути своей лишен, ведь он - антихрист. Он, отец наущений, не может быть отцом деяний. Нет, нет, Воланд совсем не Сатана, он скорее рыцарь ада, Дон Кихот тьмы, но не Белиал - отец и князь злобы. Создать положительного прекрасного дьявола не под силу даже гению.

Поражает в истории написания романа и ее финал - смерть самого Михаила Афанасьевича Булгакова, дважды предсказанная самим автором на страницах "закатного" романа, сначала гибелью Михаила Александровича Берлиоза (он тоже alter ego автора, его насмешливая "ипостась". Сравните инициалы автора и героя: М.А.Б. и смертью мастера, весной в полнолуние.

После всей чертовщины романа в этой внезапной смерти так и чудится что-то мистическое... И все-таки, что это: роковая случайность? фатальное предчувствие конца жизненных сил? самоубийство пророчеством? Каким бы ни был ответ - смерть стала доказательством своего же провидческого дара.

С самого начала автор сделал все для того, чтобы подать свой роман как свидетельство о реальном событии, и смерть в финале стала логической точкой столь настойчивой мистификации. Смерть автора придала "Мастеру и Маргарите" дополнительный парадоксальный импульс: читателю трудно отнестись к повествованию как к чистой фантазии, кроме того, евангельская история и московская оказались завязаны в столь прочный узел, что стоит только усомниться в визите Воланда, как неизбежно придется засомневаться и в посещении Христа.

Михаил Булгаков перестал править роман на 19-й главе, в том самом месте (отмечено М.О. Чудаковой), где описал похороны своего рокового двойника Берлиоза. Карандашная правка текста - рукой жены - обрывается там, где Маргарита на скамейке в Александровском саду спрашивает Азазелло: "Так это, стало быть, литераторы за гробом идут?"... здесь - на вопросе - булгаковский гений пресекся, ведь за гробом для него не было ничего, кроме сомнения.

Ранее мы отмечали, что в романных садах - Гефсиманском и Александровском - происходят встречи героев с приговором Провидения. Теперь настал черед приговора и самому автору.

На скорбном пути отечественной московской дьяволиады отныне стоят еще один, четвертый, некрополь - это дом, где умер М.А. Булгаков. Этот некрополь стоит всего лишь в сотне шагов от Гоголевского бульвара в сторону улицы Фурманова. Только некрополь этот незримый, тайный, совсем в булгаковском духе. Сам дом давно снесли. Так, описав столь долгий круг, мы возвращаемся к вопросу, поставленному в начале статьи: в чем же все-таки смысл такого вот нежелания русской литературы быть только лишь художественным вымыслом, в чем суть бегства писателя-фантаста (и не только фантаста) от нечестности творчества как такового? Сейчас ответ можно выразить кратко. Свифт, описывая свой выдуманный Лорбульгруд Бробдингнега, заключает негласный договор с читателем о праве на ложь. Читатель, конечно же, прекрасно понимает, что все описанное только художественный вымысел, за которым нужно уметь читать настоящую реальность, ту же Англию, например. В русской литературе тайный договор с читателем - "я лгу, и мы оба знаем об этом" - не заключается. Нет, я говорю правду! Тем самым вымысел становится парадоксальной правдой и истиной. Мощь фантастической реальности от этого возрастает во много раз и получает право стать действительно действительностью. Не выдуманный Лорбульгруд, а невыдуманный факт. А факт не может быть ложью. Так, дух получает неограниченные права над реальностью, над историей, и кощунственность вымысла снимается. Человечество не может выдумать неправды, говорит русская литература. Тем более это не под силу одному человеку. А раз так, значит, Булгаков в романе "Мастер и Маргарита" написал только правду и ни разу не солгал.

## 1.3 Библейские сюжеты в произведениях Булгакова

Зарождение будущей структуры романа "Мастер и Маргарита" видно в "Белой гвардии" не только во взаимоотношении реального и фантастического планов, но и в особенностях функциональной роли библейской тематики. Этот элемент поэтики рассматривается самостоятельно ещё и потому, что имеет иную природу условности: библейские мотивы и темы складываются в особую знаковую систему, заключающую в себе некие "вечные" категории, нравственные или культурно-исторические.

Булгаков обращается к библейской тематике уже в ранних произведениях, относящихся к 20-м годам. Обращение это происходит на уровне стиля. В тексте "Записки на манжетах" (1920-1921 гг.) встречаем зачин, многократно используемый затем в "Белой гвардии": "И было лето от Р.Х. 1920-е из Тифлиса явление." Торжественное звучание текста подчеркивает значимость описываемых событий. Рассказ "Похождения Чичикова" начинается с торжественного вступления, в котором возникает поэтический образ, заключающий в себе возвышенную оценку поэмы Гоголя: "… мерцает неугасимая лампада с надписью "Мертвые души".

Другой аспект - иронический. Булгаков свободно обращается с библейскими образами ангела, дьявола, и т.д. Образы эти вызывают определенные ассоциации, непривычные для контекста, в котором они появляются, что рождает комический эффект: "Ровно через десять минут профессор принимал у себя в кабинете новых гостей. Один из них приятный, круглый и очень вежливый, был в скромном, защитном военном френче и рейтузах. На носу у него сидело, как хрустальная бабочка, пенснэ. Вообще он напоминал ангела в лакированных сапогах... История о калошах вызвала взрыв живейшего интереса со стороны гостей. Ангел молвил в телефон домовой конторы…"; " - Вы можете поручиться, Петр Степанович, что они дадут поколение? Может быть этот тип выведет стерильных кур. Догонит их до величины собаки, а потомства от них жди потом до второго пришествия"; " - А вы знаете, Александр Семенович, - сказала Дуня, улыбаясь, - мужики в Концовке говорили, что вы антихрист. Говорят, что ваши яйца дьявольские. Грех машиной выводить. Убить вас хотели." Здесь использование библейских образов является элементом поэтики гротеска.

Эти два подхода к библейской тематике сохраняются в романе "Белая гвардия". Торжественный стиль, напоминающий стиль Библии, предваряет описание наиболее важных событий. В начале и в финале романа Булгаков вводит "зачины", окаймляющие повествование об огромном катаклизме истории, каким представлялась писателю его эпоха: "Велик был и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, и зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская - -вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс"; "Велик был и страшен год по рождестве Христовом 1918, но 1919 был его страшней".

Петлюровское шествие - Страшный Суд

Цитаты из апокалипсиса в романе "Белая гвардия"

В "Мастере и Маргарите" библейская тематика разрастается до целого пласта, имеющего в структуре романа самостоятельное значение. Интересно проследить изменения структуры романа, связанные с библейским пластом, в известных редакциях.

Естественно ожидать, что христианский миф отразится в повести. Исследователи отмечали, что с Преображенским связана тема "жреца" и "божества" (как он прямо назван в тексте Булгакова). В уже цитировавшейся работе Бургину удается убедительно показать, что хронология произведенной над псом операции связана с христианской хронологией Рождества. "Отношения Филиппа Филипповича и Шарикова, - пишет Бургин, - это случайное антитворение, пародия на христианские отношения между Богом и Христом". Бургин отмечает, что фамилия "Преображенский" несет двойную символическую нагрузку. Рождение Шарикова - "это пародия на Рождество, совпадающая с сезоном Рождества: 23 декабря 1924 - 17 января 1928 года". На Рождество же указывает и "густая и важная пречистенская ночь с одинокой звездой". Борменталь записывает 26 декабря (на следующий день после Рождества), что в состоянии Шарикова произошло "некоторое улучшение". Далее Шариков произносит свои первые слова 6 января (в день Богоявления).

Появляется Шариков в период, когда Москва полнится апокалипсическими слухами, он отличается животными чертами, создает с помощью "малого демона" Швондера переворот в профессорской квартире, устраивает потоп (традиционный апокалипсический символ), за что Зина называет его "дьяволом проклятым". Далее, продолжает Бургин, превращения Шарикова - антитеза преображения Христа, который является облеченным в белые одежды. Вместо этого, цитирует Бургин, происходит вот что: "На шее у человека был повязан ядовито-небесного цвета галстук с фальшивой рубиновой булавкой. Цвет этого галстука был настолько бросок, что время от времени, закрывая утомленные глаза, Филипп Филиппович то на потолке, то на стене видел пылающий факел с голубым венцом..." В Евангелии после преображения Христа следуют слова: "Сей есть Сын мой возлюбленный..." У Булгакова: "Что-то вы меня, папаша, больно утесняете, - вдруг плаксиво выговорил человек. Филипп Филиппович покраснел, очки сверкнули. - Кто это тут вам папаша? Что это за фамильярности? Чтобы я больше не слышал этого слова! Называть меня по имени и отчеству!" Существует ещё одна версия, согласно которой сцена преображения вероятней всего связана не с Преображенским, а с другим библейским мотивом: "Цвет... на стене видел пылающий факел..." - надпись, начертанная "против лампады на извести стены чертога" Валтасара, которая в русской транскрипции звучит как "мене, мене, текел упарсин" и, как известно, грозит бедой (Даниил, 5).

Посмотрим теперь, что за слово произносит Шариков первым? Произносит он слово АБЫР, которое затем дополняется до АБЫРВАЛГ. По расшифровке Преображенского, это означает "рыба" и "главрыба". В контексте анти-Рождества слово не столь уж невинное: рыба - древнейший символ Христа (гр. "рыба" рассматривается как "Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель", сам Христос именуется "Рыбой", христиане соответственно "рыбаками" и т.д.), а произнесение этого слова наоборот намекает на инверсию мессы, черную мессу. Отсюда 6 января, в день Богоявления, первое отчетливо произнесенное псом слово - "пивная" и запись Борменталя в дневнике: "Черт знает, что такое" (на неоднократное употребление слова "черт" в повести и демоническую окраску Преображенского уже указывали исследователи). Повесть "Собачье сердце", переводящая символические фигуры в план бытовой фантастики, первая попытка Булгакова сконструировать новое Евангелие, повторенная затем в "Мастере и Маргарите". Стоит отметить, что Евангелие его бытовое, как и фантастика.

Ранение Турбина перед тем, как он попадает в дом своей будущей возлюбленной Юлии; мнимая смерть в "Мастере и Маргарите"; либо болезнь Максудова в "Театральном романе", предшествующая проникновению в волшебный мир театра: и самоубийство Максудова поэтому объясняется тем, что он покинул театральный мир.

Четко заметен этот мотив и в "Собачьем сердце", где главная фигура переживает целых три смерти. "Тошнотворная жидкость перехватила дыхание пса, и в голове у него завертелось, потом ноги отвалились, и он поехал куда-то криво вбок... тут он окончательно завалился на бок и издох" - первая смерть, после которой Шарик проникает в квартиру Преображенского и утверждается в ней. Операция ("Тут неожиданно посреди смотровой представилось озеро, а на нем в лодках очень веселые загробные, небывалые розовые псы... Затем весь мир перевернулся дном кверху, и была еще почувствована холодная, но приятная рука под животом. Потом - ничего") выступает как вторая смерть, предваряющая превращение Шарика в человека и выход его во внешний мир. И наконец, Шариков "сам пригласил свою смерть" и, задушенный беленькой малой подушкой, вновь возвращается в волшебный полумрак зеленой лампы.

## 1.4 Демонические образы в произведении Булгакова "Мастер и Маргарита"

Мировоззрение Булгакова наиболее полно воплотилось в его "последнем закатном романе"[[7]](#footnote-7), как удивительно окрестил "Мастера и Маргариту" сам автор.

Автор "закатного романа" вроде бы не претендует на философичность, однако постановка проблем и "проверка" современности прошлым как раз рождают философский настрой и нравственную одухотворенность произведения2.

Вот как два разных литературоведа оценили роман "Мастер и Маргарита".

А. Метченко: "Основная коллизия романа традиционна. Это роман о гибели таланта и о трагедии всепоглощающей любви"3.В. Лакшин же в основном заостряет свое внимание на социально-политической обстановке в СССР в конце 20-х - начале 30-х годов, нашедшей отражение в романе и объясняющей основною его идею4.

Один из выразителей идеи произведения - Воланд. Он - воплощенная идеальная концепция той действительности, которая создана автором-творцом, точно так же, как автор-творец - выразитель концепции всего произведения. И Воланд, и "автор" - единственные персоны со знанием конечной истины в пределах романа[[8]](#footnote-8).

Воланд самый загадочный персонаж романа. Называть его просто сатаной было бы опрометчиво - хотя бы потому, что именно сатана "изобрел" спокойную совесть. Воланд же не терпит скрытых пороков и равнодушия, и непременно их разоблачит. С другой стороны складывается иное мнение: Воланд - это переосмысленный Иисус[[9]](#footnote-9).

Кто же все-таки Воланд на самом деле? Для Иванушки Воланд - иностранный шпион. Для Берлиоза - профессор истории, сумасшедший иностранец, для Степы Лиходеева - "черный маг", для мастера - литературный персонаж.

Несомненно, что в романтической структуре Воланд несет большую смысловую нагрузку.

Поэтому Воланд зримо или незримо присутствует в романе на всем пространстве текста. По его словам, он даже был при допросе Иешуа Пилатом: "… Я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте, но только тайно, инкогнито, так сказать, так что прошу вас - никому ни слова и полнейший секрет!. Тсс!"[[10]](#footnote-10).

Комически обыгрывая свое появление, - вот и в этом случае, когда он явственно насмехается над наивной "бдительностью" литераторов, - Воланд никогда не говорит неправды, ему это ни к чему. Так что можно не сомневаться: он был рядом с Пилатом[[11]](#footnote-11).

Несомненно, утверждает В.И. Немцев, что Воланд находился с Пилатом и после казни, в образе его любимого пса Банга. До этого Воланд, очевидно, был невидимым наблюдателем. Банга появляется тогда, когда Пилата "постигла беда". А беда эта - пробудившаяся совесть.

Пес и хозяин всегда неразлучны, причем Банга "утешает своего хозяина и несчастье готов встретить вместе с ним". Они словно представляют одно целое. Воланд всегда за тех, у кого беспокойная совесть, ибо человек, который "всегда прав", погиб для морали.

Оттого и появились попытки объяснить наличие этого героя как воплощенной идеи возмездия и справедливости, на что как раз и неспособно учение Иешуа11.

По мнению А. Зеркалова Иешуа - Иисус, подчеркнуто лишен именно тех качеств евангельского Христа, которые переданы Воланду; например, он решительно отказывается судить людей. В истории Иешуа нет ни намека на главный двигатель евангельского действия, идею божественного предопределения. Она заменена вполне современной идеей власти общественных сил. Воланд, в свою очередь, олицетворяет некое "дьявольское предопределение" - он как будто может распоряжаться человеческими судьбами, о чем прямо заявляет на первых же страницах романа[[12]](#footnote-12).

М. Гаврошин Предполагает, что существует "глубинное единство" и таинственная связь Иешуа - Иисуса и Воланда - Сатаны[[13]](#footnote-13).

Как известно, христианская церковь исповедует единобожие, где дьявол занимает подчиненное положение.

В.П. Крючкова говорит о взаимоотношениях Иешуа и Воланда, как о нетрадиционных, а скорее о партнерских.

Модель мира в романе, несмотря на ее намеренную независимость, "открытость", может быть охарактеризована как дуалистическая. Исследователь связывает ее с дуалистическим учением древнегреческого философа и ученого Оригена, выдвинувшего идею о примирении Дьявола с Богом в конце всемирной истории, а также с учениями альбинойцев и манихеев, утверждавших, что земля неподвластна Богу, а находится в ведении Дьявола[[14]](#footnote-14).

Интересно, что в ранних редакциях романа, в соответствии с христианской традиционной космологией, Воланд получал "распоряжение от Иешуа" относительно судьбы мастера.

"Разве вам могут велеть?" - удивленно спрашивал Воланда мастер, зная о его могуществе[[15]](#footnote-15).

В начальной работе над романом автор замышлял Воланда как классического сатану. Это подтверждает редакция 1936 года:

"Нос его ястребино свесился к верхней губе… оба глаза стали одинаковыми, черными, провалившимися, но в глубине их горели искры. Теперь лицо его не оставляло сомнений - это был Он". И обращаются к Воланду - "Великий Сатана"[[16]](#footnote-16).

И вот последняя правка текста. Она была сделана Булгаковым 13 февраля 1940 года. В последней редакции Воланд утрачивает все атрибуты классического Сатаны: исчезают копыта, буква F на портсигаре (от Faland - черт); из сцены с буфетчиком Соковым просто вычеркнуто число "666".

Булгаков, по-видимому, не хотел, чтобы читатель с первых страниц романа открыл принадлежность Воланда к потусторонним силам, или же великое произведение в процессе создания начало жить собственной жизнью, обнаруживать собственную логику. В окончательном варианте романа, с одной стороны, как бы проводится граница между владениями Иешуа и Воландом, а с другой - явно ощущается их единство противоположностей. В дуалистических мифах сформировалось противопоставление добра и зла, как полярных начал, но очевидно и то, что эти понятия могут существовать лишь относительно друг друга. В романе это косвенным образом подтверждается и символикой треугольника Воланда, который трактуется булгаковедами неоднозначно.

Так, Л.М. Яновская видит в треугольнике начальную букву слова "Дьявол"[[17]](#footnote-17). И.Ф. Бэлза считает, что речь идет о божественном треугольнике: "Достаточно хорошо известно, что треугольник изображался на царских воротах и на порталах храмов, всегда был символическим изображением "всевидящего ока" - иными словами, первой ипостаси Троицы"[[18]](#footnote-18).

В работе В. Акимова сказано, что "Святая Христова церковь допускает изображение Пресвятой Троицы фигурой равнобедренного треугольника, обращенного вершиной вверх. По откровению дьявол возомнил о себе, что он подобен всевышнему. Каббалистическая тетраграмма или масонская печать, посему изображали дьявола тоже равносторонним треугольником, равным первому, но только обращенным вершиной вниз, а не вверх, обозначая полную противоположность Сатаны Богу, не без свидетельства о том, что Божий противник низвергнут с неба".

Конечно, в романе не говориться, как именно изображен "бриллиантовый треугольник" на портсигаре Воланда, а затем алмазный треугольник на крышке его часов, - это было бы прямой подсказкой читателю. Но именно в связи с принятой символикой имеет смысл фиксировать внимание читателя на треугольнике Воланда. В. Акимов делает заключение, что полярная устремленность вершин обоих треугольников (троицы и дьявола) в романе представляется как их тяготение друг к другу, невозможность существования порознь20.

Возможно, что булгаковский дьявол обладает качествами, которые должны принадлежать божеству, поэтому ему и передано "око божие".

Но Воланд лукаво притворяется тем самым "диаволом", который фигурировал в Новом завете и пытался соблазнить Христа. Но на самом деле от него исходят и добро и зло…

В. Лакшин окрестил Воланда "задумчивым гуманистом"21. Как можно решить судьбу Мастера и Маргариты, не руководствуясь нравственными понятиями? Или спорить с милосердной Маргаритой, пожалевшей Фриду? Воланд уподоблен Иешуа, но их власть разграничена на два различных принципа. В одном, главном, преобладает теоретический разум, а в другом, подчиненном ему, - творец представляет себе действительность, воссозданную в романе.

Совершенно противоположна мысль А.П. Казаркина. Он считает, что Воланду чужды человеческие ценности, иначе придется объявить его сторонником Иешуа[[19]](#footnote-19).

В этом вопросе я придерживаюсь мнения В. Акимова. То, что добро и зло по Булгакову не могут существовать друг без друга доказывают слова Воланда, который, отвечая на дерзость ученика Иешуа, говорит: "… Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также зла. Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом".

Левый Матвей называет Воланда "старым софистом" справедливо.

Софизм (от греч. sophisma - уловка, ухищрение, выдумка, головоломка), умозаключение или рассуждение, обосновывающее какую-нибудь заведомую нелепость, абсурд или парадоксальное утверждение.

Утверждение сатаны недоказуемо, но, тем не менее, оно справедливо по своей сути и близко понятию зла в христианской теодицее. Зло, как контраст добра, его тень, является злом только для человеческого восприятия, а в целом есть часть, укрепляющая всеобщий порядок. Греховность и порок, дурные сами по себе, существуют для того, чтобы укреплять веру и добродетель[[20]](#footnote-20).

В.И. Немцев считает, что оценивать роман "Мастер и Маргарита" и его героев - занятие бесперспективное потому только, что перед нами чрезвычайно жизнелюбивое и пластичное художественное произведение, а не философский, тем более не религиозный трактат; да и есть в нем отступления от христианский канонов, что дает при подобном подходе резкое смещение акцентов и путает весь смысл разговора. Обращение к богословским категориям возможно лишь для ориентации в художественном пространстве романа, вобравшего в себя, кроме прочего, ощущения религиозного человека.

К тому же христианское учение монистично; дьявол - это мятежный ангел, не властный противостоять божьему всемогуществу. Это лишь в бытовом представлении средневекового человека дьявол столь же могущественен, как бог, что объясняло существование зла и страдания в земной жизни[[21]](#footnote-21).

Но и такой дуализм далеко не все проясняет в загадочной персоне Воланда.

Несомненно одно. Образ Воланда очень обаятелен и именно он отражает нравственные понятия "автора". Но обаяние художественного образа содержит разные краски - от черной до белой, которые и отражают суть изображенного явления, так вот Воланду явно не хватает черной краски.

Более того, он не приносит ничего, кроме справедливости. Наконец, Воланд - ироник, а ирония предполагает определенную позицию. Чрезмерным видится определение "роли зловещей и могущественной фигуры Воланда в судьбах людей"[[22]](#footnote-22).

Все карательные "мероприятия" Воланда встречают понимание читателя, и направлены не столько против тех, кто творит явно неправые дела, сколько против тех, кто хотел бы сотворить, но выжидает или боится; кто толкает на них других, оставаясь неподсудным земным юридическим законам[[23]](#footnote-23).

Те же, кто страдал и томился, встречают в Воланде всесильного покровителя. "Жертвы" Воланда в основном люди не самые худшие, неисправимо плохих и так много. В.И. Немцев считает, что "автор" ставит вопрос не о бесконечно плохом и бесконечно хорошем. Дело идет о степени моральной ответственности за поступки, уточняются критерии нравственности. Воланд - это своего рода персонифицированный вечный жизненный принцип справедливости, которому подвластно все живое.

Ироничны и клевреты Воланда, всегда проясняющие позицию по отношению к тому или иному явлению. Они прямо-таки издеваются над тем, по чьей вине нарушилась справедливость, - и неизменно почтительны к Мастеру и его подруге, к которой даже относятся как к особе королевской крови. На протяжении романа все демоны из окружения Воланда играют роль нечистой силы. Свита дьявола состоит из Коровьева-Фагота, Азазелло и Бегемота. Конечно, Абадонна и Гелла тоже служат "духу зла и повелителю теней", но не входят в состав его наиболее близкого окружения.

Если принимать Воланда и его "шайку" всерьез, то можно прийти к выводу, что Михаил Булгаков был склонен к религиозному мистицизму. Но на самом деле, как считает В. Петелин, Булгаков обладал резким, определенно реалистичным мышлением, хотя был поистине великим импровизатором и имел неземное, просто фантастическое воображение.

По мнению В. Петелина образ Воланда и его свиты - символ, поэтическое уподобление. В Воланде автор изобразил какую-то частицу себя, в его мыслях легко угадываются некоторые мысли Булгакова. В образе князя тьмы - гуманистические идеалы писателя. Воланд наделен авторским всезнанием. Он знает мысли своих героев, их намерения и переживания.

А. Зеркалов считает, что Воланд тесно связан с чертом, являющимся к одному из героев романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы", Ивану. И поэтому Иван Бездомный не случайно назван Иваном - в знак родства с Иваном Карамазовым. Бездомный буквально копирует Карамазова: сначала говорит о дьяволе, затем ищет его под столом, затем кричит, дерется и его связывают. Связанный, он вопит и вырывается, в результате чего его уносят. Но у Ф.М. Достоевского явление черта - следствие. Он - бредовое отражение уже пробудившейся совести Ивана Карамазова. У Достоевского не может быть иначе, так как по его убеждениям, пробудить совесть может только сын божий. Напротив, у Булгакова причиной преображения Ивана Бездомного оказывается Воланд. Из этого следует, что пробуждению совести способствует именно Сатана, что противоречит его природе[[24]](#footnote-24).

Напротив, изображая Иешуа Га-Ноцри, Булгаков показал, каким должен быть в его понимании Христос - абсолютно не похожим на Воланда. Иисус лишен качеств судьи, ему отвратительны карающие молнии, он человек неслыханной доброты. Он идеальный человек, как утверждает Г. Стальная.

Этой сложной и разветвленной игрой Булгаков дает понять, что авторы евангелий все "перепутали". Они приписали богочеловеку то, что следовало бы приписать дьяволочеловеку: грозный суд, кару. И что в художественной литературе давно исправлено: язвительным судьей и разоблачителем показан очеловеченный дьявол. Недаром писатель отсылает нас к своим литературным предшественникам: реже - прямым намеком, чаще - в завуалированной форме.

Если говорить о предшественниках, то первым толчком к замыслу образа сатаны, как предполагает в своей работе А. Зеркалов, была музыка - опера Шарля Гуно, написанная на сюжет И.В. Гете и поразившая Булгакова в детстве на всю жизнь. Идея Воланда была взята из поэмы И.В. Гете "Фауст", где она упоминается лишь однажды и в русских переводах опускается. Сам роман также перекликается с произведением И.В. Гете. Но перекличка, пронизывающая действие романа затеяна не для того, чтобы развлечь читателя. Трагедия И.В. Гете - точка опоры, начало отсчета. Если сравнивать образ дьявола у И.В. Гете и М.А. Булгакова, станет ясно, что Воланд резко противоположен Мефистофелю, как Мастер Фаусту, и Маргарита - Гретхен. Булгаков опротестовывает мораль "Фауста" - преклонение перед активной деятельностью, перед созиданием вопреки всему и оправдывает верность любви и творчеству. Причем Мефистофель - классический сатана - искуситель, тогда как Воланда вообще трудно назвать дьяволом.

В романе Азазелло является правой рукой Воланда, выполняет его поручения. Именно Азазелло является Маргарите в саду, дает волшебный крем и приводит на бал, а также убивает барона Майгеля и препровождает влюбленных в мир иной с помощью отравленного вина. В отличие от Коровьева и Бегемота образ Азазелло не комичен.

Бегемот - кот-оборотень, любимый шут Воланда. Бегемот - взято также из апокрифической книги Еноха. В ветхозаветных преданиях это чудовищный зверь, который считается королем млекопитающих. Он настолько огромен, что способен выпить целую реку и проглотить за один присест 1000 городов. По воле небес они с Левиафаном перед тем, как произвести потомство, должны сразиться насмерть, иначе им просто не хватит места на земле.

По демонологической традиции Бегемот - это демон желаний желудка. Возможно, что отсюда обжорство Бегемота в Торгсине. Кот - оборотень неразлучен с Коровьевым-Фаготом.

Образ Фагота, как и образ Бегемота и Азазелло, по мнению многих исследователей, связан с предшествующими ему литературными и демонологическими персонажами.

М. Йованович высказывает мнение о том, что большое воздействие на образ Коровьева оказало произведение Ренессанса - "Декамерон" Боккаччо. Воздействие его, пожалуй, наиболее определенно сказывается в характере сэра Чаппеллетто, далекого предка кривляки Коровьева, якобы переводчика при иностранном профессоре Воланде. Оба как будто персонажи "отрицательные", но тем не менее сэр Чаппеллетто в переводе Памфило, как и Коровьев -Фагот в передаче повествователя, интересны и симпатичны своим артистизмом и свободным, веселым юмором. Оба охотно совершают свои виртуозные "злодейства", им не нужны какие-то блага мира, просто грехи доставляют им "своеобразную идеологически густо окрашенную радость". [[25]](#footnote-25)

Коровьев и Бегемот - разоблачители лжи, лицемерия, жадности и других человеческих пороков. Они играют свои роли, забавляясь людской глупостью и невежеством.

Гелла - женщина-вампир, член свиты Воланда.

Имя "Гелла" Булгаков почерпнул из статьи "Чародейство" Энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона, где отмечалось, что на Лесбосе этим именем называли безвременно погибших девушек, после смерти ставших вампирами.

В романе Гелле присущи функции вампира. Она "целует" Варенуху и тот уподобляется ей. Вот как Михаил Булгаков описывает женщину-вампира в сцене с Римским:

"Рама широко распахнулась, но вместо ночной свежести и аромата лип в комнату ворвался запах погреба. Покойница вступила на порог. Римский отчетливо видел пятна плесени на ее груди. И в это время крик петуха долетел из сада…С третьим криком петуха она вылетела вон".

То, что крик петуха заставил удалиться Геллу и ее подручного Варенуху, полностью соответствует широко распространенной в дохристианской традиции многих народов ассоциации петуха с солнцем - он своим пением возвещает приход рассвета с востока и тогда вся нечисть, в том числе и ожившие мертвецы - вампиры, удаляются на запад, под покровительство дьявола.

Абадонна - демон войны, приближенный Воланда, выступает в качестве предвестника, носителя смерти. На это указывает последняя сцена жизни барона Майгеля:

"Абадонна оказался перед бароном и на секунду снял свои очки. В тот же момент что-то сверкнуло в руках Азазелло…".

Барон посмотрел смерти в глаза - в глаза Абадонны, а осуществил эту смерть, убийство, Азазелло.

Абадонна слеп, он всегда в черных очках и поэтому не может оказывать предпочтение никому из участников войны. Но зачем демон снимал очки перед бароном, ведь Абадонна не видит? По всей видимости, предполагает И.Л. Галинская, дело здесь в самих глазах Абадонны, а не в их слепоте или зрячести.

Имя Абадонна восходит к древнееврейскому Аваддон. Так зовут ангела Апокалипсиса. Это ветхозаветный падший ангел, возглавивший восстание ангелов против Бога и в наказание сброшенный на землю и обреченный на бессмертие.

Может поэтому Абадонна и является демоном войны, смерти в романе. Он приносит смерть, показывает людям ее "лицо", но не может погибнуть сам.

Аваддон ("погибель"), в иудаистической мифологии олицетворение скрывающей и бесследно уничтожающей ямы могилы и пропасти преисподней; фигура, близкая к ангелу смерти (Малах Га-Мавет). Таков Аваддон в Ветхом завете (Иов.26,6; 28, 28; 31,12; Притча 15, 11, где о нем говорится как о глубокой тайне, проницаемой, однако, для бога). В христианской мифологии Аваддон, называемый по-гречески Аполлион ("губитель", возможно, соотносится с именем Аполлона), ведет против человечества в конце времен карающую рать чудовищной "саранчи" (Апок.9,11).

Несмотря на то, что Абадонна - один из приближенных Воланда, он также, как и Гелла, не присутствует в сцене последнего полета.

Может быть, считает Л. Яновская, он принадлежит иному царству или стихии, чем Воланд, хотя и подчиняется ему. Демон войны скитается по земле, неся смерть, тогда как сатана - владыка космоса, бездны.

Гелла же принадлежит к вампирам, которые являются низшим разрядом нечистой силы. К тому же Гелле не в кого было превращаться после, в последнем полете, когда ночь разоблачала все обманы, Гелла могла только снова стать мертвой девушкой.

Но все эти образы, по всей видимости, лишь маски, которые одевает автор на своих героев, ведь недаром они меняют свой облик на протяжении всего романа. Мы видим то жутких размеров черного кота, то котообразного толстяка. Коровьев - не только маг, регент, но и переводчик при иностранце. Иностранец, он же чародей, историк, Мессир и сам дьявол.

"Воланд играет несколько ролей, подыгрывая как бы своим помощникам, а главным образом - читателю" - пишет в своей работе В.И. Немцев. Воланд вообще ни перед кем не намерен раскрываться до конца, и повествователи ему в этом способствуют. В заключительной, 32-й главе, одна Маргарита замечает, что он "летел в своем настоящем обличье". Но затем следует описание коня Воланда, и ни слова о всаднике.

Еще одна особенность. Все, кто способен понять проделки "нечистой силы" (Мастер, Маргарита) или способен хотя бы оценить (Поплавский, "умный дядя Берлиоза"), щадимы ею. Проделки демонов, да и сам визит Воланда в Москву, преследует какую-то определенную, конечно, известную "автору" цель. И цель эта - разоблачение обманов действительности. С помощью игры Воландовы помощники вскрывают изъяны действительности в их самом существенном плане - нравственном.

В. И Немцев указывает на то, что "наказание" высшие силы посылают только неисправимым. В полном смысле слова "наказаны" в романе Булгакова Берлиоз да Майгель как неисправимые. И еще порождение Берлиоза, сгоревший "дом Грибоедова", где собираются люди, чья отдача от их труда ничуть не соответствует обилию благ, - дом, где "все позволено", а также Торгсин у Смоленского рынка. Но предварительно подручные Воланда все-таки доводят до абсурда сам факт существования обоих заведений.

Воланд, вызывающий героев на откровенность, проделывает это и с публикой. Испытаниям подверглись коллектив филиала зрелищной комиссии, зрители театра варьете. Причем испытание зрителей очень важно для Воланда, а точнее, читательского понимания идеи романа, поэтому Воланд и появляется в театре собственной персоной в виде мага. Эпизод в Варьете показал, что подавляющее большинство москвичей готово к восприятию непредсказуемого и необъяснимого, и, кроме Бенгальского и Семплеярова, никто не пожелал даже "разоблачения" фокуса с деньгами и гардеробами. Милосердие также по-прежнему присуще их сердцам, о чем говорит случай с возвращенной головой конферансье. Ввиду этого вполне логичным выглядит рассудительное заключение Воланда: "… Люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было… Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны… ну, что ж…и милосердие иногда стучится в их сердца… обыкновенные люди… в общем, напоминают прежних… квартирный вопрос только испортил их…" В общем, - хрупка человеческая природа (с.347). Испытания закончены, миссия Воланда завершена. И вот, когда Сатана и его свита, покинув Москву, возвращаются в горные выси, ночь "разоблачает обманы" и слуги "Князя тьмы" неузнаваемо преображаются, приобретая свой настоящий вид. Таким образом, роли сыграны!"Обманы исчезли".

"Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плащи и, содрав их с плеч, разоблачала обманы. И когда Маргарита, обдуваемая прохладным ветром, открывала глаза, она видела, как меняется облик всех летящих к своей цели. Когда же навстречу им из-за края леса начала выходить луна, все обманы исчезли, свалились в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая одежда".

Лунный свет, по мнению В.П. Крючкова, связан с Воландом. Исчез Воланд - исчезли лунные лучи, лунная дорога. Именно в потоке лунного света "складывается непомерной красоты женщина". Это шалости луны, шутки Воланда.

Образ луны несет особую смысловую нагрузку в романе, не всегда четко определенную, но чрезвычайно важную для полного осмысления романа.

Булгаков не сомневается, что человек - часть всеобщей гармонии Вселенной. Эта гармония предполагает теснейшую связь событий, людей и огромных светил. Луна с первых страниц выступает как символ Воланда. День и ночь, солнце и луна, свет и тень необходимы для равновесия в природе так же, как добро и зло в человеческой судьбе. А все действия сатаны направлены, как считает А. А Кораблев, на восстановление добра.45

Основное действие романа разворачивается в полнолуние. Полнолуние - мистическое, тревожное, завораживающее время.

Полнолуние - время шабаша ведьм и "освобождение" для всей нечистой силы.

По мнению Л. Матвеевой, для Булгакова важна только полная луна, как символ гармонии, покоя, умиротворения и возрождения. Луна - одна и в "московских" и в "ершалаимских" главах Луна одинаково наблюдает за жизнью людей I и XX веков, осуществляя связь времен. Именно луна преображает героев. Настоящий Воланд - это лунная ночь?!

"И наконец, Воланд летел тоже в своем настоящем обличье. Маргарита не могла бы сказать, из чего сделан повод его коня, и думала, что возможно, что это лунные цепочки и самый конь - только глыба мрака, и грива этого коня - туча, а шпоры всадника - белые пятна звезд" (с.577).

Истинный облик князя тьмы оказывается сотканным из лунного света, не подразумевающего ничего низкого, злобного, отвратительного.

Мы не видим описания внешности или одежды сатаны. "Настоящее обличье" - это то, что неизвестно никому, для чего не существует ни слов, ни понятий. Воланд - вселенная, "черный необъятный космос".

"Сняли маски" и слуги дьявола. Вряд ли вы теперь узнали бы Коровьева-Фагота, самозванного переводчика при таинственном и не нуждающимся ни в каких переводах консультанте, в том, кто теперь летел непосредственно рядом с Воландом, по правую руку подруги Мастера. На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал, тихо звеня 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.

Почему он так изменился? - спросила тихо Маргарита под свист ветра у Воланда.

Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил, - ответил Воланд, поворачивая к Маргарите свое лицо с тихо горящими глазами, - его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорошим. И рыцарю пришлось прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал. Но сегодня такая ночь, когда сводятся счеты. Рыцарь свой счет оплатил и закрыл" [[26]](#footnote-26).

Можно сделать некоторые выводы, касающиеся, как демонологических представлений в мифологии, фольклоре и христианской традиции, так и трактовки образа Воланда в романе Михаила Булгакова "Мастер и Маргарита".

Мы выяснили, что представления о демонах и нечистой силе менялись на протяжении веков.

Наиболее широко они отражены в художественной литературе. Нечистая сила в литературном произведении приобретала какие-то новые черты, утрачивала некоторые старые, интерпретировалась в зависимости от мировоззрения и задач автора.

Одно из самых ярких явлений русской литературы XX века - Воланд, один из центральных персонажей романа Михаила Булгакова "Мастер и Маргарита". Он - творение автора, выразитель идей и умонастроений Булгакова. Его роль в романе двойственна: с одной стороны он - сатана, дьявол, "князь тьмы", а с другой - справедливый судья, воздающий каждому по заслугам. Он хром, как Мефистофель, его глаза черны и пусты, как глаза истинного дьявола, "владельца" ада, но, тем не менее, он остается вечным жизненным принципом справедливости, которому подвластно все живое. Таким его создал Михаил Булгаков.

## Глава 2. Сатира как элемент поэтической системы Булгакова

Сатира занимает значительное место в творчестве М. Булгакова, но работ о ней явно недостаточно. Работы, которые появились в различных периодических изданиях, книгах и сборниках научных трудов, условно делятся следующим образом:

Во-первых, это отклики современников. Среди них были как весьма благосклонные отзывы, авторы которых стремились разобраться в художественном своеобразии сочинений молодого писателя, так и отклики рапповских критиков, отнесшихся к его творчеству однолинейно и непримиримо. Во-вторых, это работы периода 60-х годов и до настоящего времени, диапазон которых опять же широк, причем широту эту можно наблюдать даже в критических статьях одного и того же автора. Например, Л. Ершов, специалист в области советской сатиры, в 1966 году практически дискредитирует Булгакова-сатирика, автора фельетонов, гротескных повестей "Дьяволиада", "Роковые яйца", сатирических пьес "Зойкина квартира", "Багровый остров" и других:

"Булгаков механически переносил принципы гоголевской сатиры и гоголевского видения жизни в свои рассказы и повести с целью создания пасквиля на порядки в современной России"[[27]](#footnote-27). Затем, уже в 1977 году: "Его (Булгакова) ранние обличительные произведения, лишенные в основе своей социальной справедливости, теряли также и эстетическую убедительность. Противоречивость позиции Булгакова состояла в том, что он причины всех бедствий сваливал на новый общественный строй"[[28]](#footnote-28)

Во времена "ренессанса" творчества М. Булгакова Ершов все же меняет свое мнение. Да и странно бы было обратное - ведь творчество и судьба М. Булгакова теперь глубоко волнуют и духовно приняты многими, а его роман "Мастер и Маргарита" становится настольной книгой целого поколения!

В статье 1991 года "Ранняя сатира Михаила Булгакова" Л. Ершов, относя Михаила Афанасьевича уже к "крупнейшим сатирикам первой половины 20 века", говорит о том, что творчество писателя развивалось в "русле разветвленной европейской литературной традиции от Гете и Байрона до Н. Гоголя, Ф. Достоевского и Ф. Сологуба", но не только. "К гоголевско - щедринским традициям подключается и та, что идет от современности, то есть берет начало от фантастики Г. Уэллса (на которую в определенной мере опирался и Замятин)"[[29]](#footnote-29). Эта статья посвящена сопоставлению ранней сатиры М. Булгакова с рассказами М. Зощенко и романом-памфлетом Е. Замятина "Мы".

Уяснение места Булгакова в советской прозе и драматургии влечет за собой проблему творческого метода писателя, которая сложна и многоаспектна.

Образцом партийной критики в этом смысле могут послужить слова А. Метченко:

"Писателя не увлекла героика социалистического создания, не покорило величие претворяющихся в жизнь идеалов. Это ослабляет его сатиру". "Сила таланта Булгакова, - продолжает он, - проявилась главным образом в нравственном развенчании контрреволюции", но здесь нет ничего нового "по сравнению с принципами, которые утверждала литература критического реализма"[[30]](#footnote-30).

Зарождение сатирической образности относится ко времени, когда искусство носило синкретический характер, выкристаллизовываясь из народных игр и культовых действий.М. Бахтин для обозначения традиций фольклора в истории европейской литературы (прежде всего Средневековья и Ренессанса) ввел термин "**карнавализация".** Сам карнавал - синкретическая обрядово-зрелищная форма ("зрелище без рампы") с определенной системой символических действ.

Отмечая специфический характер самого смеха древнего человека, М. Бахтин говорит, что "средневековый смех" не индивидуальная реакция на что-либо, а всенародность, универсальность физиологии смеха. Он направлен на все и на всех (в том числе и на самих участников карнавала), весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте"[[31]](#footnote-31).

Само существо смеха связано с раздвоением. Смех открывает в одном другое, не соответствующее: в высоком - низкое, в обнадеживающем - разочаровывающее, в духовном - материальное, в торжественном - будничное. Потому, что это "веселый, ликующий смех и одновременно насмешливый, высмеивающий, он и отрицает, и утверждает, и хоронит, и возрождает По отношению к характеру смеха М. Бахтиным вводится такое понятие как "**амбивалентность".**

Именно на таком смехе, на причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры основан гротеск как тип художественной образности. Смех, вызываемый гротескным образом, в свою очередь также двуедин: он отрицает и утверждает, чем отличается от чисто сатирического смеха нового времени, направленного на злобу дня и не предполагающего раскрытие авторского "я".

Становление сатиры на Руси начинается уже с IX века. В освещении специфики смеховой культуры Древней Руси нам представляется необходимым опереться на исследования Д.С. Лихачева, А.М. Панченко и Н.В. Понырко.18 Созвучно с выводами М. Бахтина авторами отмечается, что в эпохальном отношении древнерусский смех принадлежит к типу смеха средневекового, одной из важнейших особенностей которого и является обращение его на самого смеющегося. В скрытой и открытой формах в этом "валянии дурака", в этом поясничанье присутствуют критика окружающего мира, разоблачаются существующие социальные отношения. Функция смеха - обнажать, обнаруживать правду, "раздевать" реальность от всей сложной знаковой системы данного общества. Обнажение уравнивает людей: "братия голянская равна между собой".

Говоря о смехе как мировоззрении древнего человека, Д.С. Лихачев высказывает идею о схеме построения вселенной, которая лежит, например, в основе древнерусских пародий. Вселенная делится на мир настоящий, организованный, и мир "антикультуры". Люди во втором, кромешном, подчеркнуто выдуманном мире - босы, наги, либо одеты в рогоженные одежды, обуты в берестяные лапти, не имеют собственного устойчивого положения, "мятутся меж двор"[[32]](#footnote-32).

У истоков зарождения сатиры на Руси стояли три различные тенденции, оказавшие влияние на дальнейшее ее формирование.

Во-первых, это фольклорная скоморошья традиция, которая, хотя и преследовалась официальной церковью, а позднее и светской властью, не могла не проникнуть в обращенные к обличению социальных, бытовых и нравственных пороков феодального общества сатирические жанры и тенденции.

Во-вторых, сатирические элементы в древнерусской литературе XI-XVII веков восходили к византийскому учительному красноречию.

Третьей составляющей, влиявшей на формирование сатирического стиля и пафоса древнерусской литературы, могла стать библейская пророческая традиция. Литература средневекового типа на Руси носила анонимный характер.

Постепенное отторжение ее от богословия (секуляризация) на русской почве происходило тяжело, процесс "демократизации" (возрастания и приобретения нового качества личностного начала) был заторможен.

Все это явилось толчком для развития сатиры. Поскольку древнерусская литература религиозна, то основными особенностями ее были серьезность, высокое положение.

Смех же изначально связывался с дьяволом. С другой стороны, сатира не обязательно предполагала смех. Совершенно четко осознаются два понятия: обличение и осмеяние. Если последнее соотносится с фольклором, то о первом можно сказать следующее: древнерусская литература до XVI века прослеживает преимущественно обличительные тенденции.

Древнерусская сатира наиболее полно изучена В.П. Адриановой-Перетц, показавшей на примере ряда памятников литературы того времени движение к реализму и народности.

Продолжая сатирическую традицию русской литературы, М.А. Булгаков обновил ее содержание и в идейном, и в художественном планах. Что касается философско-эстетических взглядов, то именно на них основывался художник, строя стратегию собственного писательского поведения.

Для М. Булгакова 20-е годы - время поиска своих тем, обретение своего стиля. Именно от ранних произведений идут нити к "закатному" роману, причем не только в смысле каких-то композиционных построений, развившихся характеров персонажей, но и в цельности нравственной личности Художника, "не обременившего себя ни в творчестве, ни в жизни... ложью"[[33]](#footnote-33)." Мой литературный портрет закончен, и он же есть политический портрет", - пишет М. Булгаков в одном из писем Правительству в 1928-1929 годах. Один лишь раз, в начале моей известности, было замечено как бы с оттенком высокомерного удивления: " М. Булгаков хочет стать сатириком нашей эпохи. "[[34]](#footnote-34)

Писатель, как и все его современники был вовлечен в процесс " переоценки ценностей" жизни и культуры. Булгаков в своих сочинениях неоднократно характеризовал ту культурную ситуацию, в которой ему пришлось существовать. По его мнению, главными чертами ее можно назвать пресечение традиций, падение культуры словесного творчества, гражданскую войну в литературе.

Становление новой действительности воспринимается М. Булгаковым трагедийно, ибо высшее завоевание общества - веками сформированная культура - гибнет от невежества масс.

М. Булгаков в 20-е годы разделял скептическое отношение М.Е. Салтыкова-Щедрина к революционности русского народа. Это была обдуманная и четко сформулированная позиция. Он выразил ее в чрезвычайно важном для него документе - в письме к Советскому правительству, написанному в 1930 году; в нем М. Булгаков подчеркнул также принципиальные свойства своих сатирических произведений:

"<... > яд, которым пропитан мой язык, глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противупоставление ему излюбленной и Великой Эволюции, а самое главное - изображение странных черт моего народа, тех черт, которые задолго до революции вызывали глубочайшие страдания моего учителя М.Е. Салтыкова-Щедрина"[[35]](#footnote-35)3.

Хотя "страшные черты моего народа" осознаются Булгаковым в свете традиций Салтыкова-Щедрина, нужно заметить, что свято почитая своего учителя, М. Булгаков не лишен "веселонравия", в то время, как Салтыков-Щедрин писал: "Изображая жизнь, находящуюся под игом безумия, я рассчитывал на возбуждение в читателе горького чувства, а отнюдь не веселонравия".

М. Булгаков верил в естественный человеческий порядок на Земле. "Все, что ни происходит, всегда так, как нужно и только к лучшему. "Все будет правильно, на этом построен мир." - эти мысли пронизывают сатирическую прозу писателя, являясь особым художественным принципом понимания действительности.

Позиция М. Булгакова, ориентированная на эволюционное преобразование общества, как заметила Менглинова Л., могла импонировать М. Горькому, поскольку речь шла о защите нравственных ценностей, представляющих общечеловеческий интерес. Идеей Эволюции М. Горький был заинтересован в 1918-1919 гг.;

Исследованию творческих отношений М. Горького и М. Булгакова посвящена работа А.М. Альтшуллера. .

В первой половине 20-х годов М. Булгаков близок М. Горькому в поисках "художественной правды", в осмыслении противоречивого быта тех лет. Наиболее интересно горьковская точка зрения - о противоречивости послереволюционной действительности - излагалась в переписке с К. Фединым (по мнению многих исследоватетелей):

"Почти все современные молодые писатели и поголовно все критики не могут понять, что ведь писатель-то ныне работает с материалом, который зыблется, изменяется, фантастически соединяя в себе красное с черным и белым. Соединяя не токмо фантастически, но и неразрывно. И современное искусство слова не настолько еще мощно и всевластно, чтоб преодолеть эту сложность бытия, где правда с неправдою танцуют весьма запутанный и мрачный танец. "[[36]](#footnote-36) Созвучна с этим статья Е. Замятина, написанная в те же годы, "О литературе, революции и энтропии":

"Большак русской литературы, до лоску наезженный гигантскими ободами Толстого, Горького, Чехова, - реализм, быт: следовательно, - надо уйти к быту","сыто заснуть в однажды изобретенной и дважды усовершенствованной форме" нельзя"[[37]](#footnote-37).

Итак изображение "быта, разметенного в куски"40, потребовало нового эстетического подхода, новых средств и форм выражения. Стремление воссоздать сложность быта наблюдается и в модернистских метаморфозах Б. Пильняка, А. Веселого, Н. Эрдмана, Леонова, В, Маяковского, и в творчестве Е. Замятина, М. Зощенко, М. Булгакова...

Свое художественное воплощение булгаковское видение мира нашло в парадоксальной модели "трагического гротеска", где все фарсовые сцены имеют трагический подтекст и, наоборот, многие эпизоды серьезных, несатирических вещей Булгакова насквозь комедийны. Художественный прием соединения реального и фантастического М. Булгаков использует как способ выражения своей нравственно-гумманистической концепции, своего понимания добра и зла. Именно в том, что булгаковская проза - это проза трагикомического гротеска, в том, что творческое мироощущение М, Булгакова соединило в себе трагизм с гротесковым началом, мы и видим главную особенность: продолжения писателем народных традиций смеховой культуры, а так же, литературы нового времени - прозы Н. Гоголя в первую очередь, М.Е. Салтыкова - Щедрина, Ф.М. Достоевского.

В 20-е годы М. Булгаков, выступал в газетах "Гудок", "Рупор", "Красная панорама" и т.п., со своими рассказами, очерками, фельетонами. Структура многих из них уже выдает руку будущего Мастера. В них отчетливо проявляется драматическая природа булгаковского таланта: характернейшей чертой фельетонов можно назвать обилие комических диалогов, легко переносимых на сцену.

"Бытовое действие <... > разворачивается в пределах театрализованного пространства. Действительность, как и у Н. Гоголя, сначала преображается по законам театра, - театрализуется; между писателем и жизнью - "волшебная камера" сцены, через которую Булгаков "пропускает" своих бесчисленных героев <... >"[[38]](#footnote-38). Но сам писатель, поделивший свое творчество на "подлинное" и "вымученное", устами героя автобиографической повести "Тайному другу" (1929г), говорил:

"<... > фельетончики в газете дали себя знать <... > Вкус мой резко упал. Все чаще стали проскакивать в писаниях моих шаблонные словечки, истертые сравнения. В каждом фельетоне нужно было насмешить, и это приводило к грубостям. <... > Волосы дыбом, дружок, могут встать от тех фельетончиков, которые я там насочинил." И даже еще категоричней: "более отвратительной работы я не делал во всю свою жизнь"[[39]](#footnote-39).

М.О. Чудакова предостерегает от соблазна увидеть в фельетонах "Гудка" лабораторию будущих произведений писателя, "ведь уже были созданы повести "Дьяволиада", "Роковые яйца", и роман "Белая гвардия".

Но несомненным остается одно: Булгаковым движет стремление к изображению реальной жизни, причем без прикрас, в совершенной истине. В предисловии к "Золотым документам", опубликованным в "Накануне" 6 апреля, 1924г., Булгаков отмечал: "Когда описываешь советский быт, товарищи писатели земли русской, а в особенности заграничной, не нужно врать. Чтобы не врать, лучше всего пользоваться подлинными документами.

Это творческое кредо Булгакова может быть соотнесено с принципами нравственно-дидактической сатиры, как у Фонвизина, произведения которого были написаны с позиции "Вот злонравия достойные плоды".

Хотя уже в некоторых фельетонах явственно прослеживается становление принципов реалистической сатиры. Например, в фельетонах 1922 г. "Похождения Чичикова" фантастические, невероятные события, вторгаясь в обыденную жизнь, образуют повествование, гротесковое по своей структуре и реалистическое по принципам отображения действительности. В этом фельетоне персонажи "Мертвых душ" Гоголя, которому принадлежит заслуга утверждения реалистического гротеска в русской литературе, переселены в "диковинном сне" в Москву начала 20-х гг. И этот самый сон, и описание головокружительной карьеры Чичикова, и сцена разоблачения героя уже прямо указывают на использование приемов реалистического гротеска.

"И напрасно Чичиков валялся у меня в ногах, и рвал на себеволосы и френч и уверял, что у него нетрудоспособная мать.

Мать?! - гремел я, - мать?. Где миллиарды? Где народные деньги?! Вор!! Взрезать его, мерзавца! У него бриллианты в животе! Вскрыли его. Тут они.

Все?

Все-с.

Камень на шею и в прорубь!

И стало тихо и чисто"[[40]](#footnote-40).

Как справедливо отмечал Е. Кухта, в фельетонах Булгакова "<... > ярко прочитывается <... > гоголевская традиция" Это в полной мере можно отнести к таким фельетонам, как "Великий Чемс", "Ревизор" с вышибанием", "Чертовщина" и др.

Таким образом, в публицистике М. Булгакова смех по своей сути лишен признака амбивалентности, но уже здесь зарождается гротескная линия, получившая развитие в дальнейшем творчестве писателя.

Сатирические произведения 20-годов и прежде всего повести "Дьяволиада" (1923) и "Роковые яйца" (1925) характеризуют как саму раннюю прозу писателя, так и общественно-литературные процессы этого времени.

В тенденциозной статье М. Кузнецова, опубликованной в 1962 году, утверждается, что " Дьяволиада" и "Роковые яйца" - произведения модернистского искусства. Эти повести, по мнению автора, с очевидностью доказывают, что в начале 20-х гражданская и творческая позиция М. Булгакова совпадала с замятинской, а в последующем же своем творчестве писатель якобы "отказывается от такого изображения жизни"[[41]](#footnote-41)

В действительности, в данных произведениях прослеживается связь с традицией русской литературы 19 века, а именно с изображением фигуры мелкого чиновника-неудачника с " амбицией", канонизированной Достоевским и Гоголем (Акакий Акакиевич из " Шинели ", Голядкин из " Двойника " и Коротков из "Дьяволиады").

Повесть "Дьяволиада", написанная осенью 1923 года, впервые была опубликована в четвертом сборнике альманаха "Недра" за 1924 год. Одна из первых в советской литературе сатирических повестей, " Дьяволиада", по справедливому замечанию М.О. Чудаковой, продолжала давнюю литературную традицию, идущую от Гоголя, Одоевского, Вельтмана, возрождая эту традицию на новом актуальном материале". Уже здесь проявляется интерес М. Булгакова к " мистике повседневности", которая была так близка Гоголю. Рассказывая историю гибели делопроизводителя Короткова, М. Булгаков вслед за Гоголем показал процесс поглощения человека чином, бумажным миром бюрократии[[42]](#footnote-42).

М. Булгаков в "Дьяволиаде" использует мотив двойничества, издавна связанный с темой судьбы и роковой предопределенности. Так, еще в "Повести о Горе-Злосчастии" Горе выступает роковым двойником Молодца, а Нос в повести Гоголя, своеобразный двойник коллежского асессора Ковалева является персонификацией тщеславия и заносчивости героя, двойник Достоевского - злодей и интриган - представляет тайные помыслы Голядкина-страшного. В "Дьяволиаде" же две пары двойников, но все четверо - реально существующие люди и, по мнению Л. Менглиновой, таким образом версия об участии ирреальной силы в злоключениях Короткова развенчивается автором.

В отличие от Гоголя Булгаков постоянно снимает тайну реальным планом, с помощью реально-причинных мотивировок. Об этом очень хорошо пишет в своей статье Л. Менглинова, подробно разбирая механизм булгаковского гротеска.

Все события, происходящие в повести, имеют под собой реальную почву: время действия 1921 год - начало НЭПа и конец военного коммунизма, место действия - государственные учреждения Спимат и Центроснаб, бытовые подробности отражают атмосферу тогдешних канцелярий плюс подробные описания последовательного хода действия," всего, что было".Л. Менглинова выделяет три этапа в "механизме" гротеска "Дьяволиады": сначала в обычную жизнь вторгается странное, но еще не фантастическое (вместо зарплаты Коротков получает "продукты производства", проверяя их качество, он обжигает лицо, уснув в душной комнате, видит "дурацкий страшный сон", а на следующий день, исказив фамилию начальника и тем самым допустив непростительную оплошность, увольняется с работы). Здесь следует дополнить размышления Л. Менглиновой. Сон у М. Булгакова является постоянным приемом: в "Дьяволиаде" сон Короткова сгущает атмосферу и содержание, типичные для контекста сказки. "Будто бы на зеленом лугу очутился перед ним огромный, живой биллиардный шар на ножках. Это было так скверно, что Коротков закричал и проснулся". Этот абсурдный и немотивированный кошмар и есть вариант сна-гротеска, который в данном случае помогает М. Булгакову отразить действительность, развитие событий. Сон-гротеск является как бы внешней мотивировкой фантастики. Ко второму " этапу " построения гротеска в "Дьяволиаде" Л. Менглинова относит появление фантастики, мотивированной психологически. По мере развития фантастического психика Короткова нарушается. В конце концов реальные картины повествования "взрываются" гротескными, одновременно смешными и жуткими, когда бедный Коротков уже в исступлении:

"<... > - Сказано в заповеди тринадцатой: не входи без доклада к ближнему твоему, - прошамкал люстриновый и пролетел по воздуху, взмахивая полами крылатки... Он выкинул из широкого черного рукава пачку белых листов, и они разлетелись и усеяли столы, как чайки скалы на берегу.

Муть заходила по комнате, и окна стали качаться.

Товарищ блондин! - плакал истомленный Коротков, - застрели ты меня на месте, но выправь ты мне какой ни на есть документ. Руки я тебе поцелую.

В мути блондин стал пухнуть и вырастать, не переставая ни на минуту бешено подписывать старичковы листки и швырять их секретарю, который ловил их с радостным урчанием.

Черт с ним! - загремел блондин, - черт с ним. Машинистки, гей!

Он махнул огромной рукой, стена перед глазами Короткова распалась, и тридцать машин на столах, звякнув звоночками, заиграли фокстрот. Колыша бедрами, сладострастно поводя плечами, взбрасывая кремовыми ногами белую пену, парадом - алле двинулись тридцать женщин и пошли вокруг столов.

Белые змеи бумаги полезли в пасти машин, стали свиваться, раскраиваться, сшиваться. Вылезли белые брюки с фиолетовыми лампасами: "Предъявитель сего есть действительно предъявитель, а не какая-нибудь шантрапа".

Надевай! - грохнул блондин в тумане.

И-и-и-и, - тоненько заскулил Короткое и стал биться головой об угол блондинова стола"[[43]](#footnote-43).

Итак, реально - причинные мотивировки не позволяют автору забыть о той действительности, в которой он живет, и которая рождает в его сознании мучительные раздумья о будущем страны. Но Булгаков еще не в полной мере уяснил для себя сущность происходящего. Но он правильно указал на одно из возможных последствий - сумасшествие "маленького чиновника", сознание которого не выдерживает "фантастического быта".

В повести " Роковые яйца " предпринимается попытка создать новый тип гротеска, который, используя терминологию Ю. Манна, можно назвать фантастическим предположением. Если в "Дьяволиаде" фантастика - это следствие психологических качеств героя, то здесь она является исходной установкой всего действия. Писатель словно обращается к самому себе с неожиданно дерзким вопросом: " Что бы случилось с героями, если бы произошло заведомо странное, невероятное событие?", т.е. он моделирует ситуацию. По такому принципу построены, например, такие произведения, как "Нос" Гоголя, "Клоп" и "Баня" Маяковского.

Комический эффект гротеска-предположения заключается в том, что, столкнувшись с фантастическими событиями, герои остаются верны своей природе и тем самым ярче проявляют свои качества.

Сатира - всегда мешающий, беспокоящий фактор в советском обществе, воспринимаемый как помеха в "строительстве новой жизни". Новая власть начала постепенно понимать, что литература в большей мере, чем что-либо иное формирует сознание человека. Булгаков представляет собой крайний, исключительный и в то же время типичный вариант писательской судьбы в условиях тоталитарной системы. Его художническая этика, уходившая корнями в традиции русской литературы XIX - го века, находилась в постоянном конфликте с не знавшей себе равных в истории системой лицемерия и нивелирования личности.

Парадокс творческого сознания состоит в том, что только преодолевая трудности, оно способно творить. Поэтому, как ни странно это может звучать, гонения на литературу вообще и на сатиру в частности выступали своеобраными катализаторами и стимулом в творческих исканиях Булгакова и его современников.

Причина отрицательного отношения современников к "Собачьему сердцу" лежала не столько в политическом характере отдельных фраз и высказываний, сколько в том, что идея эволюционного развития общества, которой придерживался писатель, противоречила господствующим в ту эпоху представлениям о необходимости революционного передела общества. Критика М. Булгакова, направленная как против притязаний необразованной массы на руководство обществом, так и против научно - интеллигентских утопий о создании "нового человека", не вписывалась в господствующую систему.

Повесть "Собачье сердце" многогранна и сложна, ее фабула необычна. Речь идет о научном эксперименте и его социальных последствиях. Теснейшим образом сопряжены темы исканий русской научной интеллигенции и тема "маленького человека", который показал агрессивные социальные, политические аппетиты в условиях революции." Народность" власти заставила М. Булгакова изменить комплексу вины и преклонения, который полтора столетия... испытывала значительная часть русской интеллигенции по отношению к " человеку из народа"[[44]](#footnote-44).

В статье, заключающей публикацию "Собачьего сердца", М.О. Чудакова сопоставляет эту повесть с сатирической комедией В. Маяковского "Клоп", которое позволяет утверждать, что сатирики 20-х годов заметили в русском рабочем тенденции социального вырождения, отхода от пролетарской морали, нарастание агрессивно-мещанского. Зловещий смысл обретает союз оперирующего аракчеевскими категориями председателя домкома Швондера и воскресшего в собачьем облике Клима Чугункина. Нагнетаемая ими атмосфера недоброжелательства, подозрения, враждебности может привести к духовной и гражданской деградации, даже к прямому перерождению. Таким образом, задолго до массовых репрессий этот нездоровый сдвиг в нравственной атмосфере общества был предсказан и объяснен М. Булгаковым.

Социально-общественная позиция Булгакова выражена в гротесково-аллегорической форме фантастической фабулы. Фантастическая повесть "Собачье сердце" знаменует важнейший этап во всей гротескной системе писателя: развивая линию сатирической прозы (фельетонистика, повести "Дьяволиада", "Роковые яйца", рассматриваемые нами выше), эта повесть вобрала в себя элементы образно-смысловой структуры "серьезной" реалистической литературы (прежде всего "Белой гвардии") и во многих моментах предвосхитила вершинное произведение - роман "Мастер и Маргарита". Если Фонвизин отстранялся от своих героев, а Гоголь проявлял в своих лишь некоторую заинтересованность, то Булгаков начинает ассоциировать себя с ними. В отличие от "нежного блондина" Короткова, профессор Преображенский не только ориентируется в окружающей обстановке, но еще четко придерживается собственных принципов." Совдепия", сооружаемая Швондером и компанией очень далека от России с тысячелетней культурой, которая в гротесковом виде сконцентрирована в образе экстрагированного интеллигента Борменталя.

Можно сделать вывод, что установление гротеска у М. Булгакова шло параллельно с ростом его морально - эстетического пафоса, точно так же, как у Гоголя. С повести "Собачье сердце" создается общее движение от "веселого" к"печальному", а трагикомический конец повести свидетельствует об амбивалентности гротеска.

"Булгаков стремительно входил в область "серьезно-смеховой литературы", как сказал бы М. Бахтин, давший ряд классических ее формул"60.

Блистательный и изящно-легкий М. Булгаков оказался более серьезным философом, чем думали многие критики.

Ему удалось найти художественную форму воплощения своих философских идей столь совершенно, как мало кому до него удавалось в литературе.

Именно поэтому мы можем говорить о последовательном развитии прозы М. Булгакова, высшим достижением которой был роман "Мастер и Маргарита".

Почти все, писавшие о романе, совершенно справедливо отмечали, что художественный мир этого произведения вырастает в результате переосмысления разнообразных культурно-эстетических традиций. В нем М. Булгаков выходит на высшую ступень своего реалистического гротеска. Опираясь на положения М. Бахтина о "гротескном реализме" и "карнавализации" нам представляется возможным сказать, что карнавальное превращение ценностей, структурно выражаемое в сюжетных "оппозициях", проходит через все уровни изображения в романе "Мастер и Маргарита". Тот жанр, на основе которого развивалось творчество М. Булгакова - это ни что иное как "**мениппова сатира" или "мениппея",** возникшая в эпоху античности. У Булгакова понятия добра и зла суть от мира сего, ибо зло, так же как и добро, живет в сердцах людей и может реализовать себя только с их помощью. Однако только в присутствии зла вселенского, мифологического наиболее ярко проявляет себя зло земное, реальное. Вмешательство фантастических сил лишь вскрывает зло, таящееся в людских душах, а обнаруженное, оно может быть и наказано - такова функция нравственного возмездия, которую мифологическое зло (в лице парадоксально симпатичного Воланда и его свиты) выполняет в земной жизни.

Художественный прием соединения реального и фантастического М. Булгаков использует как способ выражения нравственно-гуманистической концепции, своего понимания диалектики добра и зла.

У Булгакова понятия добра и зла суть от мира сего, ибо зло, так же как и добро, живет в сердцах людей и может реализовать себя только с их помощью. Однако только в присутствии зла вселенского, мифологического наиболее ярко проявляет себя зло земное, реальное. Вмешательство фантастических сил лишь вскрывает зло, таящееся в людских душах, а обнаруженное, оно может быть и наказано - такова функция нравственного возмездия, которую мифологическое зло (в лице парадоксально симпатичного Воланда и его свиты) выполняет в земной жизни.

Художественный прием соединения реального и фантастического М. Булгаков использует как способ выражения нравственно-гуманистической концепции, своего понимания диалектики добра и зла.

К карнавальным оппозициям "Мастера и Маргариты" можно отнести также такие, как "открытый мир искусства - закрытый мир сумасшедшего дома", "подвальная квартира - дом Грибоедова", свет - тьма, солнце - луна и т.д.

Линии действия также представлены как оппозиции - прошлое изображено в реалистически объективной манере, современность же - театрализованно-сатирически.

Смеху, "переворачивающему ценности", который сопровождает действие, присуща амбивалентность.

Нет настойчивой необходимости раскрывать сложнейшие поливалентные рамки роман а, поскольку даже вышеизложенных замечаний вполне достаточно, чтобы представилось возможным сказать: разоблачение, осмеяние, разрушение сосуществуют с созиданием, сотворением, карнавальный смех порождает надежду.

Смех Булгакова в "Мастере и Маргарите" не знает никаких табу, он помогает сохранить духовную независимость человека в условиях тоталитарного общества.

Судьбы "добры, светлых" героев Мастера и Иешуа, воплощающих в романе Добро абсолютное, вневременное - трагичны, ибо добро сильно в созидании, в творчестве, но оказывается беззащитным перед жестокостью и предательством в реальной жизни.

Но М. Булгаков - оптимист с долей здорового пессимизма: для него справедливость все-таки торжествует, хотя и в ином, неземном измерении: в соответствии с гротескным законом амбивалентности Понтий Пилат - палач Иешуа в земной жизни, обречен в жизни вечной остаться наедине с самим собой, в одиночестве и ожидать милости и прощения от своей жертвы. В реальном же мире один лишь дьявол способен исправить непоправимое.

Но М. Булгаков - оптимист с долей здорового пессимизма: для него справедливость все-таки торжествует, хотя и в ином, неземном измерении: в соответствии с гротескным законом амбивалентности Понтий Пилат - палач Иешуа в земной жизни, обречен в жизни вечной остаться наедине с самим собой, в одиночестве и ожидать милости и прощения от своей жертвы. В реальном же мире один лишь дьявол способен исправить непоправимое.

Но М. Булгаков - оптимист с долей здорового пессимизма: для него справедливость все-таки торжествует, хотя и в ином, неземном измерении: в соответствии с гротескным законом амбивалентности Понтий Пилат - палач Иешуа в земной жизни, обречен в жизни вечной остаться наедине с самим собой, в одиночестве и ожидать милости и прощения от своей жертвы. В реальном же мире один лишь дьявол способен исправить непоправимое.

## Заключение

В данной работе мы рассмотрели такую тему как особенности поэтики романов М. Булгакова. Нами были затронуты фантастическая, библейская и сатирическая традиции Булгакова.

В заключении хотелось бы также отметить, то также одним из центральных моментов поэтики любого художественного произведения является авторская позиция.

Для каждого писателя характерен определенный круг идейно-эстетических проблем. Логикой последовательного разрешения этих проблем определяется композиционно-смысловое единство произведения, результатом их разрешения - авторская эстетическая идея.

Особенностью жанра романа является то, что "роман должен заключать развивающуюся идею, он должен быть динамичным, и отнюдь не в обратном смысле, который является сверхзадачей" художника"[[45]](#footnote-45). Развитие идеи отражается в композиционных приемах устранения или проявления авторского слова, степени самостоятельности образов, в особенностях хронотопической позиции автора.

Для Булгакова - романиста характерна особая постановка авторской точки зрения, выявить которую помогает типологический подход к его произведениям. Уже в художественной структуре романа "Белая гвардия" отразились особенности позиции автора, воплощенные позднее в " Мастере и Маргарите".

В повествовании от "первого лица" автор выступает в той или иной степени как действующее лицо в изображаемом наряду с другими персонажами. Как следствие того-ограничение диапазона его собственного видения. Вместе с тем повествование от первого лица позволяет автору прямо высказывать свои оценки, суждения, комментировать изображаемые события.

Беспристрастность, отвлеченность повествования часто нарушается. Именно здесь возникает персонифицированная личность автора. Появляются прямые обращения к читателю: "Никогда не сдергивайте абажур с лампы! Абажур священен. Никогда не убегайте крысьей побежкой на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте - пусть воет вьюга, - ждите, пока к вам придут"[[46]](#footnote-46).

Автор спорит с читателем, в чем-то убеждает, ссылаясь на свой личный опыт: "Поэтому нет ничего удивительного в таком хотя бы разговоре, который однажды слышал автор этих правдивейших строк … "; "Пишущий эти строки сам лично, направляясь в Феодосию, слышал в поезде разговор о том… "; рассуждения о блюдах, подающих у "Грибоедова"; предложения читателю обратиться к нему, автору, за адресом особняка, где проживает Маргарита Николаевна ("Мастер и Маргарита"). Таким образом, текстах романов присутствует и собственно-авторская речь.

Авторское начало романов проявляется в двух аспектах: ироническом и философском.

В ходе нашего исследования было установлено, что сатирическое творчество писателя характеризуется определённой эволюцией: если в фельетонах ещё не проявилось авторское "я", а чувствуются лишь общие обличительные настроения, в ранних сатирических повестях Булгаков не отождествляет себя с героем, то в "Мастере и Маргарите" видна душа писателя, а Мастер может выступать как проекция самого автора. В романе мы увидели возрождение и обновление древнего жанра "менипповой сатиры". Нам кажется, что было бы интересно сравнить различные варианты воплощения традиции карнавализации представленные в творчестве Достоевского, Гоголя, Булгакова.

## Библиография

1. АБРАГАМ П.Р. Роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита" в аспекте литературных традиций (проблемы интерпретации) - М. - 1989.
2. АДРИАНОВА-ПЕРЕТЦ В.П. У истоков русской сатиры // Русская демокрвтическая сатира XVII века. - М. - 1977.
3. АЛЬМИ Н.Я. Роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита" и традиции русской классики // Замысел и художественное воплощение в произведениях советских писателей. Владимир. - 1979.
4. АЛЬТШУЛЛЕР A. M.А.М. Горький и проблемы стилевых поисков послереволюционной прозы и драматургии // М. Горький и русская литература. Ученые записки. Серия филолог., Вып.118. - Горький-1970.
5. АННИНСКИЙ Л. Булгаков времен "Гудка" и "Бузотера". // Знамя. - 1986. - Кн.5.
6. АРСЛАНОВ В.Г. За что казнил Булгаков Михаила Александровича Берлиоза? // Вопросы литературы. - 1989. - N 8.
7. БАХТИН М. Проблемы поэтики Достоевского. - М. - 1972.
8. БАХТИН М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. - М. - 1990.
9. БАХТИН М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М. - 1975.
10. БЕЗНОСОВ Е.Л. Комментарии. Булгаков. Мастер и Маргарита. Школа классики. 1996 г.
11. БЕРЗЕР А.Г. Возращение Мастера // Новый мир. - 1968. - N4.
12. БУЗНИК В.В. Русская советская проза 20-х годов.
13. БУРМИСТРОВ А.С. К биографии М.А. Булгакова (1891-1916) // Контекст. Литературно-теоретические исследования. - М. - 1978.
14. БУШМИН А. Преемственность в развитии литературы. Л. - 1978.
15. БУШМИН А.С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. - Л. - 1969.
16. БЭЛЗА И. Генеалогия "Мастера и Маргариты" // Контекст-78. - М. - 1978.
17. БЭЛЗА И. Партитуры Михаила Булгакова // Вопросы литературы. - 1991. - N 5.
18. БЭЛЗА И. Трижды романтический Мастер // Булгаков М.А. Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Рассказы. - М. - 1989.
19. ВИЛЕНСКИЙ Ю.Г. Доктор Булгаков. Киев. - 1991.
20. ВЛАДИМИРОВ С.В. Живые традиции русской классики // Владимиров С.В. Записки о театре. - Л. - 1974.
21. ВУЛИС А. Близ "Мастера": страницы издательской истории романа // Звезда Востока. - 1987. - N9, N 10.
22. ВУЛИС А. Сатира Михаила Булгакова // Михаил Булгаков. Записки покойника. - Ташкент. - 1990.
23. ВУЛИС А.К. Послесловие к роману "Мастер и Маргарита" // Москва. - 1968. - N 11.
24. ГАВРЮШИН Н.К. Листротон или Мастер без Маргариты // Вопросы литературы. - 1991. - N8.
25. ГАЛИНСКАЯ И.Л. Загадки известных книг. - М. - 1986.
26. ГАСПАРОВ Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита". 1988 г.
27. ГАСПАРОВ Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова "Мастер Маргарита" // Даугава. - 1989. - N 10-12. - 1990. - N 1.
28. ГОГОЛЬ Н.В. Собр. соч. в 8 томах. - М. - 1984.
29. ГРИБОЕДОВ А.С. Творчество. Биография. Традиции. - Л. - 1971.
30. ГУДКОВА В. Истоки: критические дискуссии по поводу творчества М.А. Булгакова: от 1920-х к 1980-м // Литературное обозрение. - 1991. - N 5. Фельетон. Сб. статей под ред. Ю. Тынянова и Б. Казанского. - Л. - 1927.
31. ДЕВЕНСОН Д. Булгаковы и их друзья // Огонек. - 1987. - N 37.
32. ДИМА Александр. Принципы сравнительного литературоведения. Перевод с румынского и комментарий М.В. Фридмана. - М. - 1977.
33. ЕГОРОВ Б.Ф. Булгаков и Гоголь // Исследования по древней и новой литературе. - Л. - 1987.
34. ЕРМОЛИНСКИЙ С.О. О Михаиле Булгакове // Театр. - 1966. - N 9.
35. ЕРШОВ Л.Ф. Ранняя сатира Михаила Булгакова // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. АН СССР. Институт Русской литературы/Пушкинский дом/
36. ЕРШОВ Л.Ф. Сатирические жанры русской советской литературы. - Л. - 1977.
37. ЕРШОВ Л.Ф. Советская сатирическая проза. - М. - Л. - 1966.
38. ЗАМЯТИН Е. Избранные произведения. В 2-х томах.
39. ЗАМЯТИН Е. Собрание сочинений.
40. ЗЕРКАЛОВ А. Воланд, Мефистофель и другие // Наука и религия. - 1987. - N 8-9.
41. ЗОЛОТУССКИЙ И. Горизонт без конца // Новый мир. - 1984. - N 4.
42. ЗОЛОТУССКИЙ И. Крушение абстракций // Новый мир. - 1989. - N 1.
43. ЗОЩЕНКО М. Основные вопросы нашей профессии. // Михаил Зощенко. - 1935-1937. Рассказы, повести, фельетоны. - Л. - 1937.
44. ЗУБКОВ Ю. Полет в осенней мгле // Литературная Россия. - 12 мая 1967 г.
45. ИКРАМОВ К. Трагедия затаенного стыда // Независимая газета. - 1993. - 3 марта.
46. ИОНИН Л.Г. Две реальности " Мастера и Маргариты" // Вопросы философии. - 1990. - N 2.
47. КАВЕРИН В. Михаил Булгаков и его Мольер // Михаил Булгаков Жизнь господина де Мольера. - М. - 1962.
48. КАЗАРКИН А.П. Литературный контекст романа "Мастер и Маргарита". - Томск, 1979 г.
49. КАЗАРКИН А.П. Литературный контекст романа М. Булгакова " Мастер и Маргарита" // Проблемы метода и жанра. - Томск. - ТГУ. - Вып.6.
50. КОРАБЛЕВ А. Тайнодействие в " Мастере и Маргарите" // Вопросы литературы. - 1991. - N 5.
51. КУБАРЕВА А. Михаил Булгаков и его критики. // Молодая гвардия. - 1988. - N 5.
52. КУНИЦЫН В. Предчувствие ответа // Москва. - 1990. - N 5.
53. КУНИЦЫН В. Свет и покой Мастера М. Булгакова (попытка философского анализа) // Советская литература. - 1990. - N 6.
54. ЛАКШИН В. О прозе М. Булгакова и о нем самом. // Булгаков Михаил. Избранная проза. - М. - 1966.
55. ЛАКШИН В. Пути журнальные. - М. - 1990.
56. ЛЕВШИН В. Садовая, 302-бис // Театр. - 1971, - N 11.
57. ЛЕССКИС Г.А." Мастер и Маргарита" Булгакова // Известия АН СССР. - Серия литературы и языка. - Т.38. - N 1. - 1979.
58. ЛИТВИНОВ В. Плата за талант. - М. - 1988.
59. ЛИТЕРАТУРНОЕ наследство. Т.70.А.М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. - М. - 1963.
60. Литературные традиции в поэтике М. Булгакова. - Куйбышев. - 1990.
61. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЭЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ. - М. - 1987.
62. ЛИХАЧЕВ Д.С. Литературный дед Остапа Бендера // Страницы истории русской литературы. к 80-летию чл. корр. Академии наук Н.Ф. Бельчикова. - М. - 1971.
63. ЛИХАЧЕВ Д.С., ПАНЧЕНКО A. M. Смеховой мир Древней Руси. - Л. - 1976.
64. ЛУРЬЕ Я.С. Михаил Булгаков и авторы " великого комбинатора " // Звезда. - 1991. - N 9.
65. ЛЯНДРЕС С. Материалы к биографии Булгакова // Вопросы литературы. - 1966. - N 9.
66. М.А. Булгаков - драматург и художественная культура его времени. - М. - 1988.
67. МАКАРОВСКАЯ Г. В., ЖУК А.Е. О романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита" // Волга 1968. - N 6.
68. МАКАШИН С.А. Салтыков-Щедрин. Середина пути.1860-1870-е годы: Биография. - М. - 1984.
69. МАНН Ю.В. О гротеске в литературе. - М. - 1966.
70. МАРКОВ П. Книга воспоминаний. - М. - 1983.
71. МЯГКОВ Борис. Булгаковская Москва. Московский рабочий. 1993 г.
72. ПЕТРОВ В.Б. Соотношение трагического и комического как основа жанрового своеобразия пьесы М.А. Булгакова "Дни Турбиных" // Жанрово-стилевые проблемы советской литературы. - Калинин. - 1982.
73. Поэтика советской литературы 20-х годов. Куйбышев. - 1990.
74. РЕАЛИЗМ и его соотношение с другими творческими методами. - М. - 1962.
75. СКОРБИЛИНА О. Образ художника и время.: традиции русской литературы в романе. // Москва. - 1987. - N 3
76. СКОРИНО Л. Лица без карнавальных масок // Вопросы литературы. - 1968. - N 6.
77. СЛОНИМСКИЙ А. Техника комического у Гоголя. - М. - 1923.
78. СМЕЛЯНСКИЙ А. Михаил Булгаков в Художественном театре. - М. - 1989.
79. СОКОЛОВ Б.В. Булгаковская энциклопедия. 1997 г.
80. СОКОЛОВ Б.В. Комментарии к М. Булгакову. 1989 г.
81. СОЛОУХИНА О. Образ Художника и время. Традиции русской литературы в романе М. Булгакова " Мастер и Маргарита" // Наука И религия. - 1987. - N 8-9.
82. УРНОВ Д.В. Ощутимое время // Литературная учеба. - 1978. - N 3.
83. УТЕХИН Н.П." Мастер и Маргарита" Булгакова // Русская литература. - 1979. - N 4.
84. УТЕХИН Н.П. Исторические грани вечных истин // Советский современный роман. Философские аспекты. - Л. - 1979.
85. ФАДЕЕВ А. М.А. Булгаков в неизданных письмах А.М. Горького и А.А. Фадеева. Ученые записки Тартусского университета; Вып.119. Труды по русской и славянской филологии, Т.5. - 1962.
86. ФАЙМАН Г. В манере Гоголя // Искусство кино. - 1983. - п 9.
87. ФАЙМАН Г. Кинороман М. Булгакова В мире книг. - 1987. - N 4.

1. Чудакова М. Творческая история романа М.Булгакова "Мастер и Маргарита".-Вопросы литературы, 1976 ,№ 1,с.230 [↑](#footnote-ref-1)
2. Мелетинский Е.М.Поэтика мифа .-М.,1976, с.229 [↑](#footnote-ref-2)
3. Русская повесть 19 в. История и проблематика жанра. – М., 1973, Сс. 157 [↑](#footnote-ref-3)
4. "Мастер и Маргарита", гл. 26 [↑](#footnote-ref-4)
5. Храм Христа Спасителя был взорван в 1934 г. Когда М. Булгаков начал писать роман, храм еще стоял на месте. [↑](#footnote-ref-5)
6. М. Чудакова о творческой истории "Мастера и Маргариты"; "Вопросы литературы", 1976, № 1, с. 218 [↑](#footnote-ref-6)
7. Чудакова М. Поэтика Михаила Зощенко. М.: Наука, 1979. с.183. [↑](#footnote-ref-7)
8. Немцев В. Указ. соч. с. 115. [↑](#footnote-ref-8)
9. Булгаков М. Мастер и Маргарита // Булгаков М. Избранное. Ташкент: Узбекистан, 1990. с. 273 [↑](#footnote-ref-9)
10. Булгаков М. Мастер и Маргарита // Булгаков М. Избранное. Ташкент: Узбекистан, 1990. с. 273 [↑](#footnote-ref-10)
11. Немцев. Указ. соч. с. 121. [↑](#footnote-ref-11)
12. Зеркалов А. Воланд, Мефистофель и другие: Заметки о теологии романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» // Наука и религия 1987. № 8. с.49-51. [↑](#footnote-ref-12)
13. Гаврошин М. Литостратон, или Мастер без Маргариты // Вопросы литературы. 1991. № 8. с. 78. [↑](#footnote-ref-13)
14. Крючков В. «Мастер и Маргарита» и «Божественная комедия»: К интерпретации Эпилога романа Михаила Булгакова // Русская литература. 1995. № 3. с. 225-230 [↑](#footnote-ref-14)
15. Чудакова М. Творческая история романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. 1976. № 1. с. 240 [↑](#footnote-ref-15)
16. Стальная Г. Булгаковские зеркала. Воланд. Экуменизм. Теодицея. // Знание-сила. 1998. № 1. с. 144 –152. [↑](#footnote-ref-16)
17. Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Советский писатель. 1983. с. 387. [↑](#footnote-ref-17)
18. Бэлза И. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст. 1978. М., 1978. [↑](#footnote-ref-18)
19. Казаркин А. Литературный контекст романа «Мастер и Маргарита» // Проблемы метода и жанра. Выпуск 6. Томск: Издание Томского университета. 1979. с. 45-48. [↑](#footnote-ref-19)
20. Скрипник А. Христианская концепция зла // Этическая мысль. Научно-публицистические чтения. М. 1992. с. 56-74. [↑](#footnote-ref-20)
21. Немцев В. Указ. соч. с. 122-123. [↑](#footnote-ref-21)
22. Чудакова М. Михаил Булгаков: Его партнеры и его сочинения. // Шахматное обозрение. 1985. № 8. с. 24-25. [↑](#footnote-ref-22)
23. Макаревская Г. Жук А. О романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» // Волга. 1968. № 6. с. 65. [↑](#footnote-ref-23)
24. Зеркалов А. Указ. соч. № 8. с. 50. [↑](#footnote-ref-24)
25. Йованович М. Указ. соч. с. 123. [↑](#footnote-ref-25)
26. Булгаков М.А. Белая гвардия. Мастер и Маргарита: Романы. Ташкент: Узбекистан, 1990 с.576 [↑](#footnote-ref-26)
27. Ершов Л.Ф. Советская сатирическая проза. -М.-Л.-1966.-С.96 [↑](#footnote-ref-27)
28. Ершов Л.Ф. Сатирические жанры русской советской литературы. - Л.-1977. -С.123-124. [↑](#footnote-ref-28)
29. Ершов Л.Ф. Ранняя сатира Михаила Булгакова // Творчество Михаила Булгакова.Исследования.Материалы. Библиография [↑](#footnote-ref-29)
30. МетченкоА. О социалистическом и критическом реализме//Москва.-1967.-N6.-С. 196-197. [↑](#footnote-ref-30)
31. Бахтин М. Творчество Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.-М.-1990.-С. 17. [↑](#footnote-ref-31)
32. Лихачев Д.С. .Панченко A.M. Смеховой мир Древней Руси .Л., 1976 [↑](#footnote-ref-32)
33. ФАДЕЕВ А. М.А.Булгаков в неизданных письмах А.М.Горького и А.А.Фадеева Ученые записки Тартусского ун-та; Вып. 119. Труды по русской и славянской филологии, т.5,1962, С. 400-401. [↑](#footnote-ref-33)
34. "Книгоноша ", 1925, N 6 [↑](#footnote-ref-34)
35. 0ктябрь.- 1987.- N6.- С. 178. [↑](#footnote-ref-35)
36. Алытнуллер A.M. A.M. Горький и проблемы стилевых поисков послереволюционной прозы идраматургии // В сб: М. Горький и русская литература. Ученые записки ,сер. филол., Вып. 118, Горький 1970 г. [↑](#footnote-ref-36)
37. Горький - К.Федину, 17 сент. 1925 г. // В кн. Литературное наследство Т70, А.М.Горький и советские писатели. Неизданная переписка. - М. - 1963.-С.497 [↑](#footnote-ref-37)
38. Смелянский А. М.А.Булгаков в художественном театре -С.437 [↑](#footnote-ref-38)
39. Цит. по кн.: М.А.Булгаков - драматург и худ. культура его времени..- М.- 1988. -С.246; [↑](#footnote-ref-39)
40. Сельская молодежь, 1966, N1, -С.44; [↑](#footnote-ref-40)
41. Кузнецов М.М. Социалистический реализм в соотношении с другими творческими методами //Реализм и его соотношение с другими творческими методами.- М.- 1962.- С. 319. [↑](#footnote-ref-41)
42. Чудакова М.О. Архив М.А.Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя //Записки отдела рукописей. Вып. 37.- М.- 1976.- С. 40-41. [↑](#footnote-ref-42)
43. Михаил Булгаков, Собр.соч.Т 2.-М.-1989.-С. 36 [↑](#footnote-ref-43)
44. 3олотоносов М.А. " Родись второрожденьем тайным..." Михаил Булгаков: Позиция писателя и движение времени // Вопр. лит-ры.- М.- 1989.- N 4.- С.61 [↑](#footnote-ref-44)
45. Одиноков В.Г. Проблемы поэтики и типологии русского романа 19 в.-Новосибирск:1971 с.37 [↑](#footnote-ref-45)
46. Булгаков М. Избранная проза .-М.: Художественная литература, 1966,с.127 [↑](#footnote-ref-46)