

АНАТОМИЯ МИФА

КОТ  
БЕГЕМОТ  
РЕКОМЕНДУЕТ

Альфред  
Барков

# МЕТЛА МАРГАРИТЫ

КЛЮЧИ К РОМАНУ  
БУЛГАКОВА

Анатомия мифа

Альфред Барков

**Метла Маргариты. Ключи  
к роману Булгакова**

«Алисторус»

2016

УДК 82-94  
ББК 84(2Рос-Рус)6-4

**Барков А. Н.**

Метла Маргариты. Ключи к роману Булгакова / А. Н. Барков —  
«Алисторус», 2016 — (Анатомия мифа)

ISBN 978-5-906842-35-0

Эта книга – о знаменитом романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». И еще – о литературном истеблишменте, который Михаил Афанасьевич назвал Массолитом. В последнее время с завидной регулярностью выходят книги, в которых обещают раскрыть все тайны великого романа. Авторы подобных произведений задаются одними и теми же вопросами, на которые находят не менее предсказуемые ответы. Стало чуть ли не традицией задавать риторический вопрос: почему Мастер не заслужил «света», то есть, в чем заключается его вина. Вместе с тем, ответ на него следует из «открытой», незашифрованной части романа, он лежит буквально на поверхности. Критик-булгаковед Альфред Барков предлагает альтернативный взгляд на роман и на фигуру Мастера. По мнению автора, прототипом для Мастера стал не кто иной, как Максим Горький. Барков считает, что дата смерти Горького (1936 год) и есть время событий основной сюжетной линии романа «Мастер и Маргарита». Читайте и удивляйтесь!

УДК 82-94  
ББК 84(2Рос-Рус)6-4

ISBN 978-5-906842-35-0

© Барков А. Н., 2016  
© Алисторус, 2016

## Содержание

I. В тупике стереотипов	5
Глава I. «Торжественный смысл слова „Мастер“»	5
Глава II. Мастер – имя нарицательное	8
Глава III. От Ивана Николаевича до Иванушки, или Почему Мастер не заслужил «света»?	16
Глава IV. «Это ты ли, Маргарита?»	21
Глава V. «Верная, вечная...»	27
Конец ознакомительного фрагмента.	28

# Альфред Барков

## Метла Маргариты. Ключи к роману Булгакова

### I. В тупике стереотипов

*Мы живем во время, когда многие сложившиеся и долго считавшиеся истинами представления приходится преодолевать, многие психологические стереотипы – перестраивать. Это, конечно, беспокойно и нарушает привычки, но это неотвратимо. Стереотип влечет за собой скуку, скука убивает интерес к предмету. Культура проходит мимо...*  
**Ю. М. Лотман**<sup>1</sup>

*Надо отрешиться от стереотипов, не приспособливать к ним кое-как новые факты, а искать истину.*  
**М. О. Чудакова**<sup>2</sup>

### Глава I. «Торжественный смысл слова „Мастер“»

*Торжественный, необыденный смысл, каким насыщено у Булгакова слово «Мастер»... В каком-то смысле мастером можно было бы назвать и Иешуа...*  
**В. Я. Лакишин**<sup>3</sup>

Содержание романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», несмотря на большое количество посвященных ему исследований, до настоящего времени остается загадкой для булгаковедов. Трудности с уяснением смысла вызваны не столько разноплановостью его содержания, сколько чисто субъективными причинами – как заведомой заданностью трактовки его сюжетной линии, так и навязываемой ассоциируемостью его центральных образов с реальными жизненными прототипами. Вследствие этого едва ли не единственное положение, на котором сходятся большинство исследователей произведения, – отождествление образов центральных героев романа – Мастера и Маргариты – с автором романа и его третьей женой Еленой Сергеевной – является стереотипом, побуждающим исследователей игнорировать совершенно очевидные факты, противоречащие такому толкованию, и идти на довольно сложные и путанные выкладки, не приносящие каких-либо ощутимых результатов.

Стало чуть ли не традицией задавать риторический вопрос: почему Мастер не заслужил «света», то есть в чем заключается его вина. Вместе с тем ответ на него следует из «открытой», незашифрованной части романа, он лежит буквально на поверхности. И несмотря на то, что отступничество Мастера, предательство им своих идеалов обнаруживается без каких-либо усилий<sup>4</sup> и что это в корне противоречит фактам биографии Булгакова, добровольно ушедшего

---

<sup>1</sup> Ю. М. Лотман. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., «Просвещение», 1988, с. 3.

<sup>2</sup> М. О. Чудакова. О Булгакове и не только о нем. «Литературная газета», 14 октября 1987 г.

<sup>3</sup> В. Я. Лакишин. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». В: «Пути журнальные». М., 1990, «Советский писатель», с. 248–249.

<sup>4</sup> Протоиерей Александр Мень в интервью журналу «Огонек» (13-1990, с. 21) незадолго до своей безвременной кончины заявил, что Мастер – отступник.

во «внутреннюю эмиграцию» по отношению к сталинскому режиму, вот уже второе поколение булгаковедов упорно и настойчиво пытается совместить несовместимое – концепцию о Булгакове как прототипе Мастера с противоречащими ей фактами, которые в лучшем случае игнорируются, а нередко и грубо перевираются<sup>5</sup>.

Решающую смысловую нагрузку в прочтении философского пласта романа несет образ Левия Матвея, осужденного на страницах романа Иисусом за искажение содержания его учения, но помещенного Булгаковым вопреки этому в «свет», то есть в непосредственное окружение Христа. К сожалению, дальше робких попыток отождествить этот литературный образ с первым евангелистом и приписать Булгакову попытку «опровергнуть» Евангелие от Матфея дело не идет; более того, несмотря на совершенно справедливые замечания со стороны зарубежных исследователей, мягко намекавших отечественным булгаковедам на незнание основ христианства<sup>6</sup>, наши исследователи продолжают с глубокомысленным видом выдавать за научные истины сентенции сомнительного свойства, среди которых, например, именование Христа-Спасителя Создателем<sup>7</sup>.

Упорно игнорируется исследователями откровенно пародийный смысл деклараций «постороннего повествователя» Булгакова о «верной, вечной» любви Мастера и Маргариты, не говоря уже о бросающихся в глаза уничижающих характеристиках этих персонажей как влюбленных.

Нельзя не отметить и единодушие булгаковедов в поддержании своеобразных «зон умолчания», образовавшихся вокруг вопросов, которые в рамках общепринятого толкования смысла романа должны однозначно восприниматься как компрометирующие близких Булгакову людей.

Так, стыдливо выводится за скобки то обстоятельство, что, несмотря на заверения Маргариты в любви к Мастеру, она даже в самые критические в его судьбе моменты продолжала поддерживать с кем-то отношения, носившие характер долга («Она стала уходить гулять» – параллель с «прогулками» сексота тайной полиции римлян Низы, заманившей Иуду в западню, где он и нашел свою смерть?.. «Ей легче было умереть, чем покидать меня в таком состоянии одного... но ее ждут... она покоряется необходимости...»). Укоренившееся представление о времени действия в романе – тридцатые годы – и отождествление жены писателя Елены Сергеевны с образом героини ставит исследователей в весьма щекотливое положение: затронуть этот вопрос значит ввести в круг обсуждения проблему тайной связи жены писателя с теми, кто октябрьской ночью «постучал» к Мастеру. Но не лучше ли было бы вместо великодушного умолчания, оскорбительного для памяти как самого писателя, так и Елены Сергеевны, поставить для разрешения давно назревшие вопросы: о ней ли, Елене Сергеевне, вообще речь в романе, и правильно ли определен период действия «московской» грани? Возможно, при такой постановке вопроса окажется, что вовсе не тайное сотрудничество своей супруги с НКВД имел в виду Булгаков.

Другой «зоной умолчания» является крайне неудобный для исследователей образ «друга дома» Мастера – Алоизия Могарыча. Оно и понятно – ведь пришлось бы брать под подозрение друзей Булгакова, а ведь это – люди, на воспоминаниях которых построена значительная часть жизнеописания писателя и выводов исследователей.

Более того, сложившееся представление о Булгакове-гуманисте входит в явное противоречие с отождествлением его с прототипом Мастера. И не только потому, что этот образ трактуется упрощенно, не по-булгаковски однозначно; главное в том, что Булгаков с его кодексом

<sup>5</sup> Пожалуй, единственным исключением в этом является наблюдение М. О. Чудаковой о том, что «Мастер тоже в белом плаще с кровавым подбоем...» – «Памяти Елены Сергеевны Булгаковой. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя». Записки ОР ГБЛ, Вып. 37, 1976, с. 135.

<sup>6</sup> Рита Джулиани (Италия) и Лесли Милн (Великобритания) на тех же Чтениях.

<sup>7</sup> Б. В. Соколов. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Очерки творческой истории. М.: «Наука», 1991, с. 39.

поведения и чести, за что, собственно, мы и ценим его в первую очередь, не мог приписать себе роль «мастера» – «учителя», тем более что в тридцатые годы, когда создавался роман, эти понятия были канонизированы Системой в фигуре Горького. В частности, вот как выглядели заголовки материалов из траурного номера «Литературной газеты» от 20 июня 1936 года: «Прощай, учитель» – редакционная, «Ушел учитель», «Настоящий революционный учитель», «Друг и учитель трудящихся», «Ушел великий учитель советского народа», «Памяти великого учителя», «Будем учиться у Горького». В редакционной статье «Правды» от 19 июня 1936 года о Горьком говорится как о «великом мастере культуры». Аналогичное определение, содержащееся и в другой статье этого же номера, многократно употребляется в траурные дни практически всеми средствами массовой информации. Даже этого одного обстоятельства достаточно, чтобы усомниться в правдоподобности «официальной» версии толкования смысла романа. Ведь невозможно верить в искренность писателя, который так вот нескромно присваивает себе атрибуты чужой славы.

Но это еще не все.



## Глава II. Мастер – имя нарицательное

*Вопрос об отношении к литературе классиков сводится к вопросу о мастерстве. Всякая работа требует мастера.*

**А. М. Горький<sup>8</sup>**

*Слово «мастер» обозначает лицо, достигшее высокой степени в овладении каким-нибудь искусством, а также (в древности) – магистра, причастного высшей власти и тайне. Булгаковский Мастер отвечает обоим этим требованиям.*

**Г. А. Лесскис<sup>9</sup>**

*Появление мастерства как такового, самого по себе, означает смерть для художника.*

**П. Горелов<sup>10</sup>**

От внимания исследователей и комментаторов романа как-то ускользнуло то обстоятельство, что слово «мастер», заменяющее имя (или кличку?) центрального персонажа романа, Булгаков везде пишет со строчной буквы. Конечно, вместо объяснения можно в очередной раз списать все на «специфику жанра» и на этом поставить точку. Но все же нелишним будет разобраться, какой смысл вкладывался в понятие «мастер» в контексте обстановки тридцатых годов.

Зловещий смысл его становится очевидным, если учесть, что Система подразумевала под ним писателей, готовых «наступить на горло своей песне» и создавать угодные ей творения. Теперь как-то забылось, что на рубеже двадцатых-тридцатых годов Системой осуществлялась целенаправленная кампания по внедрению этого понятия в сознание, причем во главе ее стояли такие яркие личности, как Бухарин и Луначарский. Особое звучание это понятие приобрело после ареста в мае 1934 года сочинившего сатирическое стихотворение о «кремлевском горце» О. Мандельштама. В ставшем широко известном телефонном разговоре в июне того же года Сталин спрашивал Б. Пастернака о Мандельштаме: «Но ведь он же мастер, мастер?»<sup>11</sup>. Известно, что этот термин впервые был введен Булгаковым в текст романа осенью 1934 года<sup>12</sup>.

Канонизация понятия «Мастер» применительно к Горькому отмечена выше. К этому следует добавить такой факт: проходивший в феврале 1936 года в Минске III пленум правления ССП СССР направил Сталину приветствие, в котором содержались слова: «Вы – лучший мастер жизни, товарищ Сталин». И если при этом учесть, что за полтора года до этого, на первом съезде советских писателей, Горький был подобострастно объявлен «Сталиным советской литературы», то естественно образующаяся ассоциативная цепочка «мастер – Сталин-мастер – Горький-Сталин – Горький-мастер» способна лишь скомпрометировать это понятие, но никак не вдохновить такого писателя, как Михаил Афанасьевич Булгаков, на добровольное присвоение себе такого одиозного имечка.

---

<sup>8</sup> А. М. Горький. Рабочий класс должен воспитать своих мастеров культуры. «Известия», 25 июля 1929 г.

<sup>9</sup> Г. А. Лесскис. Комментарии к роману «Мастер и Маргарита», в «М. А. Булгаков. Собрание сочинений в пяти томах». – М.: «Художественная литература», том 5, с. 650.

<sup>10</sup> П. Горелов. Одиночный замер, или Возвращение Варлаама Шаламова. «Литературная газета», 16.01.91, с. 2.

<sup>11</sup> Н. Я. Мандельштам. Воспоминания. М.: «Книга», 1989, с. 137.

<sup>12</sup> М. О. Чудакова. Памяти Елены Сергеевны Булгаковой. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. – Записки ОР ГБЛ, вып. 37, 1976, с. 95, 112.



О том, что Булгаков вкладывал в понятие «мастер» именно одиозный смысл, свидетельствует то обстоятельство, что при попытке создать заказную, явно хвалебную пьесу о Сталине «Батум» он в качестве одного из вариантов названия предусмотрел и такое, как «Мастер».

Не вызывает сомнений, что именно под таким углом зрения следует рассматривать образ центрального героя романа. Более того, сопоставление приведенных выше дат (в мае 1934 года арест Мандельштама, в июне – употребление Сталиным понятия «мастер») с введением Булгаковым осенью того же года этого термина в текст романа дает основание полагать, что оно было вызвано именно предшествовавшими событиями. О том, что при работе над романом Булгаков чутко реагировал на происходившее вокруг него, свидетельствует и тот факт, что после ареста сочинившего сатирические басни Н. Эрдмана он уничтожил часть рукописи романа.

Впервые употребленное в тексте в 1934 году, это наименование в последующем стало занимать все большее место в романе, а в окончательной редакции (1938 год) вошло в его название. Следует отметить, что этому предшествовало и другое событие, связанное с опальным Мандельштамом. О нем свидетельствует скупая запись от 19 апреля 1937 года в дневнике Елены Сергеевны, третьей жены Булгакова: «В мое отсутствие к М. А. заходила жена поэта Мандельштама. Он выслан, она в очень тяжелом положении, без работы»<sup>13</sup>. Изданные недавно воспоминания жены поэта предоставляют нам возможность если не реконструировать содержание всей ее беседы с Булгаковым, то по крайней мере с большой степенью достоверности предположить, что речь не могла не идти о противопоставлении двух понятий – «мастер» и «поэт».

Вот как описывает Надежда Яковлевна состояние мужа, попытавшегося против своей воли написать хвалебную оду о Сталине: «Начало 37-го года прошло у О. М. в диком эксперименте над самим собой. Взвинчивая и настраивая себя для „Оды“, он сам разрушал свою психику. „Теперь я понимаю, – сказал он Анне Андреевне (Ахматовой. – А. Б.), – это была болезнь“. <...>

Ради „Оды“ он решил изменить свои привычки, и нам пришлось отныне обедать на краешке стола, а то и на подоконнике. Каждое утро О. М. садился к столу и брал в руки карандаш: писатель как писатель. Просто Федин какой-то... Я еще ждала, что он скажет: „Каждый день хоть одну строчку“, но этого, слава Богу, не случилось... Посидев с полчаса в писательской позе, О. М. вдруг вскакивал и начинал проклинать себя за отсутствие мастерства: „Вот Асеев – мастер. Он бы не задумался и сразу написал“. Он не сумел задушить собственные стихи, и они, вырвавшись, победили рогатую нечисть. Попытка насилия над собой упорно не давалась. Искусственно задуманное стихотворение, в которое О. М. решил вложить весь бушующий в нем материал, стало матрицей целого цикла противоположно направленных, враждебных ему стихов»<sup>14</sup>.

Итак, с точки зрения истинного поэта Мандельштама, понятие «мастер» стоит в одном ряду с «рогатой нечистью»... Во всяком случае, противопоставление Мандельштамом истинной поэзии «мастерству» как ремесленничеству просматривается здесь весьма четко. Готового умения у поэта нет, считал он, – так записано в воспоминаниях Надежды Яковлевны. Более того, «О. М. всю жизнь отрекался от литературы и литературного труда, будь то перевод, редакция, заседание в Доме Герцена или какое-нибудь высказывание, которого добивалась эпоха»<sup>15</sup>. Если при этом учесть, что описанное Надеждой Яковлевной происходило непосредственно перед ее встречей с Булгаковым, то вряд ли будет ошибкой предположить, что в силу своей особой этической значимости и эмоциональной насыщенности (ведь недаром же сам

<sup>13</sup> Елена Булгакова. Дневник Елены Булгаковой. М.: «Книжная палата», 1990, с. 139.

<sup>14</sup> Н. Я. Мандельштам. Указ. соч., с. 195–197.

<sup>15</sup> Там же, с. 140.

Мандельштам обсуждал эту тему с Ахматовой) оно не могло не быть предметом их разговора и не повлиять на идейную направленность создававшегося романа.

Как можно видеть, в тридцатые годы понятие «мастер», по крайней мере в ближайшем окружении Булгакова, наряду с общепринятым, возвышенным, имело и прямо противоположный, негативный смысл. О том, что в романе оно употребляется именно в таком контексте, писатель подает сигнал бросающейся в глаза манерой его написания – через строчную букву, что придает ему уничижительный оттенок.

Приведенное выше мнение Г. А. Лесскиса, отражающее типичную для булгаковедов точку зрения, диаметрально расходится с предлагаемой здесь трактовкой, вынуждающей пересмотреть концепцию прочтения романа в целом. Поэтому понятна отрицательная реакция специалистов из одного российского регионального литературного журнала, утверждавших, что такая трактовка Альфреда Н. Баркова (с намеком, что-де только инородец мог такую ахиною выдумать) «отказывает Булгакову в исторической памяти».

В подкрепление своей точки зрения могу сослаться на мнение Б. Сарнова<sup>16</sup>, сделавшего на материалах Н. Я. Мандельштам аналогичный вывод об одиозности понятия «мастер». О том, что восприятие «мастерства» применительно к вопросам творческого процесса не так однозначно, как его принято трактовать, свидетельствует хотя бы выдержка из статьи, ни в коей мере не затрагивающей связанные с творчеством М. А. Булгакова вопросы: «Для твердых ориентаций нам необходимо постоянное честное различие творчества и ремесла. Художественность и мастерство, по заповеди Пушкина, – Моцарт и Сальери. Мастерство предполагает повторимость, творчество – уникально. Художник создает, а не мастерит. Он – творец, мастер – делатель. Для художника его творчество – это жизненная задача, жизнь во всей ее полноте; для мастера – это работа над произведением, а жизнь – лишь „подножие“ искусству. <...> Для мастера вопрос „как?“ обособляется в самостоятельную задачу. Для художника он не существует вообще. Заостряя, можно бы сказать, что появление мастерства как такового, самого по себе, означает смерть для художника»<sup>17</sup>.

Итак, мастерство – смерть для художника... Но это сказано в наши дни и к Булгакову отношения не имеет – примерно так могут возразить оппоненты, добавив что-либо относительно «исторической памяти». Хорошо; давайте вспомним, как считали современники Булгакова – художники близкого к булгаковскому склада мышления: «Количество пишущих, количество профессионалов, а не прирожденных художников, все растет, и читатель питается уже мастеровщиной, либеральной лживостью, обязательным, неизменным народолюбчеством, трафаретом...» Это – мнение не рядового литератора, а будущего Нобелевского лауреата в области литературы И. А. Бунина<sup>18</sup>.

О том, что оно не было одиночным, говорит приведенный в 1936 году Буниным же относящийся к самому началу века касающийся Горького факт:

«Всем известно, как, подражая ему в „народности“ одежды, Андреев, Скиталец и прочие „Подмаксимки“ тоже стали носить сапоги с голенищами, блузы и поддевки. Это было нестерпимо»<sup>19</sup>. О „подмаксимках“ писали также П. Пильский<sup>20</sup>, М. Алданов<sup>21</sup>.

Здесь очевидно, что при образовании неологизма «подмаксимка» в качестве кальки использовано слово «подмастерье». Иными словами, понятие «мастер» еще в начале века употреблялось с ироническим оттенком; причем уже тогда – в отношении Горького. И уж если

<sup>16</sup> Б. Сарнов. Заложник вечности (Случай Мандельштама). – «Огонек», № 47-1988.

<sup>17</sup> П. Горелов. Указ. соч.

<sup>18</sup> И. А. Бунин. Великий дурман. Из лекции, прочитанной в 1919 году в Одессе. «Литературная газета», 18.09.91, с. 9.

<sup>19</sup> И. А. Бунин. Воспоминания. «Наш современник», № 11, 1990, с. 182.

<sup>20</sup> Петр Пильский. Затуманившийся мир. «Граматы Драугс», Рига, 1929 г.

<sup>21</sup> М. Алданов. Из иконоборца он стал советской иконой. Статья написана в эмиграции, ее текст опубликован в «Литературной газете» от 24 марта 1993 г., с. 6.

вести разговор об исторической памяти Булгакова, то этот факт не мог быть не известным ему<sup>22</sup>; поэтому к толкованию этого неоднозначного понятия применительно к содержанию романа «Мастер и Маргарита» вряд ли можно подходить только с общепринятых позиций. К тому же, если возвратиться к знаменитой фразе «Я – мастер», то следует посмотреть, в каком контексте она включена в роман. Вспомним: Мастер отвечает на вполне естественный вопрос Бездомного: «Вы писатель?». Уже в самом ответе Мастера «Я – мастер» содержится противопоставление понятий «писатель» и «мастер». Более того, это противопоставление усиливается реакцией Мастера (в общем-то, неожиданной; уж, во всяком случае, она никак не вписывается в общепринятое толкование этого места в романе): он не только «потемнел лицом» и «сделался суров», но и «погрозил Ивану кулаком».

Для того чтобы внести окончательную ясность в вопрос о концепции мастерства в литературе, возвратимся к вынесенной в эпиграф выдержке из статьи, где Горький высказывает принятую сталинской Системой «официозную» точку зрения.

Одним из главных идеологов этой концепции, взятой исследователями творчества Булгакова за основу, был не кто иной, как А. В. Луначарский. Чтобы уяснить, что же именно берут за основу современные апологеты «светлых образов» в творчестве Булгакова, не грех ознакомиться с содержанием его работы «Мысли о мастере», опубликованной в «Литературной газете» 11 июня 1933 года, то есть незадолго до знаменитого телефонного разговора Сталина с Пастернаком. И незадолго до того, как Булгаков впервые употребил в своем «закатном романе» нарицательное имечко «мастер». Это необходимо сделать еще по двум причинам.

Во-первых, А. В. Луначарский был не просто адептом пресловутого метода социалистического реализма, а первым литератором, заложившим его идеологический фундамент. Ведь еще в 1906 году, когда Горький и «пролетарским писателем» не был, а только писал свою «Мать», Луначарский ввел в обиход такое понятие, как «пролетарский реализм». К двадцатым годам применительно к этому понятию он стал употреблять термин «новый социальный реализм», а в начале тридцатых посвятил «динамичному и насквозь активному социалистическому реализму», «термину хорошему, содержательному, могущему интересно раскрываться при правильном анализе», цикл программно-теоретических статей, которые публиковались в «Известиях». Поэтому разработка им концепции о мастере, прерванная его смертью («Вся система мыслей о мастерстве, так сказать, теория мастерства, есть задача огромной важности... У меня лично имеется несравненно больше мыслей о мастерстве, чем то количество, которое я сейчас высказал. Мы еще непременно вернемся поэтому к этой теме»), была частью более широкой работы по созданию идеологической основы будущего «министерства литературы», в миру известного как Союз советских писателей, а в романе Булгакова показанного под названием «Массолит».

Несмотря на то, что безвременная кончина не позволила А. В. Луначарскому выполнить свое обещание возвратиться к данной теме, все же о главных моментах его концепции судить вполне можно. По его мнению, мастеров «можно назвать также вождями... Все, что выше сказано, является необходимой предпосылкой для того, чтобы быть учителем, вождем, мастером. Для политического вождя, и особенно крупнейшего калибра, то есть такого, который должен быть вместе с тем и теоретиком общественной жизни, – это само собой разумеется. Всякий понимает, что Маркс, Энгельс, Ленин прежде всего потому вожди, потому мастера широчайшего жизненного творчества, что они обладают этим четким миропониманием...» Да, не дожил нарком просвещения Страны Советов до того дня, когда его теоретические построения ярко воплотились в жизнь во фразе «вы – мастер жизни, товарищ Сталин». Воплотил он

<sup>22</sup> В. В. Вересаев, с которым Булгаков тесно общался в период создания романа, в начале века поддерживал контакты с Горьким и окружающими его писателями; о том, что имя Горького неоднократно фигурировало в беседах Булгакова и Вересаева, свидетельствует их переписка.

свою теорию хоть чуточку в практику, хоть бы одним словом, ну например: «Маркс, Энгельс, Ленин, Сталин прежде всего потому вожди, потому мастера...» (далее по тексту), и, как знать, может, и дожил бы до первого съезда Министерства Литературы, и доклад бы делал на нем...

Другая причина для более пристального интереса к этой работе Луначарского заключается в том, что именно в ней концепция мастерства четко противопоставляется взглядам, выразителем которых были Бунин и Мандельштам. Третий раздел работы озаглавлен «Об учениках и подмастерьях». Вынужден разочаровать тех, кто усмотрит в слове «подмастерье» какой-то иронический смысл, намек на ремесленничество как антитезу подлинному творчеству. Нет, наоборот: «Не всякий становится мастером, – так начинается этот раздел, – но всякий, прежде чем стать мастером, должен быть учеником и подмастерьем... Счастливейшая эпоха – это та, когда подмастерья в искусстве творят почти как мастера (так и написано: „подмастерья творят“. – А. Б.). Такую эпоху приходится признавать классической». Или вот такая максима: «Мастерское произведение становится образцовым». Простите, образцовым для чего – для подражания? Для копирования? Тогда что же в таком случае должно считаться уникальным, шедевром, именно продуктом творчества, то есть тем, что ни подражанию, ни копированию ни в коем случае не подлежит? Выходит, что один из основоположников концепции о мастере в литературе, полагая, что шедевры не творятся, а делаются и могут даже тиражироваться подмастерьями, вообще отказывал в существовании творческому, эвристическому началу, когда автор шедевра сам не может ни понять, ни объяснить, как у него все это получилось. И дай-то Бог, чтобы мы никогда этого так и не поняли, потому что тогда наступит конец творчеству.

Что касается общепринятого подхода к понятию «мастер» применительно к содержанию романа «Мастер и Маргарита», то следует отметить, что сторонники позитивного восприятия этого понятия, трактуя его с позиций доктрины соцреализма, не учитывают тех контекстов истории отечественной литературы, с которыми оно было связано на протяжении по крайней мере последних двух веков.

Еще во времена Пушкина негативное отношение к «голому» техническому мастерству, отменяющему в литературном процессе творческое начало, было четко изложено А. С. Грибоедовым при его оценке творческой манеры «младоархаиста» П. А. Катенина. Такого же мнения придерживался и Пушкин. Резкую противоположную позицию в этом вопросе заняли «шестидесятники» В. А. Зайцев и Д. И. Писарев, которые сформулировали свое кредо в особо острой форме: «Пора понять, что всякий ремесленник настолько же полезнее любого поэта, насколько положительное число, как бы ни было оно мало, больше нуля»<sup>23</sup>; «То известное латинское изречение, что оратором можно сделаться, а поэтом надо родиться, оказывается чисто нелепостью. Поэтом можно сделаться, точно так же как можно сделаться адвокатом, сапожником или часовщиком. Стихотворец или вообще беллетрист, или, еще шире, вообще художник – такой же точно ремесленник, как и все остальные ремесленники»<sup>24</sup>.

Как можно видеть, борьба двух противоположных эстетических подходов к роли технического мастерства в творческом процессе приняла в середине XIX века довольно бескомпромиссный характер. Этот процесс имел в нашей стране свое продолжение. В период перехода от символизма к акмеизму возникла оживленная дискуссия о противопоставлении творческому началу понятия «мастерства» как технического совершенства, более необходимого для создания литературных произведений. На этой основе Н. С. Гумилевым был даже образован «Второй цех поэтов». О накале страстей по этому поводу можно судить по тому факту, что практически все поэты того времени были в той или иной степени вовлечены в эту дискуссию.

<sup>23</sup> Подобные заявления Зайцев делал в 1863–65 годах; приведенное высказывание содержится в его рецензии на «Историю французской литературы» Ю. Шмидта («Русское слово», 1864, кн. 3).

<sup>24</sup> Д. И. Писарев. Пушкин и Белинский. Собр. соч. в 4 томах, т. 3, с. 373. М.: ГИХЛ, 1956.

Это был как раз период, когда формировались эстетические воззрения М. А. Булгакова. Остается только сожалеть, что мэтры булгаковедения, ведущие глубокомысленные рассуждения о возвышенном понятии «мастер», просто не знают элементарных вопросов истории отечественной литературы. То есть не владеют предметом, который сделали своей профессией.

Теперь, кажется, приоритет творческого начала над техническим совершенством сомнений ни у кого уже не вызывает, хотя представляется, что такая крайняя точка зрения тоже недостаточно корректна. Применительно к данному случаю вряд ли есть смысл глубоко вникать в суть вопроса, поэтому ограничусь лишь отдельными замечаниями.

Дело в том, что позиции обеих сторон фактически отражают определенные эстетические концепции. А любой связанный с эстетикой процесс не может не носить диалектический характер; то есть в нем обязательно должно иметь место проявление закона единства и борьбы противоположностей. Оба эти элемента образотворческого процесса находятся в единстве и одновременно в борьбе; любой из них сам по себе существовать просто не может; в творческом процессе должны участвовать именно оба, реализуя соответственно появление того неразрывного двуединства, которое принято определять как форму и содержание. Ожесточенная дискуссия по поводу формы и содержания тоже имела место – вплоть до того момента, когда уже в советское время «формалистов» заставили замолчать, а само слово «формализм» сделали таким же ругательным, как и «интеллигенция».

В условиях, когда ценностные приоритеты признаются за личностью, отношение к вопросам подобного рода является исключительно делом внутренних убеждений каждого: если художник талантлив, то созданное им произведение все равно будет обладать художественной ценностью независимо от того, какую позицию в споре занимает его автор (что наглядно демонстрирует сопоставление содержания высказываний по этому вопросу Маяковского и Горького с фактическим характером их художественных произведений). К тому же имевший место процесс перерастания по сути своей философской дискуссии о соотношении творческого и технического начал в дискуссию о соотношении формы и содержания носил совершенно объективный характер. С учетом высказанных ее участниками глубоко проработанных точек зрения, эта дискуссия неизбежно должна была дать серьезные теоретические результаты, которые, кстати, уже были, и их ценность не утратила своего значения до настоящего времени.

Однако тоталитарное государство с его жесткой регламентацией всех сфер деятельности человека создает организационные и идеологические институты, в рамках которых должна функционировать личность. Философия и ее подразделение – философская эстетика мешали Системе, которая фактически вывела их из обихода, заменив суррогатом в виде «метода социалистического реализма». До сих пор отечественная история литературы, особенно когда речь идет о творчестве Булгакова, с каким-то упоением говорит о позитивной роли разгона РАППа, оперируя «нерусскими» фамилиями руководителей этой писательской организации и забывая отметить, что в ее руководстве находились также Фадеев и Федин. И уж совсем выпадает из поля зрения историков литературы то обстоятельство, что главной идеологической базой РАППа была диалектическая философия; именно она, а не личности руководителей этой организации, и явилась главным объектом чистки.

Организующей структурой стал Союз советских писателей, в руководящие звенья которого вошли те же Фадеев и Федин; к изгнанной из обихода философии были надежно прикреплены ярлыки «формальная» и «буржуазная», а роль идеологической базы стали играть постановление ЦК ВКП(б) от 1932 года и концепция социалистического реализма, в рамках которой осуществлялась целенаправленная кампания по искоренению «формализма» и внедрению именно предельно формализованного понятия «мастер» – в версии Луначарского («мастер = вождь»), извратившей концепцию Н. С. Гумилева. Это способствовало созданию идеологической базы для поточного «производства» на классовой основе писательских кадров, которые должны были заниматься «производством» литературной продукции нужного режиму

характера. Нормативное культивирование этой версии за счет подавления комплементарной ей концепции о главенстве творческого начала (мастерство поддается регламентации, а понятию о творчестве имманентно условие свободы) позволило государству надежно управлять литературным процессом и духовной жизнью народа.

Все это – существенная часть истории нашей литературы, идеологическая подоплека тех самых негативных явлений, которые и были выведены в романе Булгакова в виде обобщенного понятия «Массолит». Булгаков не только жил в этой обстановке, не только творил, но и страдал от того, что введение грубого нормирования самого творческого процесса связывало его по рукам и ногам как художника, не давало возможности публиковать свои произведения.

Таким образом, задача по данному разделу сводится к выбору ответа на вопрос: чью точку зрения разделял автор романа «Мастер и Маргарита» – Ивана Бунина и Осипа Мандельштама или основоположников ставшего ему поперек дороги «метода социалистического реализма»?

В моей следующей книге, посвященной разбору содержания романа «Мастер и Маргарита», вопросу анализа деструктивной роли Луначарского в отечественной культуре и в судьбе Булгакова посвящено две главы: глава X («Фабула „Мастера и Маргариты“: плагиат или пародия?») и глава XI («Крестный отец соцреализма»).

Собственно, этот вопрос по сути своей является чисто риторическим, поскольку ответ на него дан еще в 1976 году М. О. Чудаковой, опубликовавшей фундаментальный труд «Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя», ссылки на который стали обязательным атрибутом едва ли не каждой работы по булгаковедению. То есть все, кто занимается данной тематикой, его читали, и все считают своим долгом сделать на него ссылки. В этом труде есть такие слова о Мастере: «В первых редакциях романа так почтительно именovala Воланда его свита (несомненно, вслед за источниками, <...> где сатана или глава какого-либо дьявольского ордена иногда называется «Великим Мастером»))»<sup>25</sup>. С учетом того, что в первых редакциях Мастер как персонаж еще не фигурировал, а также того, что, если М. О. Чудакова написала «несомненно», то это действительно так и есть (ее слабые работы по вопросам поэтики не умаляют значимости «Жизнеописания»), из этого факта совершенно естественный следуют следующие выводы.

Первый: поскольку Булгаков изначально применил понятие о мастере к сатане, то вряд ли есть смысл ломиться в открытую дверь и доказывать очевидное.

Второй: поскольку в первых редакциях мастером величали сатану Воланда, а в последующих это обозначение перешло к Мастеру – центральному персонажу окончательной редакции романа, то образ Мастера следует рассматривать именно в таком ключе – как персонажа, выполняющего функцию, аналогичную функции сатаны.

При этом возникает, правда, новый и весьма немаловажный вопрос: по какой причине за все двадцать лет после выхода в свет труда М. О. Чудаковой исследователи ни разу не обратили внимания на этот чрезвычайно важный факт, только одного которого уже вполне достаточно, чтобы в корне изменить подход к оценке содержания романа «Мастер и Маргарита»?

«Погрозил кулаком»... Выходит, Мастер оскорбился, когда Бездомный назвал его писателем? Можно ли найти в истории отечественной литературы факты, когда понятию «писатель» придается такой же негативный смысл, как и бунинской «мастеровщине»? Вспомним, как оскорбился Бездомный, когда Воланд буквально ни за что обозвал его «интеллигентом»...

Автор данной работы склонен расшифровывать булгаковскую аббревиатуру МАССОЛИТ как «МАстера СОциалистической ЛИТературы», расценивая ее как раскрывающую отношение писателя к Союзу советских писателей (31 мая 1960 года Лидия Корнеевна Чуков-

---

<sup>25</sup> М. О. Чудакова. Указ. соч., с. 111.

ская внесла в свой дневник такую запись: «„Союз Профессиональных Убийц“, так называл Союз писателей Булгаков»)<sup>26</sup>. Не напоминает ли это образование аббревиатуры «Комсомол», которая образована от слов «КОМмунистический СОюз МОЛодежи»?..

Вспомним: по фабуле романа, критик Латунский громил в прессе Мастера за «пилатчину»; считается, что под этим персонажем Булгаков подразумевал некоего Литовского, в общем-то довольно мелкую рапповскую фигуру, критиковавшего его в печати. Не стоит ли рассмотреть другое объяснение – что в образе ЛатУНСКОГО Булгаков все-таки вывел ЛУНачарСКОГО? Ведь такая его оценка, как «У нас, пожалуй, нет другого столь ярко выраженного писателя, контрреволюционного, как Булгаков», высказанная в 1927 году в докладе на партийном совещании в отделе агитации и пропаганды ЦК ВКП(б), вряд ли могла способствовать сближению их позиций, в том числе и в отношении концепции о мастерстве в литературе. Не следует ли, что Луначарский ярко раскрыл этот булгаковский образ еще до того, как сам Булгаков ввел его в свой роман? Следует ли считать, что Булгаков мог добровольно дополнить своей персоной предложенный Луначарским ряд мастеров: Маркс, Энгельс, Ленин?..

И, прежде чем перейти к вопросу о том, как преломился булгаковский замысел в образе, наделенном сатанинским имечком «Мастер», не лишним будет упомянуть, что сам Булгаков совершенно четко и однозначно выразил свое эстетическое кредо относительно содержания понятия о мастерстве в художественном творчестве еще в своей критической статье, посвященной творчеству Юрия Слезкина. В этой статье, впервые опубликованной в 1922 году в журнале «Сполохи», критическому осуждению была подвергнута именно безупречно-мастерская манера письма Слезкина. К сожалению, эта статья не была включена в пятитомное собрание сочинений Булгакова; в наши дни она была опубликована в сборнике «Багровый остров. Ранняя сатирическая проза» (М.: «Художественная литература», 1990 г.).

Содержание и направленность этой статьи Булгакова свидетельствует о том, что отношение писателя к вопросу о «мастерстве» совпадало с позицией Пушкина, Грибоедова, Бунина и было прямо противоположно той позиции, которой придерживались Писарев, Луначарский, Горький. Полагаю, что, поскольку Булгаков достаточно недвусмысленно проявил свое отношение к этому вопросу, дальнейшие попытки позитивного толкования понятия «мастер» применительно к содержанию романа «Мастер и Маргарита» могут только еще дальше уводить исследователей от истины.

---

<sup>26</sup> Л. К. Чуковская. Отрывки из дневника. В сборнике: Воспоминания о Б. Пастернаке. М.: «Слово – Slovo», 1993, с. 438. Т. А. Рогозовская, ведущий специалист Музея М. А. Булгакова в Киеве, любезно откликнулась на просьбу автора об уточнении происхождения этой записи. Связавшись с Лидией Корнеевной (ноябрь 1994 года), она выяснила, что эта булгаковская фраза была занесена ею в дневник со слов Елены Сергеевны Булгаковой.



### Глава III. От Ивана Николаевича до Иванушки, или Почему Мастер не заслужил «света»?

*Пора сорвать маску, что он великий художник. У него, правда, был талант, но он потонул во лжи, в фальши.*

*И. А. Бунин*<sup>27</sup>

*Я утратил бывшую у меня способность описывать что-нибудь.*

*Мастер*<sup>28</sup>

Все рассуждения о позитивности образа Мастера строятся исключительно на содержащемся в тринадцатой главе его собственном рассказе Бездомному в клинике. Рассказе, следует отметить, непоследовательном и во многих моментах противоречивом. Авторские же характеристики, если они не согласуются со сложившимся стереотипом, почему-то не принимаются во внимание.

Первое, на чем необходимо остановиться, – изжеванный вопрос о названии тринадцатой главы – «Явление героя», в которой Мастер впервые вводится в поле зрения читателя. На то, что глава носит «инфернальный» номер, обращают внимание многие исследователи, – не делая, правда, из этого никаких выводов относительно как содержания главы, так и истинной роли самого «героя».

О том, что глава «инфернальна», спору нет; удивляет то, что никто не ставит вопрос: где же в ней нечистая сила – ведь там всего два действующих лица – поэт Бездомный, которого читатель уже хорошо знает и за представителя потусторонних сил принять никак не может, да «герой» Мастер, предстающий в толкованиях некоторых исследователей эдаким херувимчиком, да и то на основании его собственного рассказа. Кстати, в редакции романа 1934–1936 годов глава с повествованием о событиях в клинике не только имела тот же тринадцатый номер (хотя количество глав было иным), но и название было более «инфернальное» – «Полночное явление»... Только визитер был другой – сатана Воланд (он же в первых редакциях романа – Мастер) собственной персоной, да еще с черным пуделем.

Выходит, что тринадцатая глава «инфернальна» не только по номеру, но и по той функции, которую выполняют два визитера с антагонистическими, если встать на общепринятую точку зрения, функциями. Есть смысл попристальнее взглянуть в название этой главы в окончательном варианте. Не стану оспаривать тех, кому слова «Явление героя» напоминают картину А. А. Иванова «Явление Христа народу»; напомним лишь, что слово «явление» имеет и другое, широко распространенное в разговорной речи значение, именно когда подразумевается нечистая сила<sup>29</sup>. О том, что Булгаков использовал это слово именно в таком смысле, свидетельствует один из вариантов названия романа – «Он явился» (подразумевается Воланд).

Что же касается слова «герой», то В. В. Петелин, например, подчеркивая его патетический смысл, не обращает внимания на то обстоятельство, что его употребление еще до первого появления Мастера на страницах романа, тем более в виде запуганного и морально сломленного неврастеника, придает этой патетике не то что иронический, а скорее нарочито глумли-

---

<sup>27</sup> «Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны Буниных». – «Нева», № 5, 6-1991. В приведенной выдержке из записи Веры Николаевны от 7/20 октября 1918 года цитируются слова Ивана Алексеевича о Горьком.

<sup>28</sup> «Князь тьмы». В кн.: Неизвестный Булгаков. М.: «Книжная палата», 1993, с. 98.

<sup>29</sup> «Являются только черти» – в этом любой сержант с удовольствием просветит новобранца, который не «прибыл по вашему приказанию», как того требует Устав, а «явился»; редкая жена пропустит возможность упрекнуть своего подгулявшего мужа в том, что он, дескать, «явился – не запылвился» (то есть не шел по пыльной дороге, а «черт его принес»).

вый смысл<sup>30</sup>. В первой полной редакции романа именно этот смысл подчеркивается еще более выпукло: «Она (Маргарита) стала звать героя мастером»; «Ариман предупреждал всех и каждого, что он, то есть наш герой, сделал попытку протащить в печать апологию Иисуса Христа»<sup>31</sup>. Остается только сожалеть, что за чистую монету принимается то, над чем Булгаков откровенно и горько смеется.

Другой связанный с «явлением» Мастера инфернальный момент – лунный свет. Многие исследователи подвергали разбору «лунную» тему как в романе, так и в других произведениях писателя. Некоторые в своих догадках подошли довольно близко к булгаковскому толкованию лунного света как связанного со всем недобрым<sup>32</sup>. Но никто не обратил внимания на очень важную булгаковскую характеристику этого света, причем в самом начале, в сцене погони за Воландом: «В лунном, всегда обманчивом, свете Ивану Николаевичу показалось, что тот стоит, держа под мышкою не трость, а шпагу». То есть Булгаков предупреждает нас, что связанное с луной – всегда обман. И в данном случае он подчеркивает, что Мастер явился Ивану Бездомному (пока еще Ивану, не Иванушке – в Иванушку поэт превратится в процессе визита своего гостя) в лучах полной луны, ушел со словами «Ночь валится за полночь. Мне пора».

Чтобы читатель не пропустил ненароком смысл сказанного в тринадцатой главе, Булгаков на всякий случай повторяет в девятнадцатой: «Мастер ошибался, когда с горечью говорил Иванушке в тот час, когда ночь перевалила за полночь...» При этом он ввел даже дословный повтор не совсем благозвучного и поэтому бросающегося в глаза сочетания «ночь – за полночь»; другой важный смысловой аспект этого повтора – в нем читателю подается информация о том, что Иван превратился в Иванушку не наутро, а именно в процессе общения с Мастером.

Вновь обстоятельства этого визита, на этот раз с оценкой их значения, вложены Булгаковым в уста кота Бегемота: «Поверь мне, что всякую ночь я являлся бы к тебе в таком же лунном одеянии, как и бедный мастер, и кивал бы тебе и манил бы тебя за собою. Каково бы тебе было, о Азazelло?».

Мне могут возразить, что в сценах Мастера и Бездомного вот этого «кивал» как раз нет. То есть об «оценке их значения» можно говорить-де весьма условно, со значительной натяжкой. Кто-то из текстологов, возможно, в очередной раз великодушно простит Булгакову небрежность – не называя ее так, но явно подразумевая. Но давайте все-таки вместе разберемся, уважаемый читатель, и определим, в чем тут дело.

Действительно, слово «кивал» единственный раз употребляется в романе только в комнате Воланда после бала, вызывая недоумение: Бегемот цитирует то, чего не было.

Правильно, не было. На страницах этого романа. Но, оказывается, смысл этого «кивал» разъясняется в «Театральном романе», который служит ключом к расшифровке смысла «Мастера и Маргариты», – по крайней мере, в отношении инфернальной роли Мастера.

Там речь идет о Мише Панине, прототипом которого явился Павел Марков, завлит Художественного театра:

«Какие траурные глаза у него, – я начинал по своей болезненной привычке фантазировать. – Он убил некогда друга на дуэли в Пятигорске, – думал я, – и теперь этот друг приходит к нему по ночам, кивает при луне у окна головою».

Хотя звуковая ассоциация с фамилией Мартынова явно имеет цель указать на Маркова как прототип Панина, этот эпизод несет и вторую, «ключевую» нагрузку: из его содер-

<sup>30</sup> В. В. Петелин. Михаил Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество. – М.: «Московский рабочий», 1989.

<sup>31</sup> «Князь тьмы», с. 103, 104.

<sup>32</sup> «Один из „смыслов“ Луны неоднократно отмечался исследователями – она вестник или свидетель смерти. Это сущностное значение образа явлено в произведениях Булгакова: необыкновенно ярко светит „красавица-луна“ в ночь выведения гадов („Роковые яйца“), возвещает о приближении последнего часа Римскому, Берлиозу, Иуде („Мастер и Маргарита“), освещает самоубийство в пьесе Максудова». – О. Есипова. Пьеса «Дон Кихот» в кругу творческих идей М. Булгакова. В сборнике «М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени». – М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988, с. 171.

жания однозначно следует, что приходит по ночам, «кивает при луне у окна головою» мертвый. Покойник. А бродячий покойник, простите за откровенность, – это вампир, а никакой не «светлый образ», и с этим вряд ли можно не согласиться.

Впрочем, пояснения дает сам Булгаков. Для этого он вводит дополнительную параллель – с происходившим в ту же ночь, что и «явление» Мастера, и в то же время, визитом в кабинет Римского вампиров Геллы и Варенухи, намерения которых у читателей, как и у самого финдиректора, сомнений не вызывают. Все это придает визиту Мастера мрачный оттенок и приводит к мысли, что он – заодно и с нечистой силой, и с системой по «перестройке» талантливых поэтов в «иванушек».

Есть еще одна существенная деталь, указующая на Мастера как представителя нечистой силы. Как примету сатаны-Воланда Булгаков подает зеленый цвет одного из его глаз. В одной из ранних редакций романа зеленые глаза имел член воландовской шайки Азazelло (что вполне естественно), Понтий Пилат (что также не противоречит его образу) и... Мастер<sup>33</sup>. Это – вторая прямая параллель (первая – личность визитеров к Бездомному), которая подчеркивает инфернально-генетическую связь образов Воланда и Мастера.

Следует подчеркнуть и такой момент: по Булгакову выходит, что нечистая сила и Система, одним из олицетворений которой в романе является клиника профессора Стравинского, – две ипостаси одного и того же явления, они взаимодействуют, дополняя друг друга<sup>34</sup>.

Давайте же посмотрим, как это взаимодействие осуществляется на практике. Благо Булгаков предоставил нам яркий пример этого.

... Итак, поэт Иван Бездомный. Его образ является сюжетно стержневым в романе – не только потому, что он действует с самой первой главы романа, а в эпилоге становится ключевым для понимания замысла Булгакова: это – единственный в романе образ, который развивается.

В первой главе перед читателем предстает молодой, многообещающий поэт, в изображении которого Иисус получился «ну прямо как живой» – не правда ли, неплохая характеристика талантливости? Признанием его таланта служит не только публикация стихов с его портретом на первой полосе «Литературной газеты» и даже не отношение к нему со стороны собратьев по перу в литературном ресторане, где все увидели, «что это – никакое не привидение, а Иван Николаевич Бездомный – известнейший поэт»; главным, пожалуй, является то, что в качестве такового его вынужден признать даже приспособленец от литературы Рюхин, с которым у Бездомного мало чего общего.

О позиции Бездомного до «перестройки» в клинике Стравинского свидетельствует его взволнованная реакция на рассказанное Воландом. Попав в клинику, он был еще способен трезво мыслить, что проявилось в его резком, но справедливом обличении Рюхина. Тогда, в первый вечер, читатель видит его еще как Ивана Николаевича, занимающего четкую гражданскую позицию в вопросах творчества. В событиях следующего дня он уже фигурирует как Иван, к третьему дню вообще превращается в Иванушку.

---

<sup>33</sup> М. А. Булгаков. Великий канцлер. «Слово», 7-91, с. 72, 74.

<sup>34</sup> Л. Ф. Киселева (г. Москва) сделала по этому поводу очень интересное наблюдение: «Появление в клинике профессора Стравинского напоминает Ивану торжественный выход Понтия Пилата: „Впереди всех шел тщательно, по-актерски выбритый человек лет сорока пяти, с приятными, но очень пронзительными глазами и вежливыми манерами. Вся свита оказывала ему знаки внимания и уважения, и вход его поэтому получился очень торжественный. «Как Понтий Пилат!» – подумалось Ивану. Да, это был, несомненно, главный“... Однако „главный“, выход которого тоже „очень торжественен“, тоже профессор и тоже появляющийся в сопровождении „свиты“, оказывавшей ему знаки внимания и уважения, – это еще и Воланд, каким он предстанет перед публикой в театре Варьете. Авторская эмоция – „Да, это был, несомненно, главный“ – об этом предуведомляет. Перед нами двойная ассоциация: в сознании героя профессор Стравинский напоминает Понтия Пилата. В неосознанной ассоциации того же героя, проясненной авторским комментарием, Стравинский соотносится с Воландом». – Диалог добра и зла в романе «Мастер и Маргарита»; в Межвузовском Сборнике научных трудов «Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова». – Куйбышев, КГПИ им. В. В. Куйбышева, 1990, с. 73–74.

Вот как происходило это превращение. В первый вечер в клинике после получения укола у Бездомного притупилась острота переживаний, наутро он проснулся Иваном. После осмотра профессором Стравинским и нового прописанного им укола внутреннее «я» поэта раздваивается, происходит борьба между вчерашним активным гражданином и новым, несколько усмирённым Иваном; до утра поэт становится Иванушкой.

И вот на этой последней стадии оболванивания поэта свою роль сыграл Мастер: он пришел в лучах полной луны к Ивану, а покинул в полночь уже Иванушку. То есть выполнил ту же функцию, которую не успели осуществить вампиры Гелла и Варенуха в отношении Римского.

Но сам-то Мастер – как произошло его превращение? Известно, что за полгода до встречи с Бездомным, в середине октября, он был арестован в своем подвале<sup>35</sup>. Эта дата появляется впервые в рассказе самого Мастера Бездомному и затем трижды дублируется – в главе 19, где Азazelло говорит Маргарите: «Вы порядочно постарели за последние полгода»; в главе 20, где отмечается, что под воздействием полученного от Азazelло крема исчезла «тонкая вертикальная морщинка... появившаяся тогда, в октябре, когда бесследно пропал мастер»; еще раз о «страшной осенней ночи» упоминается и в 24 главе.

Поскольку Булгаков акцентирует внимание на этом, следует более внимательно вчитаться в обстоятельства, при которых Мастер попал в лечебницу. Вот ведь в чем вопрос – раз его забрали туда, откуда был только один путь – на Соловки, то как ему удалось оказаться в своем дворике, на свободе через три месяца после ареста? Вряд ли платой за это явился только его отказ от права на свободу творчества... Своя связка ключей от палат, появление в лучах полной луны, уход в полночь... К тому же его беседа с Бездомным завершила результат «лечения» Стравинского, окончательно превратив поэта из Ивана Николаевича в Иванушку. Все это может говорить только об одном: Мастер вступил на путь сотрудничества с Системой, направил свой талант на оболванивание талантливых поэтов и на «перестройку» их в «иванушек».

При первом же «явлении» этого «героя» выясняется, что его позиция прямо противоположна не только той, которую Иван занимал еще накануне, но и самого Мастера в период, когда он создавал ту самую «рукопись, которая не горит». Его заявление «Мне ненавистен людской крик, будь то крик страдания, ярости или иной какой-нибудь крик» не оставляет никаких сомнений в этом. Характерно и его отношение к поэзии – «высшему виду искусства», по определению Иммануила Канта: даже не ознакомившись с содержанием стихов Бездомного (талантливых – ведь Иисус получился «ну прямо как живой»!), Мастер отверг их на том лишь основании, что «все стихи плохие». Это – тоже позиция, характеризующая Мастера как ангажированную Системой личность, поступившуюся былыми идеалами.

Зато взамен он приобрел связку ключей от палат (скорее камер?)<sup>36</sup> несчастных и возможность посещать их в лучах полной луны, манить их за собою... Он приобрел власть. Пусть эта власть дарована Системой, но все же она – власть.

Мастер понимает характер своего перерождения, иногда его даже мучит совесть. Эти муки Булгаков демонстрирует красноречивой параллелью в «ершалаимской» и «московской» частях романа, вложив в уста преступника Пилата и Мастера идентичные слова: «И ночью при луне мне нет покоя». Пилат произносит их при своем «ужасном» пробуждении, когда ему пришлось осознать, что казнь Иешуа все-таки состоялась, изменить ничего нельзя; Мастер – в

<sup>35</sup> По мнению В. В. Петелина, Мастер сам, добровольно покинул свой подвал, чтобы не подвергать Маргариту, которую он «принимал», опасности.

<sup>36</sup> Сравнение палат «клиники» Стравинского с камерами – вытекающая из анализа содержания романа интуитивная догадка, которая подтвердилась: в ранней редакции романа (1933–1936 гг.), опубликованной под названием «Великий канцлер», содержится фраза «Один луч [света] проник в камеру и лег на страницы пожелтевшей Библии», которая не оставляет сомнений на этот счет («Слово», 4-1991, с. 55). В одном из вариантов главы «Явление героя» Мастер прямо спрашивает Бездомного: «... Из-за чего сели?», причем постановка вопроса в такой форме не удивляет Бездомного, который соответствующим образом отвечает: «Из-за Понтия Пилата». Ясно, что здесь подразумевается отнюдь не лечебное заведение (куда «ложатся», а не «салятся»).

квартире № 50 при возрождении рукописи своего романа. В Ершалаиме казнили Христа, здесь – осуществили «лечение» Бездомного; там виноват Пилат, здесь – Мастер.

Отступничество Мастера ярко проявилось в кульминационном эпизоде романа – в его беседе с Воландом, которая является моментом истины в этом вопросе: создавший гениальное произведение, разоблачающее преступление Пилата, «романтический мастер» категорически отказывается от предложения мессира развить эту тему, то есть использовать свой талант в разоблачении пособников режима, отменившего гуманистические ценности и насадившего вместо истинных творцов культуры приспособленцев из Массолита. Для него это стало «неинтересным», а собственный роман о Пилате – «ненавистным».

Вот за это отступничество он не заслужил света. И для этого вывода никакой «расшифровки» не требуется – он открыт и лежит на поверхности.

И последнее, чтобы закончить разговор об образе «романтического мастера». Давайте возвратимся к тому месту в романе, где Мастер производит «инвентаризацию» своих бывших жен по чисто внешним признакам:

«– С этой... ну... с этой, ну... – ответил гость и защелкал пальцами.

– Вы были женаты?

– Ну да, вот же я и щелкаю... На этой... Вареньке, Манечке... нет, Вареньке... еще платье полосатое... музей... впрочем, я не помню».

Как видим, Гименей не оставил в сердце «романтического героя» ничего запоминающегося, кроме полосатого платья.

Дамы-булгаковедки – по секрету, но положила руку на сердце: вы хотели бы завести в своем доме такое вот романтическое «счастье»?..

...Нет, созданный Булгаковым образ, которым принято вздохнуть восхищаться, на поверку оказывается вовсе не таким, каким его хотят видеть булгаковеды.

## Глава IV. «Это ты ли, Маргарита?»

*Маргарита... остается... идеалом вечной, непреходящей любви.*  
**Б. В. Соколов**<sup>37</sup>

– Ты бы брюки надел, сукин сын.  
*Маргарита*

*Основной чертой булгаковской Маргариты является чувство высокой, всепоглощающей любви. Такое благородство, цельность и сила чувства русской женщины породили многие пленительные образы русской литературы.*  
**И. Ф. Бэла**<sup>38</sup>

*Образ Маргариты продолжает славную плеяду русских женщин, изображенных... Пушкиным, Тургеневым, Толстым.*  
**В. В. Петелин**<sup>39</sup>

*Ножкой вазы служил золотой фаллос. Хохоча, Маргарита тронула его, и он ожил в ее руке...*  
– Ах, весело! Ах, весело! – кричала Маргарита, – и все забудешь.  
**Из ранней редакции**<sup>40</sup>

С чьей-то легкой руки укоренилось мнение о Маргарите как «ангеле-хранителе» Мастера, «прекрасном, обобщенном и поэтическом образе Женщины, которая Любит». Однако содержание романа показывает, что автор вкладывает в этот образ нечто иное.

Парадоксальность глав, повествующих об идиллической любви этих персонажей, бросается в глаза при сравнении хотя бы этих двух отрывков:

«В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат», и:

«Маргарита Николаевна никогда не нуждалась в деньгах. Маргарита Николаевна могла купить все, что ей понравится. Среди знакомых ее мужа попадались интересные люди. Маргарита Николаевна никогда не прикасалась к примусу. Маргарита Николаевна не знала ужасов житья в совместной квартире».

При их сравнении читатель, не знакомый с романом, наверняка стал бы утверждать, что они принадлежат перу разных авторов – настолько они отличаются по стилю. И, осмелюсь добавить, по уровню владения пером. Действительно, первый, охотно цитируемый исследователями отрывок является образцом высокохудожественной прозы, его достоинства не раз становились предметом восхищенного анализа специалистов. Видимо, именно его имела в виду Л. М. Яновская, когда писала: «По музыкальности проза „Мастера и Маргариты“ на уровне самой высокой поэзии»<sup>41</sup>.

Второму же явно не повезло – не обнаружив в нем никаких художественных достоинств, исследователи упорно обходят его вниманием, как бы великодушно прощая Булгакову неров-

---

<sup>37</sup> Б. В. Соколов. Указ. соч., с. 36.

<sup>38</sup> И. Ф. Бэла. Генеалогия «Мастера и Маргариты». В сборнике «Контекст-78», изд. «Наука», глава «Светлая королева Марго».

<sup>39</sup> В. В. Петелин. Указ. соч., с. 479.

<sup>40</sup> «Слово», № 7-1991, с. 72.

<sup>41</sup> Л. М. Яновская. Треугольник Воланда. Киев: «Либідь», 1992, с. 90.

ную манеру письма, пассаж, достойный разве что весьма нерадивого третьеклассника. Примечательно, что этот отрывок был вставлен Булгаковым уже на заключительной стадии работы над романом – во всяком случае, во второй полной рукописной редакции, с которой роман летом 1938 года диктовался на машинку, он отсутствует.

Давайте все-таки вдумаемся, что Булгаков мог иметь в виду, – ведь авторская небрежность здесь явно исключена. Вывод может быть только один: он преднамеренно избирает в этой части стиль, своей нарочитой примитивностью сигнализирующий о неправдоподобности того, что открыто декларируется в этих главах.

Действительно, при чтении этого и других пассажей о Маргарите обращает на себя внимание откровенно пародийный, комический стиль повествования, явное присутствие авторской иронии. Причем «правдивый повествователь», от имени которого ведется повествование, не является откровенно комическим лицом, каким был бы рассказчик в манере Щедрина; нет, он в традициях гоголевских повествователей разыгрывает роль простачка и в простодушной манере чрезмерно расхваливает свою героиню. И в этом наигранно наивном рассказе как бы помимо воли «правдивого повествователя, но постороннего человека» вдруг проскальзывает «момент истины». Давайте присмотримся повнимательнее, как это делается.

Начать хотя бы с того, с чего начал сам Булгаков – с первых строк девятнадцатой главы, где в фабулу романа впервые вводится образ Маргариты: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!». Выделенные здесь слова были продиктованы, по данным М. О. Чудаковой, смертельно больным писателем в январе 1940 года Елене Сергеевне<sup>42</sup>. Вряд ли у кого-то возникнут сомнения, что такая доработка велась явно в направлении придания этой части романа еще более подчеркнутой ироничности – здесь ирония явно присутствует и в наигранной патетике, и в подборе лексики, не говоря уже о совершенно невероятном нагромождении эпитетов «настоящей, верной, вечной» любви.

Интересно то, что сигнал о неправдоподобности повествования о Маргарите Булгаков подает еще до девятнадцатой главы. Помните, читатель, в предыдущей, восемнадцатой главе подается красочное описание чертовщины, происходящей с визитерами «нехорошей квартиры»? Заканчивается эта глава сценой в кабинете у профессора медицины Кузьмина, к которому пожаловал на прием по поводу предсказанного воландовской шайкой рака печени незадачливый буфетчик Варьете. После его ухода чертовщина началась и в кабинете профессора: червонцы превратились в винные этикетки, неизвестно откуда появился черный котенок, которого сменил воробей, отплясывающий синкопами фокстрот, затем сестра милосердия с пиявками и клык во рту... Позвольте дословно привести то, чем заканчивается эта глава, и что является переходом к главе о Маргарите:

«Пора переходить нам ко второй части этого правдивого повествования. За мной, читатель!»

То есть описание всего последующего – такое же «правдивое повествование», как и вся эта чертовщина с воробышком, червонцами, котятами, клыкастой сестрой милосердия... Ну а уж такая связующая фраза, как «За мной, читатель», просто не может не броситься в глаза...

Но возвратимся к девятнадцатой главе. Описывая (опять же от лица «правдивого повествователя, но постороннего человека») чувства Маргариты перед арестом Мастера, Булгаков своей иронией подтверждает уже возникшие у читателя сомнения: «Маргарита, когда пришла на другой день в домик мастера, *по счастью* (!? – выделено мною. – А. Б.), не успев переговорить с мужем... узнала, что мастера уже нет». Здесь слова «по счастью» никак не вяжутся с представлением о беззаветной любви. Да и какое это, простите, «счастье», когда арестовывают возлюбленного? Ведь любящие женщины в подобных ситуациях либо следуют за мужьями

<sup>42</sup> М. О. Чудакова. Архив Булгакова, с.18.



в Сибирь, либо кончают жизнь под колесами паровозов. А тут, видите ли, вдруг какое-то неуместное счастье! Нет, «правдивый повествователь» явно имеет в виду что-то другое...

Кстати, о следовании за мужьями в Сибирь, – поскольку уж зашел разговор о «славной плеяде русских женщин», в число которых В. В. Петелин поспешил рекрутировать Маргариту: «Она сделала все, чтобы разузнать что-нибудь о нем, и, *конечно* (выделено мною. – А. Б.), не узнала ровно ничего... вернулась в особняк и зажила на прежнем месте».

Почему «конечно»? Разве любящие русские женщины из «славной плеяды» так вот просто сдаются в самом начале испытаний и возвращаются в особняки жить-поживать, да с постылыми мужьями добра наживать?! Жесткая ирония просматривается и в таких словах «правдивого повествователя»: «Что изменилось бы, если б она в ту ночь осталась у мастера? Разве она спасла бы его? Смешно! – воскликнули бы мы, но мы этого не сделаем перед доведенной до отчаяния женщиной».

Действительно смешно... Да и то сказать – что изменилось бы, если бы Низа действительно пришла в ту пасхальную ночь в Гефсиманский сад на встречу с Иудой? Разве она предотвратила бы его убийство, исполнительницей которого сама же и была? Или сравнение «пленительного образа» с язычницей, работавшей на римскую охранку, оскорбляет чьи-то чувства? Но, берясь толковать содержание романа, до отказа нашпигованного всякой чертовщиной, следует быть готовыми к проявлению этой самой чертовщины в любой, самой неожиданной и коварной форме. Как, например, и яркой параллели – в случае «прогулок» Маргариты, которую ночами где-то «ждали», с двумя древнейшими профессиями Низы<sup>43</sup>. Или такого вот совпадения: в ночь расправы с Иудой муж Низы совершенно случайно оказался в отъезде, о чем прекрасно был осведомлен Афраний, иначе он не пошел бы так вот прямо к ней в жилище; в ночь ареста Мастера мужа Маргариты тоже вдруг совершенно случайно вызвали на производство. Якобы на аварию, если верить «официальной версии» «правдивого повествователя»... Но Маргарита почему-то была совершенно уверена, что раньше утра муж не возвратится... «Рояль в кустах», да и только...

В ряде исследований заостряется внимание на том обстоятельстве, что эпиграф к роману намекает-де на связь образа главной героини с Маргаритой Гете. В то же время многочисленные штрихи, которыми характеризует свою героиню Булгаков, полностью развеивают тот флер вокруг этого образа, который ему приписывается.

Уже с первых строк, посвященных героине, Булгаков решительно противопоставляет свое создание Гретхен-Маргарите: «Что нужно было этой женщине, в глазах которой всегда горел какой-то непонятный огонек, что нужно было этой косящей на один глаз ведьме?.. Не знаю. Мне неизвестно. Очевидно, она говорила правду, ей нужен был он, мастер, а вовсе не готический особняк, и не отдельный сад, и не деньги. Она любила его, она говорила правду».

Очень информативный пассаж! Во-первых, оказывается, что якобы «временное» ведьмино косоглазие, которое исчезло после смерти Маргариты, вовсе не временное: оно появилось еще до ее первой встречи с Мастером, и роль ведьмы эта женщина приняла на себя еще до наступления описываемых в романе событий.

Во-вторых, трижды подряд, буквально залпом повторенные «правдивым повествователем» элементы сомнения: «Не знаю», «Мне неизвестно», «Очевидно, она говорила правду...» И уже буквально через несколько абзацев Булгаков показывает, что Маргарита неверна не только своему мужу, но и Мастеру (правда, в помыслах, но это не меняет сути): «Почему, собственно, я прогнала этого мужчину? Мне скучно, а в этом ловеласе нет ничего дурного, разве что только глупое слово «определенно»? Почему я сижу, как сова, под стеной одна? Почему я выключилась из жизни?».

<sup>43</sup> «Второй древнейшей» является, пожалуй, не журналистика, а политический сыск.

После такого описания как-то не очень верится ни в душевный порыв со стороны подруги Мастера, ни в заверения «правдивого повествователя» о «верной, вечной» любви, поскольку помыслы действительно любящей женщины вряд ли наполняются вождением при первой встрече с незнакомым «ловеласом».

И, наконец, оно не оставляет никаких сомнений в отсутствии у Маргариты той кротости, которая ассоциируется с образом героини Гете. Ведь кротость никак не совместима ни с «длинным непечатным ругательством» в ее лексиконе, ни с выражениями попроще: «Пошел ты к чертовой матери», «Если ты, сволочь, еще раз позволишь себе впутаться в разговор...» и т. п. Обращенная к коту Бегемоту, последняя фраза, да и сами манеры Маргариты не остались неотмеченными; при появлении Мастера кот воспользовался случаем и прокомментировал их с неприкрытой ехидцей: «Приятно слышать, что вы так вежливо обращаетесь с котом. Котам почему-то говорят „ты“, хотя ни один кот никогда ни с кем не пил брудершафта».

Более того, эти сомнения тут же усиливаются повтором о желтой мимозе, о чем читатель уже знает из рассказа Мастера Бездомному. В том описании мимоза сочеталась с фоном черного пальто Маргариты; во второй полной рукописной редакции этот момент был более усилен словами Мастера (в беседе с Бездомным): «Она несла свой желтый знак». Тогда, при первой встрече, когда Мастер сказал, что ему не нравятся эти цветы, Маргарита выбросила их. Но, как оказалось, это зловещее сочетание – желтое с черным, ассоциируемое с неверностью, изменой – было не случайным; более того, Маргарита от своей геральдики не только не отказалась, но и сшила Мастеру ту самую черную шапочку с желтой буквой «М».

Что касается целомудрия Маргариты, то в это понятие никак не укладывается ее эксгибиционизм. Можно допустить, да и то весьма условно, что на балу это выглядело как вынужденный акт самопожертвования; но навязчивая демонстрация своей наготы соседу, заявления типа «Мне нравится быстрота и нагота», «Плевала я на это» (в ответ на предупреждение Мастера «Ты хоть запахнись» перед появлением Азазелло) показывают, что стыдливостью Маргарита не страдала.

О том, что главная героиня романа изначально замышлялась Булгаковым как воплощение порочных начал, свидетельствуют опубликованные недавно ранние редакции романа. Так, во второй полной редакции в сцене натираания кремом была такая характеризующая героиню фраза: «Сверкая распутными глазами»<sup>44</sup>. А вот выдержка из описания того, что в соответствии с первоначальным замыслом происходило на шабаше у Воланда (собственно, в окончательной редакции описано то же, только в более смягченном виде):

«Гроздя винограду появились перед Маргаритой на столике, и она расхохоталась – ножкой вазы служил золотой фаллос. Хохоча, Маргарита тронула его, и он ожил в ее руке. Заливаясь хохотом и отплевываясь, Маргарита отдернула руку. Тут подсели с двух сторон. Один мохнатый, с горящими глазами, прильнул к левому уху и зашептал обольстительные непристойности, другой – фрачник – привалился к правому боку и стал нежно обнимать за талию. Девчонка уселась на корточки перед Маргаритой, начала целовать ее колени.

– Ах, весело! Ах, весело! – кричала Маргарита, – и все забудешь. Молчите, болван! – говорила она тому, который шептал, и зажимала ему горячий рот, но в то же время сама подставляла ухо».

Хочется надеяться, что апологеты «светлых образов» улавливают смысловую разницу между просто «плеваться» и «отплевываться»? Или их целомудрие не позволяет вникать в такие вопросы?..

Да, очень яркий пассаж. Но при чтении его не покидает чувство удивления – как можно после такого красочного описания поведения шлюхи настаивать на версии о том, что под Маргаритой Булгаков подразумевал свою собственную жену, даже если она когда-то и давала для

<sup>44</sup> «Князь тьмы». В кн.: «Неизвестный Булгаков». М.: «Книжная палата», 1993, с. 171.

этого повод (если верить В. Я. Лакшину)<sup>45</sup>. Ведь русский человек может поставить жене синяк под глазом, может глаз выбить; может, наконец, выгнать ее в ночной сорочке на мороз; но изобразить ее в таком виде письменно... Нет, на такое зверство ни один русский не способен...

Как бы там ни было, интерпретация образа Маргариты в ключе таких понятий как «светлая королева», «пленительный образ» и т. п. не выдерживает никакой критики.

Вот как выглядит в окончательной редакции романа практически аналогичный эпизод: Маргарита не упускает момент и кокетничает даже в совершенно экстраординарных обстоятельствах, в квартире № 50: «Не желала бы я встретиться с вами, когда у вас в руках револьвер, – кокетливо поглядывая на Азazelло, сказала Маргарита». При этом то обстоятельство, что бал закончился и уже нет необходимости оставаться в совершенно обнаженном виде, ее абсолютно не смущает.

Кстати, о «Светлой королеве Марго» – именно так озаглавил целый раздел в своей работе И. Ф. Бэлза. Поскольку в романе такое определение фигурирует единственный раз (в сцене встречи с подгулявшим мужчиной при полете на шабаш), это место стоит процитировать:

«– Пошел ты к чертовой матери. Какая я тебе Клодина? Ты смотри, с кем разговариваешь, – и, подумав мгновение, она прибавила к своей речи длинное непечатное ругательство...

– Ой!.. Простите великодушно, светлая королева Марго! Я обознался...

– Ты бы брюки надел, сукин сын, – сказала, смягчаясь, Маргарита».

Это – то самое место, в котором идет речь о «светлой королеве» и на основании которого литературоведы причисляют Маргариту к «пленительным образам русской литературы»<sup>46</sup>. Но может ли вообще идти речь о чем-то «пленительном», если обращение к «светлой королеве» исходит от связанного с нечистой силой «сукиного сына», который, к тому же, простите, без брюк? И какова цена этого «пленительного», если героиня, «смягчаясь» (!), снисходит до почти ласкового (если сравнивать с «длинным непечатным ругательством») обращения «сукин сын»?.. Господа литературоведы, да есть ли у вас вообще хоть капля ощущения реальности? Как можно профессионально заниматься литературоведением, даже не научившись читать?

Нет, на балу к Маргарите обращаются как к «черной королеве Марго», а не к «светлой». И Булгаков настойчивым повторением не только о сходстве, но и полной идентичности своей героини с эгоистичной в любви «вамп-женщиной» (такой, по крайней мере, предстает в одноименном романе А. Дюма королева Марго) снимает последние остатки романтики вокруг и этого персонажа. Ведь на балу Воланда среди гостей-преступников не названа королева Марго – она там была собственной персоной. Только прибыла не в гробу из камина, как все остальные грешники, а как подлинная королева – через парадный ход, в сопровождении свиты самого Воланда. Это ее приветствовали преступники как свою, черную королеву, первую среди равных. Действительно, в облике Маргариты бал правила подлинная преступная королева, передавшая героине романа через крем Азazelло свои черты. Вспомним: при натирании тела крем источал тот же болотный запах, который исходил от вампира Геллы. Шрам на шее Геллы принято толковать как доказательство ее идентичности с подружкой гетевского Фауста, казненной на плахе. Чтобы избежать путаницы, Булгаков вносит ясность эпизодом в импровизированном магазине во время сеанса магии в Варьете: там Гелла совершенно свободно и естественно перешла на французский язык. К тому же в сохранившемся архиве писателя в подборке материалов для романа имеется описание именно той королевы, которая послужила прототипом для героини романа А. Дюма.

---

<sup>45</sup> В. Я. Лакшин. Булгакиада. Киев: «Радянська Україна», 1991, с. 6: «Это была веселая, кокетливая, безупречного вкуса особа, которая на какой-то вечеринке лазила под стол и которую звали Ленка-боцман. Несомненно, это сущая правда...»

<sup>46</sup> Дело не только в этом. Главный исходный тезис И. Ф. Бэлзы – положительное, по его мнению, влияние на развитие творческого процесса Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций».

Во второй полной рукописной редакции романа, с которой в 1938 году диктовался на машинку окончательный вариант, физическая идентичность Маргариты с королевой Марго отмечается открыто, без какой-либо зашифровки. В сцене «бала весеннего полнолуния» Воланд представляет Маргарите демона-убийцу Абадонну, реакция которого вносит полную ясность в этот вопрос: «Я знаком с королевой... правда, при весьма прискорбных обстоятельствах. Я был в Париже в кровавую ночь 1572-го года»<sup>47</sup>. При диктовке Булгаков опустил эту подробность, но суть ясна и без этого.

Там же Коровьев говорит Маргарите: «Вы сами королевской крови... тут вопрос переселения душ... В шестнадцатом веке вы были королевой французской... Воспользуюсь случаем принести вам сожаления о том, что знаменитая свадьба ваша ознаменовалась столь великим кровопролитием...»<sup>48</sup>

Важно не упустить такой момент: еще до бала Маргарита четко сознавала свою идентичность с королевой-преступницей, что проявилось в процитированном эпизоде с «сукиным сыном». Но не менее важно другое: Мастер знал о том, что его возлюбленная воплощает в себе дух порочной королевы; об этом свидетельствует то обстоятельство, что, обращаясь к ней, он всякий раз использовал только одно имя – «Марго».

Это – факты, реалии романа Булгакова. Можно ли их трактовать как-то иначе – например, как это делает доктор филологических наук В. В. Петелин:

«В романе действуют два героя, которые выражают положительную программу Булгакова... В образах Мастера и Маргариты Булгаков создал русских людей (нет, это Всевышний создал нас, а не Булгаков. – А. Б.) со всеми особенностями их национального характера. Мастер и Маргарита продолжают галерею русских людей (по всей видимости, „галерею образов русских людей“? – А. Б.), идущих от XIX века (если „галерею“, то, скорее, «идушую»? – А. Б.). Чтобы понять Булгакова, нужно поставить их рядом с пушкинской Татьяной, с тургеневскими женщинами, с героями Достоевского и Толстого, жизнь которых переполнена поисками, сомнениями, свойства и качество которых передают лучшие черты и особенности русского национального характера».

Нет, как-то не укладывается в голове ситуация, в которой пушкинская Татьяна и тургеневские женщины «отплевывались» бы, как булгаковская Маргарита...

... Ну а вы-то, господа булгаковеды, пошли бы под венец с созданием, с которым переспать, может быть, и лестно, но которое взять в жены все-таки стыдно?

---

<sup>47</sup> Главы из второй полной рукописной редакции (1937–1938 гг.). – Великий канцлер. Черновые редакции романа «Мастер и Маргарита». М.: «Новости», 1992, с. 369.

<sup>48</sup> Там же, с. 365.

## Глава V. «Верная, вечная...»

*Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает  
убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих! Так поражает молния,  
так поражает финский нож!*

*Из рассказа Мастера*

Приведенное описание любви Мастера и Маргариты часто цитируется как свидетельствующее о безусловно позитивном и возвышенном. Вместе с тем неординарное, прямо скажем, сравнение любви с убийцей в переулке, с финским ножом вызывает ассоциации прямо противоположного свойства; появляется ощущение присутствия чего-то инфернального, потустороннего... Ведь не сонмы же ангелов небесных, а из-под земли, из царства Люцифера... И не стрела Купидона, а бандитский нож... Разве не под воздействием потусторонних сил пересеклись пути героев?

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.