

DOI 10.25991/AE.2019.23.27.005  
УДК 82–32

**Т. Т. Давыдова**

Давыдова Татьяна Тимофеевна — доктор филологических наук,  
профессор Московского политехнического университета

## **МИФ О ХУДОЖНИКЕ В «КАЩЕЕВОЙ ЦЕПИ» М. М. ПРИШВИНА И «МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ» М. А. БУЛГАКОВА**

В статье сопоставляются тексты М. Пришвина и М. Булгакова и рассматривается проблема творческой миссии художника. В работе показано, как историческое время и творческая позиция каждого из авторов позволяли писателям выразить тему художника в их романских текстах.

**Ключевые слова:** М. Пришвин, М. Булгаков, роман «Кашеева цепь», роман «Мастер и Маргарита», тема художника.

**T. T. Davydova**

THE MYTH OF THE ARTIST IN “KESHCHEEVA CHAIN” BY M. M. PRISHVIN  
AND “THE MASTER AND MARGARITA” BY M. A. BULGAKOV

The article compares the texts of M. Prishvin and M. Bulgakov and considers the problem of the artist's creative mission. The work shows how the historical time and creative position of each of the authors allowed the writers to express the theme of the artist in their novel texts.

**Keywords:** M. Prishvin, M. Bulgakov, the novel “Kashcheeva chain”, the novel “The Master and Margarita”, the theme of the artist.

Роман «Кашеева цепь» М. М. Пришвина объединяет с «Мастером и Маргаритой» М. А. Булгакова тема художника (писателя), выраженная с помощью переосмысленных мотивов из Библии, гётевского «Фауста», символистского мифа о Прекрасной Даме, а также идей В. Оствальда, Ф. Ницше, Вяч. И. Иванова и других мыслителей. У обоих писателей значимы образы героев-двойников, символика и «органические» тропы как элементы орнаментальности, жанрово-стилевой синтетизм.

«Кашеева цепь» — центральное произведение послереволюционного периода творчества Пришвина, вторая часть его дилогии об Алпатове, первой частью которой стала повесть «Мирская чаша». Роман синтетический, объединяющий все творчество Пришвина в целом и воплощающий в себе злободневное и вечное, заключенное в народной сказке. Композиция пришвинского произведения несет в себе черты сказки, т. е. роман, подобно Кашеевой цепи, состоит из глав-«звеньев». Пришвин называл «Кашееву цепь» «очерком своей жизни» [1, с. 639], где автобиографический герой проходит трудный путь познания себя и окружающего его мира.

Этапы пути героя Пришвина: отказ от религиозной веры, приобщение к марксистским идеям и перевод на русский язык книги А. Бебеля «Женщина и социализм», затем — заключение в одиночной камере, после выхода из тюрьмы разочарование в революционной деятельности, учеба в немецких университетах, мечта о практической работе в России и, наконец, обретение своего призвания в писательском деле. При этом наиболее существенную роль в индивидуальном становлении Алпатова играют два его чувства — любовь к природе и к женщине.

Замысел пятого звена «Государственный преступник» писатель так сформулировал в дневнико-

вой записи от 5 ноября 1926 г.: «... в личных страданиях просияла мне жизнь людей и природы. Этот момент был открытием силы любви (“панпсихизм”»)» [2, с. 333]. Но любви непростой, мучительной, на которую во многом повлияли мечты марксистов о женщине будущего и символистский миф о Прекрасной Даме.

С детства Алпатову присуще пантеистическое ощущение природы, углубляющееся в тюрьме. Влюбленный в таинственную Инну Ростовцеву, навесившую его в тюрьме «невесту», герой и в природе видит способность любить. Алпатов открывает, что микрокосм (человек) подчинен тем же законам, что и макрокосм (вселенная). Мороз рисуется ему в виде молодого охотника, «Луна — это морозова Прекрасная Дама. Только молодой охотник, переходя с земных следов на небесные, перенес, наверно, свои земные страсти с собой: вдруг закрылась луна и все звезды. Не потому ли все и закрылось, что охотник посягнул на свою невесту: детей от Прекрасной Дамы иметь никому не дано» [1, с. 242]. (Впоследствии и сражение токующих тетеревов в восприятии Алпатова окажется боем «за недостижимое, вечное», т. е. «за свою Прекрасную Даму».)

«Я искренно увлеклась вашей сказкой. Но я не та, которую вы любите: вы сочинили сами себе невесту и почти ничего не взяли для этого из меня действительной» [1 с. 361], — писала Инна, отказывая Алпатову.

Подобное признание героини обусловлено двойственным отношением писателя к А. Блоку, З. Гиппиус и другим символистам. Несмотря на независимую позицию писателя в кругу символистов, поэтика «Кашеевой цепи» близка структуре неомифологического символистского романа. Образы

пришвинских героев гетерогенны, соединяют в себе черты персонажей разных мифов, принадлежащих к различным мифологическим системам — библейской, русской языческой и созданной символистами.

Пришвин видоизменяет библейский миф об изгнании из рая, придумывая миф о втором Адаме, созданном Богом после первого, но так же согрешившем и изгнанном из рая. Второй Адам должен в поте лица обрабатывать землю, вот только земли больше не было. Во-первых, в этом авторском мифе есть критика Бога. Во-вторых, в образе второго Адама обобщено большое социально-историческое содержание (бедственное положение освобожденных без земли беднейших русских крестьян).

В «Кашеевой цепи», как в романе А. Белого «Петербург» и поэме А. Блока «Двенадцать», создан авторский миф о Христе. «Я художник и служу красоте так, что и сам страдающий бог, роня капли кровавого пота, просит: “Да минует меня чаша сия”» [1, с. 446], — говорит Алпатову в конце романа великий художник. Пришвинский Христос привязан прежде всего к красоте мира, его образ заметно эстетизирован, а перифраза «страдающий бог» (Христос) — явная аллюзия на название цикла лекций Вяч. И. Иванова «Эллинская религия страдающего бога» (опубл. в 1904 г.). Но вера в Христа в пришвинском романе синтезирована с представлением об обожествленной природе, которое комментаторы дневников писателя Я. Гришина и Н. Полтавцева рассматривают в русле концепции «Рождения трагедии из духа музыки...»: «То, что называли пантеизмом Пришвина, на самом деле очень рафинированное <...>, в духе начала века соединения ницшеанского эстетизма с христианством и в определенном смысле разрешение задачи модернизации христианства, поставленной еще Мережковским» [3, с. 78]. Частичная правомерность такого подхода подтверждается в восьмом звене «Брачный полет» идеей «творчества природы», реализованной в образе «музыкального» дерева, «гудящего от пчелиной работы». Данная идея близка представлениям Ницше, который воспринимал «аполлоническое начало и <...> дионисийское как художественные силы, прорывающиеся из самой природы, без посредства художника-человека» [4, с. 62–63]. При этом нельзя отрицать пантеизм Пришвина и игнорировать отличие его мировидения от философии Ницше.

В трудах базельского мыслителя отразилось то дерзновение человека устроиться на земле без Бога, которое заявило о себе в европейской культуре, начиная с Возрождения. А Пришвин выступает против традиционного гуманизма, сформировавшегося в эпоху Возрождения, т. е. против обожествления человека, ставящего себя над природой и чуть ли не вровень с Богом [1, с. 312–317]. Потому так важна убежденность писателя в «родстве со всем миром» человека, проявившаяся в десятом звене «Живая ночь».

Пришвин контаминирует в романе сказочные образы Марьи Моревны и Царевны-Лебеди с неомифологическим образом блоковской Прекрасной Дамы

и проецирует на этот синтетический образ героинь реального плана. Так в «Кашеевой цепи» образуются цепочки двойников: Марья Моревна, Царевна-Лебедь — дворянские девушки Маша и Инна Ростовцева, Христос — Алпатов-революционер, Фауст — Алпатов-студент, странствующий художник, служащий красоте — Алпатов-писатель. В шуточной мистереи, разыгрываемой зайцами, хромой зайчик, победивший лису — двойник Алпатова, разбившего оковы Кашеевой цепи, а подруга зайчика — двойник Инны. Вместе с тем зайчик — «животный» двойник и Христа: он «виноват во всех грехах заячьего мира и, если даже не виноват, должен взять грех на себя и пострадать» [1, с. 440]. Особенно интересны в плане типологических сходжений «Кашеевой цепи» с «Мы» и «Мастером и Маргаритой» параллели Алпатов — Фауст, Амбаров — Мефистофель, Оствальд — Фауст и Вагнер.

В натуре Алпатова, увлеченно занимающегося в Лейпцигском университете и мечтающего об осушении болот в России, проступают черты Фауста, преданного знанию (седьмое звено второй книги романа называется «Юный Фауст»). Этой чертой автобиографический герой близок Пришвину, писавшему в дневнике 1938 г.: «Я могу с большой пользой для себя и для всех жить, как Гамлет, как Фауст, как всякий центростремительный тип, пока хранится во мне достаточный запас Дон-Кихота» [5]. В этой записи по-неореалистически объединены такие разные типы, как Гамлет и Фауст, потому что в творческом сознании Пришвина русский Фауст-Алпатов несет в себе гамлетическое начало. Алпатов — художника по натуре — посещают порой сомнения в верности избранного рода деятельности, чувство неполноценности из-за несходства с окружающими.

А циничный студент Амбаров, напоминающий своей мечтой изобрести бомбочку, которая бы дала ему власть над миром, ницшеанского сверхчеловека и тщетно искушающий Алпатова соблазном безлюбовной страсти, — современный Мефистофель (одна из главок седьмого звена названа «Появление Мефистофеля»).

Как и Булгаков, Пришвин обыгрывает известное высказывание гётевского Мефистофеля, заостряя философско-нравственный аспект проблемы и подчеркивая относительность добра и зла. «Так у меня обернулось, как у Мефистофеля: хотел сделать зло и сотворил добро для германской армии и для своего кармана» [1, с. 338], — рассказывает Амбаров о том, как он по ошибке изобрел вместо взрывчатого вещества прочную краску и продал это изобретение Германии. Видно, что образ Амбарова так же амбивалентен, как и образ Воланда.

Показывая искания Алпатова, Пришвин очерчивает параметры политического марксистского мифа и развенчивает его (Алпатов за границей бросает революционную работу). В этом существенное отличие Пришвина от Булгакова, который был ярким

противником революций. Но сближает «Кашееву цепь» с произведением неореалиста сциентизм.

В «Кашеевой цепи» знакомство Алпатова с работами Ницше «Так говорил Заратустра» и «По ту сторону добра и зла» — важный момент интеллектуально-нравственной эволюции героя.

Оствальд, привлекательный фаустовским научным горением, даже становится героем «Кашеевой цепи». Реальный Оствальд своей концепцией Виты — «воодушевленной субстанции, называемой жизнью» — возможно, повлиял и на пришвинский витализм или пантеизм. В то же время этот профессор химии, бьющийся над созданием искусственного белка, напоминает и гётевского Вагнера, который сотворил гомункула в пробирке. Эта сторона образа Оствальда подготавливает читателя к одной из идей романа — неприемлемости позиции насилия над природой. В этом Пришвин близок Булгакову, отвергавшему хирургические эксперименты Преображенского («Собачье сердце»), рискованные научные опыты профессора Персикова («Роковые яйца»). Пришвин, как и Булгаков, не принимавший революционный способ решения социально-политических проблем, писал в дневнике 1938 г.: «... революция всегда отцеубийство, всегда отрицание». Писатель наделил своим неприятием революционного насилия и Алпатова.

Разочаровавшись в революционных идеях, Алпатов приходит к философско-нравственному выводу о необходимости синтеза двух противоположных подходов — прогрессистского и традиционалистского: «Оказалось, мир устроен не прямо и не устремлен по прямой в бесконечность, а все движется кругами, как солнце. И все, что мы нажили хорошего, — любовь, истина, правда располагаются вокруг солнца кругами, только лучи их прямые, и вот только эти кончики всего, эти лучи дали нам возможность представить себе бесконечное движение по прямой, этот прогресс» [1, с. 379].

Роман «Кашеева цепь» закончен на последнем повороте жизни Алпатова к подлинной свободе личности, определяемой его естественным, природой данным поведением. «Меня отбросила жизнь в природу, я спасался в ней, потому что не хотел вступать в мещанский брак с электричеством. Но я никогда, нигде не кидался со злобой на цивилизацию...» [6, с. 337], — признавался Пришвин в письме М. Горькому. «Моя наука есть наука родственного внимания: своеобразии каждого существа. Эта наука привела меня к искусству слова, а искусство слова — к родине. И я понял, что природа есть родина» [7, с. 390], — так характеризовал Пришвин свою эволюцию в дневниковой записи 15 июня 1941 г. Оба признания являются ключом к жизненному пути Алпатова.

В конце романа в индивидуальности Алпатова появляются черты победителя Кашеевой цепи, русского Фауста, оплатившего свой уход в природу и творчество ценой отказа от счастья любви, ценой личной трагедии. В дневниковой записи 7 декабря

1927 г. Пришвин писал, что человек-победитель умудрен трагическим жизненным опытом «не в счастье его, а в торжестве его мысли и чувства прекрасного: певец у гильотины поет, ученый у костра утверждает — вот победители. Я таких люблю, таким преклоняюсь...» [2, с. 342–343].

В «Кашеевой цепи» есть черты сказового повествования. Повествователь, подобно рассказчику из «Мастера и Маргариты», постоянно обращается к некоему собеседнику — Булгаков к богам, Пришвин к читателю-другу. Но своеобразие «Кашеевой цепи» состоит в том, что лирическая разновидность сказа соединена в романе с его фольклорной разновидностью. Стиль «Кашеевой цепи» и «Мастера и Маргариты» опосредован синтезом сциентизма и орнаментальности.

Пришвин часто упоминает фамилии знаменитых ученых-естественников XIX–XX вв., оперирует понятиями из философии, естественных наук — географии, физики, химии, лесного дела. Одиннадцатое и двенадцатое звенья «Кашеевой цепи» представляют собой автокомментарий, посвященный литературоведческой проблематике и вводящий читателей в писательскую лабораторию. Собственно художественное начало здесь предельно ослаблено, эти звенья близки дневниковой прозе писателя. В пришвинском романе преобладают «органические» сравнения, метафоры и олицетворения, основанные на сопоставлении человека и явлений природы. Часто подобные тропы становятся лейтмотивами образов героя в определенных главах, отражаясь в названии — «Птица в клетке», «Петух в корзине», «Светлолюбивая береза» — и выражая пришвинскую концепцию единства человека и природы.

Более сложный, философско-религиозный, смысл имеет образность в звене «Живая ночь». Через сравнение зайцев с лесными актерами, играющими традиционные для мистерии «сцены христианского смирения», бичевания хроменького познущка и победы над смертью («воскресение» зайца, победившего смерть) раскрывается пришвинское представление о «мировом творчестве жизни» как точке «прикосновения и согласования творчества природы и человека» [2, с. 321]. И это представление раскрывается предельно серьезно и одновременно шутивно: природа в «Кашеевой цепи» сакрализуется, а Евангелие делается более «органичным». <...>

Итак, в «Кашеевой цепи» универсалистский христианизированный миф о бесконфликтном единении человека и природы помогает раскрыть ценность бытия, целью которого является не счастье, а спасение мира; здесь создан тип трагического героя-творца, в чьем образе синтезированы готовность Христа принести себя в жертву ради всего живого, а также энергичность, стремление к знаниям и героизм Фауста с целью «естественного» человека Ж.-Ж. Руссо и Л. Толстого. Такое видение мира и человека сближают Пришвина и Булгакова.

«Мастер и Маргарита», подобно «Кашеевой цепи», — неомифологический роман. Булгаков, как

и Пришвин, переосмыслив библейскую мифологию и «вечные образы» Ф. Достоевского и Гёте, создал свой вариант универсалистского мифа о мире с помощью своеобразного «языка» — полигенетичных и гетерогенных образов героев, сюжета и стиля. Булгаковский шедевр, тяготеющий к жанровому синтетизму, обладает чертами менипповой сатиры, инфернальной фантастики, плутовского, готического, нравственно-философского и сатирического романа.

Композиционно роман «Мастер и Маргарита» представляет собой историю рукописи, произведение построено по принципу обрамления — внешний роман о мастере включает внутреннее повествование об Иешуа и Пилате. Последовательное соблюдение принципа «синтетизма» ведет к тому, что два романа — о Пилате и мастере — обретают единство: их связывают общая проблематика, сюжетные мотивы, циклическое мифологическое время, герои-двойники.

Как и Пришвин, Булгаков обращался к философии. В «Мастере и Маргарите» переработаны идеи И. Канта, представления Гете о вечно-женственном, учение В. Соловьева о Вечной женственности, положения из работы Н. Бердяева «Смысл творчества». Подобные философские приоритеты и обусловили особенности проблематики булгаковского романа.

М. О. Чудакова показала, что в «Мастере и Маргарите» предметом обсуждения являются коренные философские, онтологические вопросы бытия Бога и дьявола, посмертного существования человека и конца света, здесь решаются этические проблемы добра и зла [8]. Проблема добра, по мнению Г. А. Лескисса, раскрывается у Булгакова в размышлениях о «доброй воле» и «категорическом моральном императиве», введенном Кантом и означающем внутренний нравственный закон, данный человеку Богом. Этот закон — необходимое условие существования личности и общества [9, с. 54].

Подобно Пришвину, Булгаков размышляет и над проблемой создания нового человека: «...люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... <...> Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... <...> квартирный вопрос только испортил их...» [10, с. 323]. Этот вывод Воланда указывает на старую, как мир, милосердную и одновременно греховную природу москвичей, причем ставшую греховной в 1920-е даже больше, чем прежде, и содержит авторскую оценку мечты о воспитании нового человека при социализме. Тем самым, как и в «Собачьем сердце», в «Мастере и Маргарите» отрицается утопическая идея появления некой совершенно не похожей на предыдущие поколения генерации.

«Мастер и Маргарита» — произведение с ярко выраженной полемически-пародийной основой. Булгаков пародирует литературные стили, жанры (в главе «Конец квартиры № 50» — жанр боевика) и явления литературного быта 1920–30-х (псевдоним Бездомный и фамилия Босой отсылают к псевдонимам пролетарских писателей Д. Бедного, М. Горь-

кого), спорит с «каноническими источниками» (Евангелие, Апокалипсис, средневековая легенда о докторе Фаусте и «Фауст» Гете и др.).

Уже в главе «Евангелие Воланда» из первой редакции романа, озаглавленной «Копыто инженера» (1928), Воланд рассказывает о распятии как очевидец. Поэтому в письме Правительству от 28 марта 1930 г. Булгаков с полным основанием назвал сожженную им черновую редакцию «Мастера и Маргариты» «романом о дьяволе» [10, с. 448]. Воланд со свитой занимает одно из центральных мест и во всех следующих вариантах произведения, но в редакциях 1930-х автором внутреннего романа становится новый герой — мастер [8, с. 377, 382]. Меняется и жанр этого произведения.

Булгаков, задумавший вначале написать внутренний роман в виде антиевангелия, дает антиевангельские мотивы чуда от дьявола, а не от Бога и пародирует на христианскую идею воскресения и христианское причастие лишь в обрамляющем романе. Не Иешуа, а Воланд помогает простить Фриду и освободить Пилата. В сцене великого бала у сатаны грешники, пришедшие на бал, вначале пародийно воскресают из мертвых, а покидая бал, превращаются в скелеты. Маргарита пьет кубок с кровью убитого на балу Майгеля, которая одновременно является и кровью Иуды, т. к. эти герои — двойники.

Во внутреннем романе писатель ограничивается переосмыслением ряда евангельских мотивов. Пятое евангелие, по точной оценке А. Вулиса, «не станет ни комментарием, ни полемикой, ни пародией, хотя выкажет признаки и того, и другого, и третьего» [11, с. 118]. Евангельские «общие места» получают здесь по большей части трактовку пародическую. Причиной такой жанровой метаморфозы — отношение к религии, которое не позволило писателю создать антиевангелие.

Булгаков тяжело переживал антирелигиозную кампанию 1920-х гг. В дневниковой записи 5 января 1925 г. есть признание: «Когда я бегло проглядел <...> номера «Безбожника», был потрясен. <...>. Соль в идее, ее можно доказать документально: Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника <...>. Этому преступлению нет цены» [12, с. 135]. Возможно, эта кампания и побудила писателя начать роман о Христе и дьяволе. Шестью годами позже Булгаков записывает на листе с черновыми набросками главы «Полет Воланда»: «Помоги, Господи, кончить роман». Умирающий писатель, еще более утверждаясь в вере в Бога, признается: «Мне мерещится иногда, что смерть — продолжение жизни» [8, с. 364].

Картина мира, запечатленная в «Мастере и Маргарите», состоит из имманентного и трансцендентного. Религиозно-философской основой своего мировидения Булгаков близок символистам. При этом вариант универсалистского мифа, созданный Булгаковым, своей чуждостью ортодоксальным представлениям сродни мифотворчеству символи-

стов, а своим релятивизмом относительно божественного и дьявольского начал схож с мировидением неореалистов.

Б. М. Гаспаров, тонко проанализировавший «Мастера и Маргариту», выявил, что «текст романа констатируется как “истинная” версия <...>. Миф превращается в реальность, но и реальность, тем самым, превращается в миф» [13, с. 128]. С помощью такой важной особенности поэтики булгаковского произведения, как мотивные связи (они есть и в «Кашеевой цепи»), одно и то же явление существует одновременно в разных временных и модальных планах, в бытовой реальности и сверхреальности. Кроме того в «Мастере и Маргарите» содержится пророчество-предостережение о будущем. «Добро и зло, грандиозное и ничтожное, высокое и низкое, пафос и насмешка оказываются неотделимы друг от друга <...>. Синкретизм и поливалентность мифологических ценностей полностью соответствуют способности мифа к бесконечным перевоплощениям» [13, с. 129], — утверждает исследователь. Сложный психологический рисунок евангельских глав «Мастера и Маргариты» детерминирован социальным положением, мировидением и характерами героев. Главы внутреннего романа написаны реалистически, т. к. подчинены задаче создать «правдивый» вариант мифа. При этом образы всех героев внутреннего романа, сообразно художественной задаче Булгакова, завершающего традицию, идущую от книги Э. Ренана «Жизнь Иисуса», «апокрифичны» по сравнению с их евангельскими прототипами.

Каждый из участников булгаковского «апокрифа» совмещает в себе противоположные черты и выступает в двойственной, амбивалентной роли. В Иешуа узнаются человеческие, а не божественные черты Иисуса Христа, хотя аналогия с Ним представлена у Булгакова достаточно явно.

Во-первых, Иешуа не Сын Божий, а «безумный мечтатель и врач». Во-вторых, в отличие от Иисуса, не идеализировавшего человеческую природу, но постоянно обличавшего грехи людей и звавшего к покаянию, Иешуа утверждает, что все вокруг добрые. Тем самым Булгаков заостряет присущую Иешуа высокую нравственность. При этом обнаруживается и отношение самого Булгакова к христианству, в котором он больше всего ценит моральную сторону, но приемлет и ницшевскую этическую позицию нахождения «по ту сторону добра и зла»: Пилат, наказывающий Иуду смертью за предательство Иешуа, не только не наказан, но и прощен в конце концов.

Иешуа дан в романе мастера как носитель «высшей философско-религиозной истины («доброй воли»), которая, дойди она до нравственного сознания людей, могла бы гармонизировать существование всего человечества», — справедливо пишет Г. А. Лескисс. Иешуа в земной ипостаси нравственен, он поступает согласно «категорическому императиву», и только в трансцендентном мире для него как представителя «святой воли» нет императивов.

Трагизм Иешуа в бескомпромиссности его приверженности истине, поэтому неизбежна его гибель в столкновении с господствующей церковью и властью. Но трагизм Иешуа глубже, и он осознает это: слова его искажены даже теми немногими, которые искренне хотели его понять — учеником Левием Матвеем.

Столь же «апокрифична» у Булгакова и личность Пилата. Необычно здесь то, что в душе жестокого прокуратора, раскаявшегося в причастности к казни Иешуа, рождается та самая «добрая воля», о которой говорил «бродячий философ» и которая есть основной критерий истины, христианской веры. В данный момент Пилат становится привлекательным, и в этом — апогей булгаковской полемики с «каноничным источником». По мысли писателя, добро влечет за собой любовь к человеку, что является залогом отпущения грехов после смерти. «Проблема истины выступает прежде всего как этическая» [14, с. 5], — утверждает Е. А. Яблоков. Добавим: и как духовная.

Немаловажно, что избранный автором ракурс проблемы находится в русле апокрифической традиции, выявленной П. Андреевым. «Согласно некоторым старообрядческим апокрифам (которые Булгаков вряд ли знал) Пилат после распятия стал христианином и даже мучеником...» [15, с. 359] Булгаков использовал мотивы из апокрифического евангелия от Никодима. Это свидетельствуют об общности жанрово-стилевых исканий Булгакова, Ремизова и Замятина, опиравшихся на одну и ту же традицию древнерусской культуры.

Нравственный закон живет не только в душах Иешуа и Пилата, основных персонажей внутреннего романа, «категорический императив» присущ мастеру и Маргарите, главным героям внешнего романа.

Образы мастера и Иешуа связаны. Мастер добр, он, подобно Иешуа, совершает великое открытие (мастеру мистически открылась правда последнего дня земной жизни Иешуа). Неслучайно мифологическое циклическое художественное время «Мастера и Маргариты» основано на параллелизме дней страстной недели в двух — новозаветном и современном — планах романа.

Однако мастер — двойник не только Иешуа, но и столь не похожих на последнего Пилата и Иуды. Мастера с Пилатом сближает трусость, губящая собственную судьбу или становящаяся причиной гибели другого человека, а также желание злом заплатить за зло: мастер жалеет, что на месте Берлиоза, попавшего под трамвай, не оказались его гонители критик Латунский и литератор Мстислав Лаврович. Подобно Иуде, предавшему Иешуа, мастер отказывается от своего детища — романа об Иешуа.

Тем самым образ мастера, как и образы замятинских, платоновских и пришвинских героев, совмещает в себе противоположные черты персонажей-антагонистов — Иешуа, Пилата и Иуды. Образ мастера оксюморонен, он подчиняется неореалисти-

ческой логике. Кроме того, мастер, подобно пришивинскому Алпатову, еще и «русский Фауст».

В черновиках «Мастера и Маргариты» мастер именовался Фаустом или Поэтом. Примечательно, что легенда о Фаусте, как и Евангелия, представлена у Булгакова в двух версиях, канонической и апокрифической, — с одной стороны, в виде средневековой легенды о Фаусте, гётевской стихотворной трагедии, с другой — оперной ее рецепции, «Фауста» Гуно. Творчески контаминируя эти источники, Булгаков создает свой пародический (в тыняновском понимании) вариант истории Фауста.

П. Андреев не без оснований назвал «Мастера и Маргариту» «антифаутом». В отношении великого образца роман Булгакова «выглядит вывернутым наизнанку. В сделку с дьяволом вступает не герой, а героиня, ее избирают лукавые силы для уловления души Мастера». У Гете, замечает критик, в противоположность средневековой легенде, человек побеждает. Булгакову «ближе средневековая легенда с ее печальным исходом»: человек сдался. Только два героя романа выражают «исчезающе-малую величину добра» — мастер и Иешуа. «“Мастер и Маргарита”, — считает критик, — роман о добре и зле, о том, как добро оставило мир, и о гибели человека в мире без добра. Такой мир — мир без добра — отвратителен даже нечистой силе» [15, с. 356, 352].

Этот оригинальный вывод не совпадает с суждениям Чудаковой и Гаспарова по поводу «фаустовских мотивов» в булгаковском романе. По мнению автора «Жизнеописания Булгакова», мастер «не заслужил света» оттого, что связал свою судьбу с дьявольской силой. Гаспаров же, показывая амбивалентность связей художника-творца «не только с Иешуа, но и с Воландом», все-таки практически присоединяется к мнению Чудаковой. Однако, на наш взгляд, подобные суждения игнорируют и систему ценностей, отразившуюся в средневековой легенде о докторе Фаусте, и мировидение Булгакова-неореалиста.

Фауст из средневековой легенды, оказавшись после смерти в аду, понес, с христианской точки зрения, заслуженную кару. В противоположность Фаусту, мастер получил покой как посмертную награду — освобождение от безрадостного существования, враждебного свободному проявлению чувств и независимому творчеству. И это освобождение даровал Воланд, а значит, вина мастера не в том, что он прибегает к покровительству Воланда.

Убедительна иная аналогия П. Андреева: мастер, бессильный разрешить «фаустовскую» проблему добра и зла, сжигает свой роман и отрекается от него, как Фауст отказывается от своей учености, бессильный познать истину. Генетическая связь образа мастера с образом гётевского героя очевидна в описании последнего приюта мастера: «Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?» [10, с. 371] — вопрошает Воланд. Мастер, зажатый между добром и злом, не выдерживает

испытания страданием и предает лучшее в себе. Потеряв мужество и волю в борьбе за истину с общественно-политическим злом, герой перестает творить, т. е., по христианским представлениям, выразившимся в евангельской притче о закопанном в землю таланте, совершает грех. В этот момент своей эволюции мастер напоминает Фауста, останавливающего в финале трагедии прекрасное мгновение, только, в отличие от героя Гете, делает это, не реализовав в полной мере отпущенное ему природой дарование. Т.о. концепция личности у Булгакова отличается от просветительской оптимистической веры в человека автора «Фауста»: у русского писателя она трагическая.

Испытание страданием и готовностью к самопожертвованию выдерживает Маргарита, в личности которой синтезированы черты Гретхен и гётевского искателя Фауста. С первой ее сближают милосердие и способность на всепоглощающую любовь. Правда, в отличие от Фауста булгаковская Маргарита ищет не истину, а полноту бытия, которая для нее связана с личным счастьем. Найдя же его, Маргарита совершает подвиг любви, не покидая мастера в самые тяжелые периоды его жизни и даже изменяя ради него свою человеческую природу. Надеясь не героя, а героиню действенным началом и способностью на жертвенное чувство, Булгаков своеобразно воплощает бердяевскую концепцию «души России», выражая таким образом присущую ей женственность.

Но булгаковской Маргарите присущи и представления о нравственности, чуждые христианским, и сатанистские черты, в чем видна неореалистическая художественная природа булгаковского романа. Подобно Пилату, организующему убийство Иуды, Маргарита злом воздаст за зло. Ставшая ведьмой героиня, мстя за погубленный роман мастера, учиняет разгром в доме Драмлита, напоминая тем самым профессора Преображенского и доктора Борменталья, находящихся «по ту сторону добра и зла». Складывается впечатление, что идея возмездия была близка и самому Булгакову.

У Булгакова чрезвычайно активны дьявольские силы, несущие в мир хаос и разрушение. Причем, разрушают они во имя добра — в этом отступление от христианской этики и убеждений Гете, заявленное в «Мастере и Маргарите» уже в эпиграфе. Если для христиан и Гете дьявол есть зло, то для Булгакова дьявол — фигура более сложная, напоминающая замятинских Мефи.

Булгаковские Воланд и его свита вершат суд, карая многочисленных грешников за пристрастие к деньгам, нечестность, распущенность, злоупотребление служебным положением, доноительство. Такой суд в мифологическом контексте романа является генеральной репетицией Страшного Суда. В то же время Воланд и его свита, в отличие от замятинских «Мефи», больше всего ратующих за свободу в широком смысле слова, артистическим игровым поведением утверждают ценность именно творческой свободы.

Воланд в монологе, обращенном к Левию Матвею, обосновывает своего рода «философию зла», в чем видна ориентированность Булгакова на одну из традиций символизма. «...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. <...> Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободраť весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?» [10, с. 350]. Как и в трагедии Гете, зло у Булгакова имеет конструктивное значение — оно понуждает к нравственному выбору.

Убедительно интерпретирует образ Воланда Н. П. Утехин: «Воланд Булгакова — это сама жизнь, выражение некоей изначальной субстанции ее, и здесь он фигура куда более значительная, чем его собрат по “Фаусту”... Воланд безусловно несет в себе и начала Зла, но только в том смысле, в каком олицетворением его является сам Хаос, <...> где зло в то же время — и оборотная сторона добра. Поэтому Воланд в романе как бы выражение самой диалектики жизни, ее сущности, некоей абсолютной истины ее, и в этом смысле он находится как бы по ту сторону добра и зла. По сути же он одинаково <...> беспристрастен и к добру и злу» [16, с. 220].

Итак, Воланд — «дух жизни». Необычность образа Воланда, отличающая его от гётевского Мефистофеля, состоит в частности, и в том, что в финале романа он, пусть и по просьбе Иешуа, но дарует душам мастера и Маргариты посмертный покой. Воланд здесь парадоксально сближается с ангелами из развязки «Фауста», уносящими душу главного героя в рай.

Подобные амбивалентность, полигенетичность и гетерогенность «Мастера и Маргариты», одновременно проецирующегося на Евангелия, Апокалипсис и легенду о Фаусте, — ведущая особенность содержания неомифологического неореалистического романа.

Одной из примет булгаковской прозы являются символы, играющие в романе важную философскую роль. Трансцендентным смыслом обладают лейтмотивные органические образы грозы и огня. Гроза сопутствует в романе двум историческим катастрофам: казни Иешуа и покиданию мастера и Маргариты с Воландом Москвы. Этот образ символизирует в первом случае неизбежность смены иудаизма христианством, поэтому иудейский храм

во время грозы словно взрывается («рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины»). Во втором случае гроза свидетельствует о наступлении апокалиптического Страшного Суда. Лейтмотивный образ огня имеет у Булгакова трансцендентное значение: это символ карающего адского пламени.

В «Мастере и Маргарите» есть сближающие этот роман с пришвинским романом символические детали с психологическим подтекстом. К примеру, художественно образ кровавой лужи вина у ног Пилата, намекающий на причастность прокуратора к казни Иешуа.

Итак, романы Пришвина и Булгакова о судьбе интеллигента-художника в «новом мире» близки своей философской направленностью, рецепцией библейских и гётевских мотивов и образов, утверждением спасительной силы искусства. В обоих произведениях отразилась независимая позиция писателей и их пристрастие к мифотворчеству.

## Литература

1. Пришвин М. М. Собр. соч.: в 8 т. М., 1982. Т. 2. 312 с.
2. Пришвин М. М. Записи о творчестве // Контекст –1974: Литературно-теоретические исследования. М., 1975. С. 333–335.
3. Михаил Пришвин и русская культура XX в. Тюмень, 1998. 350 с.
4. Ницше Ф. Соч.: в 2 т. М., 1996. Т. 1. 829 с.
5. Пришвин М. М. Люди «без дома» опасны: Из дневника 1938 г. // Век. 1995. 11/23 ноября. № 44. С. 111–114.
6. Литературное наследство. Т. 70. М., 1963. 337 с.
7. Пришвин М. М. Собр. соч.: в 8 т. М., 1986. Т. 8. 390 с.
8. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. 672 с.
9. Лескисс Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1979. Т. 38. № 1. С. 54–57.
10. Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. М., 1989–1990. Т. 5. 379 с.
11. Вулис А. Поэтика «Мастера»: Книга о книге // Звезда Востока. Ташкент, 1990. № 11. С. 112–118.
12. Булгаков М. А. Собр. соч.: в 10 т. М., 2000. Т. 10. 356 с.
13. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 128.
14. Яблоков Е. А. «Я — часть той силы...» (Этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Русская литература. М., 1988. № 2. С. 5.
15. Андреев П. Беспросветье и просвет: Фантастические рассуждения о фантастическом романе // Континент. Мюнхен, 1980. № 22. С. 359.
16. Утехин Н. П. Исторические грани вечных истин // Современный советский роман: Философские аспекты. Л., 1979. С. 220.