



УДК 882 (091)

Н.В. Голубович

Мифологизация как ведущий художественный принцип М.А. Булгакова в «Театральном романе» и «Мастере и Маргарите»

Своеобразие образного мышления М.А. Булгакова определяется активным использованием вторичной художественной условности. Несмотря на то, что в современном литературоведении имеется достаточное количество работ, посвященных поэтике булгаковских произведений, вопрос о природе и функционировании «необычайного» в художественной системе писателя нельзя назвать решенным и даже в достаточной мере проясненным, так как исследовательский поиск ограничивается выяснением смыслов условных образов. Типология же булгаковской условности до сих пор остается одним из открытых вопросов булгаковедения.

В разные периоды творчества Булгакова тип условности не оставался неизменным и был обусловлен спецификой создаваемых писателем художественных моделей реальности.

В 1920-е гг. основополагающим творческим принципом Булгакова стала комически разоблачительная типизация, присущая сатирическому типу условности. Сатирическое иносказание создается при помощи реализованной метафоры, алогизма, буквализованного фразеологизма, гиперболы, символа, сатирического гротеска, фантастики. Конкретные проявления сатирической условности могут совпадать с проявлениями других типов вымысла (рациональной фантастикой, сказочным или философским типом условности), но при наличии некоторых подобий смысловая и художественная дифференциация очевидна.

Проза Булгакова 1930-х гг. уже в первом приближении представляет еще более тесное единство различных типов вымысла. Такая синкретичность обусловлена увеличением смысловой емкости произведений, усложнением и глобализацией мировоззренческой позиции автора. Признавая свободное сочетание и даже взаимопроникновение в рамках одного произведения различных типов вымысла (Е. Ковтун, например, вычленяет в романе «Мастер и Маргарита» четыре самостоятельных типа вымысла: *fantasy*, сатирическую, мифологическую и философскую условность, отдавая *fantasy* ведущую роль [1]), мы попробуем вычленить структурообразующий, доминантный тип, а ригорозно делая упор на мифологическую условность – наиболее, как нам кажется, адекватную творческим задачам Булгакова в 1930-е гг.

Объясняя причины устремленности романа XX века к условным формам, И. Бернштейн пишет: «Видимо, эти новые тенденции многообразны и вызваны попытками писателей выйти за пределы только панорамно-эпического способа изображения, так и заострением специфически философской проблематики осмысления положения человека в мире в таких параметрах, кото-

рые требуют и обращения к корням, и максимально масштабного обобщающего размаха» [2]; попытки постижения глубинной сути явлений действительности «заставляли искать философское обобщение или в национальном прошлом, или в фольклоре, в мифологии, или – в переключке с мировыми литературными образами» [2, с. 276].

Е.М. Мелетинский, определяя пафос мифологизма XX века, писал, что сущность его «не только и не столько в обнажении измельчания и уродливости современного мира <...>, сколько в выявлении неких неизменных, вечных начал, позитивных или негативных, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений. Мифологизм повлек за собой выход за социально-исторические и пространственно-временные рамки» [3].

Булгаков воспринимает миф как божественное откровение, трансцендентную реальность. Утрата обыденным существованием духовного содержания и смысла побуждает писателя к воссозданию сакральной реальности, противопоставлению священного мирскому. Сакральное бытие оказывается истинной реальностью. Возвращение смысла, преодоление абсурда становятся возможными только через миф.

Мифологизация выступает у писателя как способ философско-поэтической типизации жизни, как образное воплощение ее нравственного начала. Присутствие мифа объясняется еще и характером художественных исканий эпохи, стремлением связать частное с общим, человека с человечеством, конкретный временной отрезок с многовековой протяженностью и перспективой.

Предметом специальных наблюдений и исследовательского поиска мы избрали особенности интерпретации Булгаковым библейской истории в романе «Мастер и Маргарита». Произведение буквально пронизано семантическими, лексическими, эмоциональными аналогиями с текстом Евангелия. Интерес этот не случаен: Михаил Афанасьевич был сыном ученого-теолога, досконально знал содержание Библии, в течение всей жизни интересовался эсхатологическими, теологическими вопросами. Кроме того, исследовательское внимание к данному тексту продиктовано и композиционными особенностями романа.

Событийную канву романа «Мастер и Маргарита» составляют две сюжетные линии: первая является художественным осмыслением библейской легенды о страданиях и мученической смерти Иисуса Христа в далеком 29 году, в день «четырнадцатого числа весеннего месяца нисана» [4], вторая – отправляет читателя в Москву 1929 года. Обе сюжетные линии формально связаны образом повелителя преисподней, демона зла Воланда, свидетеля и, по сути, виновника, хотя и косвенно, смерти Иешуа Га-Ноцри, мирного проповедника из города Гамалы в Ершалаиме, на заре христианской цивилизации. Он же, Воланд, – свидетель и теперь уже прямой виновник всех событий «московских глав». Зло, поселившееся в душах исполняющего обязанности президента Синедриона первосвященника иудейского Иосифа Каифы, других членов высокого собрания, их трусость, вызванная страхом за свое благополучие и спокойствие, которые, по их мнению, могут быть утрачены отнюдь не действиями разбойников и убийц Варравана, Гестаса и Дисмаса, а мирной проповедью Иешуа Га-Ноцри, заставляют их требовать от прокуратора Иудеи Понтия Пилата казни проповедника. Силы Слова они боятся больше, чем грабежей и убийств. Наместник же римского императора в Иудее Понтий Пилат, в руках которого была жизнь «бродячего философа», непоследовательностью и собственным малодушием («Так, померещилось ему, что голова арестанта уплыла куда-то, а вместо нее появилась другая. На этой плешивой голове сидел редкозубый золотой венец; на лбу была круглая язва, разъедающая кожу и смазанная мазью; запавший беззубый рот с отвисшей нижней капризной губой. Пилату показалось, что исчезли розовые колонны балкона и кровли

Ершалаима вдали, внизу за садом, и все утонуло вокруг в густейшей зелени капрейских садов. И со слухом совершилось что-то странное – как будто вдали проиграли негромко и грозно трубы и очень явственно послышался носовой голос, надменно тянущий слова: «Закон об оскорблении величества...» [4, с. 295] способствовал гибели того, кто ему так понравился при первой встрече и кому он даже пытался помочь, ведя допрос: «– Слушай, Га-Ноцри, – заговорил прокуратор, глядя на Иешуа как-то странно: лицо прокуратора было грозно, но глаза тревожны, – ты, когда-либо говорил что-нибудь о великом кесаре? Отвечай! Говорил?... Или... не... говорил? – Пилат протянул слово «не» несколько больше, чем это полагается на суде, и послал Иешуа в своем взгляде какую-то мысль, которую как бы хотел внушить арестанту.

– Правду говорить легко и приятно, – заметил арестант.

– Мне не нужно знать, – придушенным, злым голосом отозвался Пилат, – приятно или неприятно тебе говорить правду. Но тебе придется ее говорить. Но, говоря, взвешивай каждое слово, если не хочешь не только неизбежной, но и мучительной смерти.

Никто не знает, что случилось с прокуратором Иудеи, но он позволил себе поднять руку, как бы заслоняясь от солнечного луча, и за этой рукой, как за щитом, послать арестанту какой-то намекающий взор» [4, с. 295]. Пилат сначала утверждает смертный приговор, но потом настаивает перед первосвященником Каифой на том, чтобы отпустить приговоренного на свободу «в честь наступающего сегодня великого праздника Пасхи». Как объяснить поведение Понтия Пилата? Был ли он вправе не утверждать смертный приговор? Несомненно. Но трусость, боязнь за свое положение оказались сильнее всемогущего прокуратора. Ведь Каифа недвусмысленно намекнул, что есть власть повыше его власти. В фонтане дворца Ирода умывает Пилат руки, отказываясь от своей миссии в деле спасения Сына Божьего. Но водой не смыть кровь посланного Богом на землю спасителя человечества, и пришло бессмертие: «Чье бессмертие пришло? Этого не понял прокуратор, но мысль об этом загадочном бессмертии заставила его похолодеть на солнцепеке» [4, с. 301]. Грех трусости и предательства отныне будет бросать кровавый отблеск на бессмертие в веках, обретенное Понтием Пилатом в связи с делом бродячего проповедника Иешуа Га-Ноцри, под именем которого выведен библейский Иисус Христос. Римский прокуратор Понтий Пилат обречен будет на вечные муки совести, на самотерзания из-за проявленной им однажды трусости; и не успокоит эту больную отныне совесть даже жестокая месть предателю Иуде из Кириафа, свершенная начальником тайной стражи Афранием по приказу прокуратора: « – Мы теперь будем всегда вместе, – говорил ему во сне оборванный философ-бродяга, неизвестно каким образом ставший на дороге всадника с золотым копьём.

Раз один – то, значит, тут же и другой! Помянут меня, сейчас же помянут и тебя! Меня – подкидыша, сына неизвестных родителей, и тебя – сына короля-звездочета и дочери мельника, красавицы Пилы» [4, с. 591].

В «московском» сюжете романа читатель окажется свидетелем того, как сбылись, спустя тысячу девятьсот лет после мучительной казни Иешуа Га-Ноцри, заветы бродячего философа, записанные единственным его последователем, чудаковатым Левием Матвеем на пергаменте и прочитанные Пилатом в пасхальную на пятнадцатое число месяца нисана ночь: «Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл...» [4, с. 600].

«Спустя тысячу лет профессору черной магии» Воланду захотелось «повидать москвичей в массе, а удобнее всего это сделать в театре. Ну вот моя свита... и устроила этот сеанс, я же лишь сидел и смотрел на москвичей» [4, с. 476].

Изменяя канонический библейский текст, составляя Евангелие по Булгакову, писатель расставляет акценты, проводит свои аналогии, через которые высвечивается скрытый смысл, подчиняющий себе все лейтмотивы, образы и события в романе.

Исходным импульсом повествования в романе «Мастер и Маргарита» является фантастическая посылка – появление в Москве 1930-х гг. Воланда и его свиты. Творимые ими «чудеса» образуют связующие звенья всех пластов сюжета. Столь же важна роль фантастической посылки в подготовке читательского восприятия: автор с ее помощью разрушает стереотипность мышления, привычную логику, установку на известное, узнаваемое; задает тон повествованию и настраивает читателя на восприятие создаваемой реальности – конструируемой писателем новой модели бытия.

Каковы составляющие этой модели?

Разрушающий привычные представления «другой» мир, предлагаемый автором в качестве новой модели, на самом деле просто забытый, скорее даже утраченный вечносущий феномен. В свете этого феномена Булгаков стремится разгадать смысл происходящего. Причина абсурда, трагикомедии настоящего открывается сквозь призму Времени и Вечности – констант мифологической памяти. Булгаковский хронотоп выступает средством концентрации символического мифосказания. Особенностью романного времени является его историческая определенность, конкретная временная отнесенность, с одной стороны, и одновременное существование пространственно-временной бесконечности, с другой. Сопряжение линейного и циклического времени значимо в установлении смысловых параллелей. Библейский Ершалаим, современная Булгакову писательская Москва и ирреальный, космически многогранный мир в их симбиозе создают беспредельное по времени и протяженности пространство, в котором действуют герои романа. В неразрывной связи выступают прошлое, отдаленное почти двумя тысячелетиями, и современная история. Они связаны неким высшим смыслом, могущественной силой взаимообусловленности и возвратности. История пульсирует, развивается поступательно-возвратно. Локально-конкретная современная Москва представлена на историческом фоне, вписана в общий бытийный контекст, Москва становится частью непрерывного исторического времени, составляющей единой общечеловеческой судьбы.

Ярче всего мифологизм проявляется в том случае, когда происходит соотношение символического образа с определенным библейским событием или героем. При этом миф строго подчинен логике развития художественного символа: с одной стороны, миф создает условия для возникновения символа, требующего отказа от соблюдения принципов совершенного правдоподобия и процветающего на почве создаваемой мифологической условности; с другой стороны, миф открывает возможность для широких, универсальных обобщений.

Чрезвычайно важными становятся условия перехода к символическому мифосказанию. В повествовательной структуре переходом от локальности, конкретности к предельной абстрактности, символической отвлеченности служит сон или же состояние крайнего эмоционального возбуждения, психической нестабильности, мучительного нервного потрясения, когда душевное смятение достигает критического предела. Во сне узнает историю Пилата Иван Бездомный, в возбужденном состоянии, близком к потрясению, читает главы из книги Мастера Маргарита. Создание атмосферы неопределенности, крайней нестабильности, недостоверности необходимо автору для погружения в миф. Сон же как пограничное состояние сознания человека перемещает повествование из сферы жизненной достоверности в иносказательный план символа. Акцент на фантастичности самой ситуации появления дьявола в Москве, заострение демонических деталей в его образе – трость с черным на-

балдашником в виде головы пуделя, разный цвет глаз, способность предугадывать будущее, бриллиантовый треугольник на портсигаре – подчеркивают мистический характер происходящих событий.

Одним из ярких, продуктивных приемов является в романе фольклорная мифологизация. Так, сатана и его свита уже изначально представлены в гротескном заострении, характерном для героев фольклора: сочетание человеческого и звериного, чрезмерная прожорливость, магические способности, наличие определенной атрибутики и др.

Бегемот и Коровьев составляют традиционную для народного представления о смешном контрастную пару: Коровьев – «гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно», «с глумливой физиономией», Бегемот – самодовольный, громадный, «как боров», «здоровеннейший», «жутких размеров кот». Такую же диаметрально противоположную пару представляют «длинный, как жердь, и в пенсне» Коровьев и «маленький, но необыкновенно широкоплечий, в котелке на голове и с торчащим изо рта клыком» Азazelло.

Четко соблюдены в романе условия возникновения и действия фантастических сил. Мифологизируется и облик героев, изображенных первоначально в чисто реалистической манере. Мифологизированные черты приобретают Маргарита, Наташа, Николай Иванович. Столкновение с темными силами изменяет их внешность в соответствии с фольклорными представлениями.

Типические черты потусторонних, мистических персонажей даны укрупненно, с подчеркиванием фантастических деталей: магический крем, щетка-помело, полная луна, пятница, шабаш ведьм, клыки и копыта, черный кот, вампиры, бал у сатаны. Мистика, гротеск, привносимые в реальный мир, создают условный фон, становятся той почвой, на которой вырастает новая символическая реальность. Действительность переплетается с фантастикой, пугающее и страшное с необычным и смешным. Концентрированная атмосфера условности, созданная с помощью гротеска и фантастики, дает возможность непосредственного выхода в художественную систему символа.

Актуализация мифологических принципов отчетливо проявляется в построении образной системы, отмеченной многочисленным параллелизмом мотивов, присутствием персонажей-двойников (Каифа – Берлиоз, Иуда – Могарыч, Иван Бездомный – Левий Матвей и т.п.). Двойственно время (прошлое – настоящее, временное – вечное), двойственна действительность (реальность – сверхреальность), двойственны ситуации. Налицо в романе архетипические формулы мифологического сознания, которые объективируются у Булгакова как вечные проблемы: «преступление и наказание», «грех и возмездие», «отступничество и расплата», «вина и раскаяние» и т.п.

Мифологическая условность углубляет основной конфликт романа (борьбу абсолютизированных добра и зла во Вселенной и в человеческой душе), определяет нравственный стержень проблематики (поступок, предопределяющий судьбу человека и мира).

Может ли зло «совершать благо»? В оценке зла Булгаков близок народному отношению к дьяволу – однозначно отрицательному.

Здесь уместно будет вспомнить Гоголя, взгляды которого были своеобразным маяком для Булгакова: дивятся люди веселью на свадьбе Пидорки да Петруся в «Вечере накануне Ивана Купала», да не верят в счастье: «Начали жить Пидорка да Петрусь, словно пан с панею. Всего вдоволь, все блеснит... Однако же добрые люди качали слегка головами, глядя на житье их. «От черта не будет добра, – поговаривали все в один голос. – Откуда, как не от искушителя люда православного, пришло к нему богатство? Где ему было взять такую кучу золота? Отчего вдруг, в самый тот день, когда разбогател он, Басаврюк пропал, как в воду?» [5].

В основе «Сорочинской ярмарки» лежит сказка о черте, выгнанном из пекла, о его поисках красной свитки и несчастье, приносимом бесовским золотом. В народном сознании дьявольское не совместимо с добром.

Цитата из Гете в эпиграфе к «Мастеру и Маргарите», допускающая двусмысленное понимание, полностью опровергается всем ходом повествования. Давая оценку и трактовку эпиграфу, нельзя забывать, что слова эти принадлежат дьяволу и, следовательно, отражают дьявольскую логику и дьявольскую философию жизни. «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо...» Может ли сатана совершать благо с точки зрения народной морали, с позиции библейской нравственности? О каком «дobre» идет речь? О каком «благe»?

Следуя отчасти романтической традиции, в большей степени гётевской трактовке божественного и дьявольского, Булгаков допускает, что сатана, совершая зло, может «разбудить» человека, усилить его стремление к добру, к Богу, тем самым укрепить человеческую волю в противостоянии злу. Но такое допущение не означает двоемыслия. Добро и зло для Булгакова – понятия абсолютные, иначе двусмысленным стал бы мир, и в этом мире Добро перестало бы быть ориентиром. Роман же Булгакова – это роман об Истине и Свете.

Миф имеет структурирующее значение и для художественного целого «Театрального романа», который, как известно, создавался одновременно с «Мастером и Маргаритой». Повествование здесь является реализацией мифа, созданного сознанием и словом героя.

Параллельное написание двух романов объясняется не только причинами объективного характера, событиями личной жизни автора. Булгаков остро осознает необходимость осмыслить, синтезировать свой путь – писательский и человеческий. Опыт такого осмысления и стали два романа, объединенные пониманием неразрывности всечеловеческой истории и личностной судьбы. Духовное содержание мира, некий Высший разум, опосредуется в вещном мире как мифологическое сознание. Средством «раскодирования», по Булгакову, становится Творчество. Творчество, таким образом, – путь к познанию истины о себе и Истины о Мире. Жизнь Максудова, как и жизнь Мастера, представляют своего рода формулу выхода в новое пространство: *существование (биологическое, вне творчества) – Творчество – Духовное Восхождение – Смерть (биологическая) – обретение Истины*. Биологическая смерть необходима как освобождение, – это акт перерождения материи в дух. В «Театральном романе» этот путь Максудова предстает как *«грустный сон» (ностальгия по духовной свободе) – страдание, душевная теснота – рождение «нового» Максудова в процессе творчества («проклятая квартира», «убогое жилище» становится «домом-кораблем») – самоубийство – бессмертие*. Подобная же метаморфоза происходит и с Мастером.

Мифологическая память (для Максудова – творческая, для Мастера – эзотерическая), вновь обретенная в процессе творчества, – средство преодоления в человеческом сознании антиномий «смерть – жизнь», «время – вечность». По существу, речь идет о новом представлении об Эволюции, в основе которой лежит не Интеллект, а Творчество, – иными словами, Духовное содержание личности. Как следствие, пространственно-временная позиция героя в обоих романах определяется взаимодействием трех констант сознания: прошлого, настоящего и трансцендентного (будущее не может входить в этот ряд, так как предопределено свыше, самонадеянные же попытки человека изменить его посредством разума закончились трагической неудачей). Таким образом, символично-мифологическая структура «Театрального романа» и «Мастера и Маргариты» позволяет писателю время и «вне-время» конкретной человеческой жизни вписать в общее движение «над-Времени».

В отличие от романтиков, чья убежденность в непреодолимости разрыва между духовным опытом личности и содержанием общественной жизни приобретает статус категорического императива, Булгаков именно в этом опыте видит единственную возможность прорыва человечества к нравственному абсолюту. И этот спасительный путь прочерчен в «коллективном подсознательном» (Юнг), содержится в мифологической памяти, которая объективируется в образно-символическом мышлении художника, чтобы стать фактом реальной жизни. (Поэтому «рукописи не горят»: духовное не подчиняется законам физики).

Используя архетипы (аксиомы человеческого сознания), Булгаков создает мифологическую модель мира, где «миф превращается в реальность, но и реальность тем самым превращается в миф» [6].

Специфика вторичной условности в «Мастере и Маргарите» и «Театральном романе» позволяет заключить, что структурообразующей, доминантной разновидностью условности стал именно мифологический тип. Мифом определяется течение реального времени, формируются пути и судьбы героев, корректируются ключевые события. Поэтому любое слово, любое действие в романах приобретают сакральное значение, соизмеряются с Вечностью. Обнаруживая в романах проявления мифологической памяти, реализацию архетипов, не следует, однако, забывать, что речь идет о литературном мифе, то есть о такой мифологической модели мира, которая порождена писательской фантазией и, как следствие, отражает, кроме глубинных архетипов человеческого сознания, и своеобразие мирозерцания автора: его личностную тональность, жизненную философию.

Мифологизирование в творчестве Булгакова 1930-х гг. – явление художественное. В нем выражается стремление писателя к универсальной символизации вечных, метафизических начал, к их актуализации в современном сознании, утратившем нравственные ориентиры. При этом выраженная в мифе квинтэссенция человеческого опыта не только не вытесняет у Булгакова историческое восприятие человека и мира, но подчеркивает трагедийность конкретной исторической эпохи, ее апокалипсический характер.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Ковтун Е.Н.** Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. (На материале европейской литературы первой половины XX века). – М., 1999. – С. 259.
2. **Бернштейн И.** Эпос обновления жизни: Роман в литературе социалистических стран 60-х – 70-х годов. – М., 1982. – С. 275.
3. **Мелетинский Е.М.** Поэтика мифа. – М., 1995. – С. 295–296.
4. **Булгаков М.** Белая гвардия; Мастер и Маргарита: Романы. – Мн., 1988. – С. 284.
5. **Гоголь Н.В.** Вечера на хуторе близ Диканьки; Миргород. – Мн., 1980. – С. 39.
6. **Гаспаров Б.М.** Из наблюдений над мотивной структурой романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава, 1988, № 10–12. – С. 169.

S U M M A R Y

The author of the article defines the types and functions of art conventionality in M. Bulgakov's prose, revealing common principles of creating conventional images and establishing the regularities of these images usage by the writer.

Поступила в редакцию 4.09.2004