

А.В. Басков

Черновицкий университет

ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ТРАДИЦИОННОГО СЮЖЕТНО-ОБРАЗНОГО МАТЕРИАЛА В РОМАНЕ М.А.БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под Солнцем. Бывает нечто, о чем говорят «Смотри, вот новое»; но это уже было в веках, бывших прежде нас.

Екклезиаст (1,9-11)

Традиционные сюжеты и образы — явление недостаточно изученное в литературе. Их изучение часто ограничивается установлением сюжетно-образного сходства и не объясняет ни необходимости заимствования, ни его внутрилитературной функции [3, с.304-306].

Данная статья посвящена специфическому свойству традиционных сюжетов — их индивидуальной рецептивной функции — трансформации традиционного в сознании писателя, создающего целостную картину мироощущения в литературном произведении.

Речь идет о романе М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита». Оригинальное построение и своеобразная структура трансформированного традиционного сюжета заставляет по-особому подходить к вопросу о традиционности. Роман исследуется с точки зрения целостного анализа, т. к. рецепция автора, создающая завершенное произведение, подчиняет себе сам процесс трансформации традиционного сюжета и образов. Прослеживая изменения традиционного материала на различных уровнях системы, можно определить степень его необходимости и достижения задуманного автором. Представляется целесообразным исследовать проблему на двух уровнях: закономерность обращения к традиционным сюжетам («канонам») литературно-исторической эпохи и механизм переосмысления этого канона индивидуальным талантом в рамках эпохи. Имеются микро и мак

роуровень, существующие в гармоничном и неразрывном взаимодействии. Эпоха разрушает мировую литературную традицию восприятия мира, существенно осовременивая его проблематику, писатель же, вырастая из этого новго восприятия, создает свою, совершенно оригинально переосмысленную версию мира, исходя из потребностей эпохи.

Индивидуальный подход к традиционным сюжетам достоин особого внимания. Всякий конкретный материал является проявлением общих тенденций и закономерностей развития мировой литературы. Булгаков обращается к евангельскому сюжету о суде и распятии Христа прокуратором Иудеи Понтием Пилатом. В данном случае имеем дело с двумя специфическими аспектами.

Во-первых, значительное количество обращений к тому или иному сюжету позволяет говорить об установлении традиции по отношению к данному материалу. Библейские сюжеты представляют собой прочно устоявшуюся традицию и несут в себе традиционную семантическую символику. Преодолеть устоявшийся канон сложно, и генетический ряд обработок истории о Пилате и Христе в литературе представлен большим количеством произведений, интерпретирующих миф в вариантах, уместающихся в рамки эстетического символа Бога — Сына, Мессии и земной благодати.

Булгаков создает версию, оспаривающую не только религиозный канон, но и литературную традицию, кодирующую собой семантическую функцию протосюжета. Он создает «антисюжет», в который помещает образы, совершенно нетрадиционные по выполняемым функциям, заложенным в них изначально.

Вторая проблема, — определение степени необходимости привлечения евангельского сюжета и функционирования традиционных образов в данном контексте.

Евангельские сюжеты не укладываются в рамки имеющейся классификации традиционных сюжетов. Они одновременно мифологические, т. е. положены в основу религиозного канона, исторические (действующие герои имеют исторических прототипов, что ограничивает фантазию писателя), и, одновременно, литературные (частое обращение к данному сюжету создало литературную традицию с определенной семантической функцией). Их следует отнести в особую группу, так как религиозный канон изобилует множеством ошибок и противоречий, что дает пищу творческой фантазии художника, реализующего художественно-трансформированную функцию традиционного сюжета в рамках целостного произведения.

Явление повторяемости наиболее четко прослеживается при рассмотрении закономерностей функционирования традиции «по восходящей», т. е. от отдельной конкретной трактовки до определенного множества произведений, использующих один и тот же протосюжет. Только в этом случае прослеживаются устойчивые типологические характеристики. Книга Булгакова столь необычна, что до сих пор никто не может четко определить ее жанр. Многие склонны считать ее мистическим романом, ссылаясь на слова автора: «Я — мистический писатель». Беллетристические элементы

его раннего творчества несомненно широко представлены в «Мастере и Маргарите», что позволяет Булгакову подниматься до головокружительных высот фантазии. Но роман значительно шире мистического. Г.А.Лесскис выдвинула точку зрения о романе сатирическом [7, с. 53]. П.Скориню настаивает на определении романа сатирическим, фантастики [7, с.25]. М.Чудакова, ссылаясь на мнение М.С.Булгаковой в «Жизнеописании М.Булгакова», утверждает, что роман «Мастер и Маргарита» — роман философский. Той же точки зрения придерживаются И.Ф.Бэлза и А.Зеркалов. Такие характеристики не исчерпывают, однако, богатого образного мира книги. Исходя из теоретических положений М.Бахтина, А.Вулис предлагает считать роман мениппеей, основными чертами которой являются многомерность, многоплановость, пристрастие к видениям, вставным эпизодам, к необычным ракурсам, т. е. утонченная система отражения [4, с. 182]. Вулис замечает, что каждый философский роман уже является сатирическим. Таким образом, жанр «Мастера и Маргариты» следует искать среди уже имеющихся определений. Это — мениппея, хотя и этот термин следует отнести к условным.

Представляется, что «Мастер и Маргарита» с точки зрения идейно-тематического и философского плана — роман-«негатив». Если пользоваться метафорическим понятием Борхеса «Антикнига», то произведение Булгакова — Антикнига по отношению ко всем произведениям «богоискательского» направления. Целостная картина восприятия мира не нарушена, но само мировосприятие развернуто на 180 градусов, негатив заменен на позитив и наоборот. «Негативизм» — средство создания определенной картины мира, через которую и выражается само понятие Антикниги.

Важна не ошибочность или достоверность изображения картины мироздания, а результат симбиоза творческой самобытности Булгакова и реальности, давший великолепное произведение литературы. Основной особенностью композиционного строя произведения является его «двухярусность». Соединение нескольких сюжетов в одном произведении образует новое содержательное качество, позволяющее полно реализовать художественный замысел.

В книге четко выделены два сюжета — реальный мир Москвы 30-х гг., где живут Мастер и Маргарита, и сюжет о Христе и Пилате. Лесскис утверждает, что это «двойной роман», «роман в романе», «роман о романе»: роман о судьбе Мастера и роман о Пилате, написанный Мастером. При естественном положении дел следовало бы рассматривать распространенную схему выведения моралистического стержня, который бы контрастно отображал «мир сегодняшний». Сюжет о Пилате выполнял бы функции притчи, с позиции которой и рассматривалось бы и само действие. В этом случае значительную роль следует отнести именно наличию традиционного сюжета, использование которого, собственно, и определяет своеобразие композиции. Однако сюжет-реципиент и сюжет-канон выполняют в романе функции нетрадиционные.

Писатель создает два мира — две реальности. У евангельского сюжета отобрана его условность, он реален (разумеется в художественных пределах романа). Эти два мира сталкиваются в одной коллизии, связаны одни-

ми нравственными проблемами. Они составляют сложное идейное целое, хотя оба — совершенно самостоятельные, законченные «субстанции».

Роман Мастера по манере повествования неперсонифицирован, безличен, холодно «объективен». Нет персонификации автора, нет обращений к читателю, нет эксплицитно заявленных мнений. Никаких элементов вымысла не позволяет себе Булгаков: нет чудес, мистики, ни тени комизма, гротеска, сатиры.

Мастер, создающий свой роман — не писатель, а историк. Он — «Мастер», он не сочиняет, а воссоздает историю в ее подлинности. Роман Мастера условно достоверен. Роман о Пилате сожжен, т.е. фактическая реальность его сведена к нулю. Текст «восстановлен» по трем источникам: рассказу Волагда, из сна Ивана Бездомного, по «воскресшей» рукописи Мастера.

Немаловажная деталь: Дьявол рассказывает о Христе. Евангелие от Волагда и восстановление им же рукописи романа — две достаточно абсурдные для понимания детали. Мир зла возвращает логику добра!

Мастер угадал ход событий Страстной пятницы, ему магически открылось буквальная правда исторического факта и его философский смысл. Это уже не роман — это исторический документ.

Иначе написан роман о Мастере. Он отмечен резкой персонификацией личности автора, спорящего, объясняющего и убеждающего читателя. Он глубоко эмоционален, речь диффузна — в нее постоянно проникают элементы речи, мыслей, физического и нравственного воспитания мира его персонажей. Внедиффузны только Мастер и мистический мир. Для Мастера — это необходимая черта, автоматически сближающая его с миром евангельским. Мистический мир занимает особое место в романе — он не поддается трехмерному восприятию, поэтому отстранен от личности автора, он выше всего земного, его образ мышления и поведения ирреален, он сохраняет условную замкнутость.

Именно в этот «реально» существующий мир, в этот «правдивейший» роман внесено столько мистики и чертовщины, что достоверность превращается в литературный прием. Здесь бездна слухов, догадок, сплетен, актуализирующих недостоверность содержания.

Эти два мира «зеркально противоположны друг другу», несмотря на всю сходность логико-исторических и символических ассоциаций [4, с.179]. Это одна из опорных концепций романа-негатива.

Все исходит из логики зеркал. Классический роман, объективно реальный, каким должен быть роман о Мастере, понимаемый как действительно существующий, — по идее, первичен. История о Пилате и Иисусе, если она сохраняет функции притчи, — вторична. Мораль — всегда подоплека действия и его оценки, но она лишь «зеркало», отражающее канон истины.

В данном случае, историческим фактом оказывается легенда, а реальный мир Москвы превращен в фантасмагорию, упрямо объясняемую как исторически недостоверную. Все перевернуто в «зеркальном» мире. В

действие вступают законы логики самого писателя, а объективное восприятие — уже ошибка.

В семантике традиционного сюжета или образа есть, как правило, идеологическая или нравственно-психологическая доминанта, которая не только определяет характер их традиционализации в литературе, но и служит моментом существенной идейно-смысловой трансформации сюжетно-образного материала. В романе Булгакова вычленение доминанты не является основанием для однозначного вывода о характере функциональности. В данном случае наблюдается соединение, наложение, взаимопроникновение семантических полей, каждое из которых, взятое в отдельности, значимо само по себе. Благодаря этому сюжет-притча не выполняет полностью своих канонических функций и, преломляясь в кривом зеркале романа, приобретает не только новое идейно-тематическое, но и структурное значение. Вычленение доминанты традиционного сюжета, таким образом, возможно только в контексте романа.

Это две несовместимые модели мира. Первая — роман Мастера — трагическая, религиозная, философская. Вторая — роман о Мастере — сатирически-бытовая, буффонадно-пародийная. Первая — Апокалипсис, начало Страшного суда, вторая объявляет Воланда и его свиту «шайкой гипнотизеров», часть событий не бывшими, а только сновшимися, а все в целом — «техническим приемом», позволяющим развернуть занятый сюжет, создать нетривиальные ситуации, проявляющие характер реальных персонажей.

Совместить эти неадекватные друг другу миры невозможно, и найден выход — в романе появляется Воланд — представитель мира третьего, ставший между двумя отражениями одной реальности. И коль логика Булгакова требует поменять местами мир реальный и библейский, то для сохранения содержательной формы в ее гармонии, Дьявол появляется в мире абсурдном — т.е. человеческом, сатирическом. Объяснение, первопричина и результат законченности метода отражения — и есть фигура Воланда. Подобный парадокс рассмотрен в работе И.Ф.Бэлзы «Генеалогия «Мастера и Маргариты» [2, с.214].

Булгаков трансформировал жанр романа, подчинив его своей многоплановой композиции, определяющейся философско-этической концепцией. Его евангельская линия разрушает легенду о Христе и «очеловечивает» божественное, что отрицает функцию притчи. Иешуа не Иисус, хотя образ выписан в лучших традициях евангелистики. Вновь нарушена логика — образ не соответствует своей законной функции. Соотношение «нового» и «старого» в образе все время меняется. С увеличением гибкости и «интеллигентности» эстетического сознания доля нового становится все больше, доля старого отступает и уменьшается. Этот процесс изменил не только Христа, но и Воланда. Абсолютно новое не может все же существовать: образ перестанет узнаваться. Для создания антиобраза просто необходимо наличие яркой и характерной узнаваемости. Образ не изменен, а противопоставлен традиционному. Миф превращен в реальную ситуацию и противопоставлен самому себе как канону. Воланд — уже не Дьявол в чистом виде, а скорее Антидьявол, не искуситель, а Судья (что в

правах Бога)! Такая операция никак не разрушает образ, она придает ему авторский смысл и значение.

Вслед за академиком С.А.Жебелевым, отрицавшим «миф о Христе», Булгаков не сомневался в историчности образов Христа и Пилата, был уверен, что все четыре Евангелия изобилуют позднейшими наслоениями, особенно в отношении чудес. И.Ф.Бэлза указывает, что сами евангелисты не писали Евангелий, а ограничивались лишь записями поучений Иисуса, так называемыми логиями. Впоследствии они дополнялись и объединялись в своды Евангелий. Домыслы и неточности были неизбежны. Ошибка в понимании исторической личности Христа носила, по мнению Булгакова, закономерный характер. Его Левий Матвей красноречиво развивает эту мысль. Воланд же просто смеется над «историчностью» этих логий. В этой «недоговоренности» и заключены первичные предпосылки для переосмысления традиционных сюжета и образов.

Современная литература, как правило, не приемлет нормативности при использовании традиционного сюжетно-образного материала, и в ряде случаев отказывается от его общепринятого толкования. Ф.Бэкон по этому поводу сказал: «Я склонен считать, что весьма многим мифам, созданным древнейшими поэтами, уже изначально присущ некий тайный и аллегорический смысл ... Этот тайный смысл уже с самого начала был заложен в мифе и старательно завуалирован его создателями» [9, с.25].

Одной из причин разнообразия трактовок библейских сюжетов в литературе является также вариантность сюжетного материала, на основе которого и создавались протосюжеты. Одну из таких трактовок создает Булгаков, причем подчеркивает момент сомнительности мифа.

Евангельские элементы внесены в роман, но лишены мистической окраски, догматическая трактовка отрицается. Иисус у Булгакова — не страдающий Мессия, а страдающий человек, что подчеркивал еще Н.К.Маккавейский.

Христос нужен Булгакову не столько для его актуализации и теологической полемики, сколько как символ-маска, яркий пример. Иешуа — не Христос, это адекват истины. История фальсификации его личности — это механизм блуждания человечества в поисках идеального пути. Этот путь известен Воланду и Мастеру, поэтому нет необходимости искать в Иешуа степень приближения к евангельскому идеалу.

Писатель логически доказывает, что ошибочность в понимании личности Христа положила начало цепи человеческих ошибок, результатом которой являются картины московской жизни. Мысль о том, что истина исторического процесса забыта, что человечество идет не тем путем, который определен мировым разумом, не покидает роман ни на минуту. Поэтому Москва вырисована сатирическими тонами, поэтому создается ощущение какого-то трагического фарса, где дан простор извращенной психологии обывательской среды. Люди, не понимающие истины бытия, не способны преобразить его — таков один из центральных мотивов в книге. Логика происходящего своеобразна: мир ошибочен в своем развитии, люди одномерны и глупы, познание истины за две тысячи лет не сделало ни

шага вперед. И Дьяволу остается лишь продолжить свой извечный «физиологический» эксперимент над людьми. Антимир «непробиваем» даже для всеильного Воланда.

Негативизм становится основой булгаковской модели мира, постижение обратно в своем развитии. Если сюжет о Пилате — точка отсчета, то московская эпопея — результат искривления логики естественной эволюции нравственности, добра и зла, вечного и преходящего.

Время в романе возвращается назад, ибо достоверность — в прошлом. В реальном мире истины нет — он фантазмагоричен. Это балаган, театр гротеска, где режиссер — Воланд. Именно он возвращает нас к праошибке, т.е. к причине человеческого падения, когда Пилат первым сделал нравственный выбор, за который человечество расплачивается почти две тысячи лет.

Ошибка достаточно ярко раскрыта в многообразии параллелей, в гротескности, абсурдности романа о Мастере, противопоставленного роману о Пилате. Форма вынуждает к оппозиции сюжетов, выдвигает их на одну плоскость. Коль содержание представляет тему добра и зла в модулировании двух несовместимых миров — «идеале» и «уроде», то по логике они должны быть соединены чем-то из мира ирреальности.

Необходимость появления Воланда — в необходимости уравновесить реальное и нереальное, реальность внешнюю и антиреальность внутреннюю. Бытие романа — не модель бытия, это модель восприятия писателем основных философско-нравственных постулатов общества, извращенных эпохой. Его антимир, т.е. негатив реального мира кристаллизует нравственные критерии, мгновенно карает за неподчинение им, ибо теперь нравственность позитивирована. Имитация Страшного суда происходит на земле, а не в загробном мире, и осуществляет его Дьявол, а не Бог. Здесь явно нарушена последовательность христианского представления о структуре мироздания.

Воланд причастен к самому движению жизни, в которой условием его продолжения является отрицание. И не мера истинного добра определяется Господом в этом мире, а мера зла определяется мерой истины и добра. Воланд восстанавливает равновесие между добром и злом. Жизнь логична даже в своей нелогичности. Это борьба двух взаимоисключающих начал, на границе которых — абсолют истины. Поэтому любое суждение о мире оказывается односторонним, любая модель мира — условной.

Воланд — третий мир романа, мир фантастики, иронии, сомнения и отрицания. Его принцип: «Все в мире относительно — добро и зло», — нарушают в обоих мирах. Но истина, пусть даже недоступная в своей космической многомерности, существует. Это макрокосм романа — стержень композиции, великая основа философии произведения.

Истину понимают двое — Мастер и Иешуа — протагонисты «романов-миров», но они оказываются антигероями в своей реальности. Гибнет Иешуа, уходит в трансцендентный мир Мастер, унося с собой непонятную загадку романа. Земля продолжает жить с своей безумной антилогикой, упустив вторую (как минимум) возможность постигнуть сущность бытия.

Роман — абсурд в том смысле, что писатель показал ошибку, продлив ее во временной причинно-следственной связи, и не оставил путей решения проблемы. Цикличность ошибки, извращение сознания влечет за собой цикличность возвращения Дьявола, но результат один — даже на более высокой ступени развития человечества этого результата нет.

Веру в духовные идеалы, в силу человека, то есть в то, «как должно быть», Булгаков пытается вернуть формулой «то, что есть, но чего не должно быть». Антилогика, негатив присутствуют.

Для двух миров существует третий — мир истины, в который постигнувшие ее герои попадают только в конце романа. Полет — отрыв от Земли и ее бытия — символ постижения макрокосма. Это некий континуум Вечности, где четко проявляется связь явлений и предметов. Он всеобщая универсальная модель бытия булгаковского мировосприятия. Он граница, он является «зеркалом», сквозь которое преломляются две другие модели бытия. На этом строится художественное целое романа, в этом особенности композиционного выражения содержательной формы. «Троемирие» — основная концепция романа. Вечность, в которой пересекаются миры человеческий и библейский — одновременно и пространственно-временные координаты «Мастера и Маргариты». Идея троемирия, по мнению И.Л.Галинской, В.А.Доманского, Г.Н.Журавлева, — принадлежит украинскому философу Г.Сковороде, который изложил ее в трактате «Поток змиин» [4, с.114]. Он утверждал три «мира»: космический (Макрокосм), два «частные» — мир человеческий и символический («символический»), мир библейский. Все миры сотканы из добра и зла, мир библейский выступает связующим между видимыми и невидимыми натурами микрокосма и макрокосма. Галинская утверждает, что у Булгакова макрокосм и микрокосм связаны миром библейский символов [4, с.115]. Однако в «Мастере и Маргарите» объединяющим является не мир библейский, где идеал — Бог, а макрокосм, где истина в руках Дьявола. То, что Сковорода считал идеалом, т.е. Библия, в произведении трансформирована до практического отрицания. Бог отсутствует — на его месте оказывается просто земной философ.

Для многих традиционных сюжетов характерно бинарная семантическая оппозиция, проявляющаяся в наличии дихотомических персонажей. Это «симметрические» сюжеты, так как парные персонажи выражают два миропонимания, наличие противоположных типов восприятия действительности. На противоположности этих уровней осмысления жизни ставится и решается вопрос об отношении человека к действительности в ситуации выбора. Параллелей в книге великое множество, они проявляются на различных уровнях композиции и выполняют своеобразную функцию.

Разумеется, основная линия аналогий проходит через систему персонажей романа. На уровне аналогии образов прежде всего выступают два героя — Иешуа и Мастер — две «совести мира», два носителя истины. Иешуа сложен, он выступает в двух ипостасях — человеческой и мистической (трансформированные Сын и Дух). Линия трансцендентная воспринимает его как протагониста, его антагонист — Воланд. В земной же

ипостаси он — протагонист романа Мастера, и ближайший аналог ему в романе о Мастере — сам Мастер, протагонист своего романа.

Иешуа — центр конфликта в сюжете о Пилате. Мастер — причина действия в своем романе. Антагонист земного Иешуа — Пилат — искупает свое отступничество вековым ожиданием. Антагонист Мастера — Берлиоз — гибнет.

Иешуа трагичен, он носитель философско-религиозного разума, недоступного людям. Образ художественно концентрирован, лишние детали отсутствуют. Он нравственен, а не свят (кантовская версия земной ипостаси Христа). Мастер — фигура не менее трагическая, его гибель также неизбежна. Истина в этих образах раскрыта как строгая трагедия, т.е. это принцип невозможности реализации исторически, и эта невозможность символизирована гибелью носителя идей, которая является абсолютной и прекрасной (по Канту). Кстати, Воланд не зря упоминает Канта...

Истина Мастера — не высшая философская истина. Это истина единичного исторического факта, не дошедшая до людей. Гибель героя есть неизбежная закономерность. Булгаков точен в соблюдении правил трагедии. Но Мастер сам сжигает свой роман — сдается, не сохранив чистоту перед истиной. Поэтому «свет» ему закрыт. Его удел — «покой».

Далее идут аналогии: Каиффа — Берлиоз. Это антагонисты Иешуа и Мастера в извечном споре с истиной. Но протагонисты имеют в романе не только антагонистов, но и предателей — Иуда и Алоизий Могарыч. Стимул их предательства — интерес материальный, который Воланд считает основанием поведения людей. Оба же протагониста не угадывают предателей. Протагонисты имеют по ученику: Левий Матвей и Иван Поньрев, не сумевшие постичь истину, остановившиеся на половине пути. Но как Мастер духовно слабее Иешуа, так Иванушка слабее Матвея. Если тот верит слепо, то Иван «вылечивается от веры».

Значительная параллель — толпа в античном, современном и трансцендентном мире. Толпы на казни и в варьете. Бал у Сатаны — сродни вечеру в ресторане «Грибоедов» — настоящему «шабашу».

Начинаются они одним и тем же возгласом: «Алилуйя!». Прав Воланд — главный протагонист романа, и ошибается главный его антагонист — Иешуа: поведение толп определяет не добрая воля, а «социальное предопределение».

Временная и пространственная параллель — все происходит в рамках одного определенного города, в Страстную неделю, в аналогичное время очередной тирании. Луна и Солнце постоянно фигурируют в романе как символы вечности времени и тленности всего под звездами.

Во многом аналогии определяют сближение двух романов в единое художественное целое, образующее цельную жанровую структуру, оригинальную по присутствию персонажей, месту действия, способу развития сюжета, сочетанию реального и трансцендентного как в описании, так и интерпретации сочетания разных форм повествования, подчиненных исторической и философской, этической проблематике.

Система аналогий позволяет условно материализовать композиционную структуру содержательной формы. Она определяется в виде двух параллельных плоскостей сюжета о Мастере и о Пилате, двух миров — библейского и человеческого, пересечение которых представляет мир трансцендентный. Осуществлена интензивная конкретизация действия. При этом архетипическая модель, лежащая в основе романа о Пилате, претерпевает значительную трансформацию, становится трудноузнаваемой. Наличие архетипической модели обуславливает спиралевидность функционирования традиционного материала, характеризующуюся созданием определенного множества фабульных витков.

Соединение всего комплекса мировосприятия в последней главе в единый гармонично-идеальный мир — это достижение истины, это то, «что будет». В художественной фантазии — еще одном неисследованном пока измерении романа — сливаются все компоненты истины. Это Вселенная, где существуют только абсолютные понятия и где теперь живут герои.

Нельзя не сказать о пространственно-временных отношениях в романе, загадочных, необычайно гармоничных, претерпевающих наибольшее изменение по отношению к реальности. А.А.Кораблев показал значение и роль системы символических образов в мотивации необычного хронотопа «Мастера и Маргариты» [6, с. 94]. Роман — не только модель, позволяющая соединить Вечность и Время (что подчеркнуто символикой звезд и Солнца), это и действительное время, переживаемое при каждом прочтении.

Существует несколько версий временных отношений в романе. Профессор Стравинский похож на Воланда, Маргарита опаздывает к спасению Мастера, как Левий Матвей. В Торгсине ножом, «очень похожим на нож, украденный Матвеем», чистят лососину. Мгновенные штрихи, мелкие детали создают множество параллелей «прошлое-настоящее».

Булгаков не воспринимал простого перехода от частного к общему, от простого к сложному. Для него прогресс — это переход, при котором каждое предшествующее мгновение дает следующему за ним «увеличение, развитие, распространение добра». Эта мысль высказана Воландом: «Все будет правильно, на этом построен мир». Воланд не пророк, он не сообщает ничего окончательного. Предсказанные им события не имеют решающего значения в познании истины — это мелочи, фрагменты жизни. Пошлая жизнь и пошлая смерть ничего не меняют в мире. Но с личностями, понявшими закономерность происходящего, Воланд осторожен. Это тон Экклезиаста: «Что было, то и будет, и что делалось, то и будет делаться; нет ничего нового под Солнцем».

Дьявол и человек говорят об одном и том же, но на разных языках. Многомерная истина недоступна трехмерному кантовскому сознанию человека. Только Мастер постигает Иешуа, постигает великую мудрость вечности. Поэтому он один находит общий язык с Дьяволом, понимает меру добра и зла, меру необходимого и неизбежного.

В романе естественно ограничен хронотоп, но Воланд и его миссия, не раз повторенная до него в мировой литературе, уводит ощущение бесконечности далеко за границы произведения. Она существует до него и про-

должается после его окончания. Сюжетика романа потенциально-циклическая. Роман — один из витков Вечности. В этом его особенность. Внутренней особенностью этой системы является не последовательность течения времени, а художественный параллелизм двух пространственно-временных моделей романа, выражающих композиционное соотношение реальности и условности. Каковы же временные пределы у самого Булгакова? Время движется к лучшему. Это идеальное время — время Эстетического. Время в романе циклично, внутри бесконечно текущего времени. Микрокосм в романе, выражающий временную категорию вечности, противопоставлен макрокосму и миру библейскому, ограниченными рамками текущего времени. Воланд — основа макрокосма романа, потенциальная вечность, в романе осуществляет Вечность, как категорию художественную. Он ограничен рамками произведения, но потенциально актуализирует Вечность. Мотивы вселенской этики абсолютно реальны и выходят за рамки романа. Воланд выражает категорию вечного времени, вечных истин.

Истина, как понятие неземное, разрывает рамки художественного времени произведения. Существуют две категории времени — время художественное, условно-реальное, конечное, и бесконечное, обволакивающее его.

Обладая определенной событийной избирательностью, традиционные пространственно-временные координаты устанавливают границы возможного в конкретной трансформации сюжета или образа. Сюжет о Пилате, сохраняя внешние признаки притчи, выдержан в рамках необходимого хронотопа, сконцентрированного и компактного. Чем компактнее хронотоп, тем доступнее кристаллизованная модель сюжета, тем контрастнее его философия. Один день — Страстная пятница в рамках одного города Ершалаима, одновременно позволяет снять «налет» ненужной мифологичности и концентрирует мотив трагедии, подчеркивает значимость ее роли.

Сюжет романа о Мастере «втиснут» в рамки трехдневного пребывания Воланда в Москве. Сатирическая линия контрастно брошена в ноги Вечности. Пошлость и обывательство одномерны, безлики. Ограниченность освещения человеческого растления — художественный прием, подчеркивающий ничтожность, мелочность, сиюминутность. Выхвачено самое пошрое, самое глупое. Воланд подчеркивает вечность человеческой низости и примитивности, результат которой: даже после двухтысячелетнего перерыва истина ни на шаг не стала доступнее. Поэтому — Мастер бессилен. Пространство и время двух циклично скопированных преступлений ограничено. Осознание трагедии человеческого безумия возможно только на уровне Вечности. Поэтому и существует Последний полет — идеал приближения к бесконечности. Процесс циклического возвращения Дьявола в переломные эпохи создает бесконечно-повторяемый мотив обновления и напоминания истины на новом витке истории. Финал подобен взрыву — круг героев, времен, событий и миров замыкается на одной точке и начинается новый виток сознания, уходящий за пределы произведения. В данном случае, это концепция времени Структурного.

Существует еще одна временная граница романа. История не развивается, а просто длится, время константно, неподвижно. Если время не

идет, а длится, значит история не шагнула вперед. Время нефункционально. Значит две эпохи, растянувшись во времени на два тысячелетия, находятся на одной параллели, в одной системе. Здесь следует сказать о временном парадоксе, возникающем при «наложении» двух разделенных временем эпох. Не этот ли парадокс так искажил Москву? Не ему ли обязан роман пересечением композиционной неразберихи? Не он ли причина, средство изображения? Воспринимая временной парадокс как художественно возможное явление, можно утверждать, что построение композиции романа, необходимость притчевого начала создали это явление, которое также непосредственно повлияло на композиционную структуру «Мастера и Маргариты».

В романе осуществлено разрушение своеобразной эпической дистанции между протосюжетным хронотопом и содержательными координатами эпохи-реципиента. Незавершенное (протяженное) настоящее при многостороннем контакте с замкнутым, целостно организованным прошлым, осуществляемым в новом литературном варианте, образует диалектически активную, единую временную модель мира, имеющую очевидную направленность в будущее. При этом целостный аспект переносится с абсолютного прошлого (хронотоп притчи) на несовершенное и незавершенное настоящее, высвечивая в нем актуальные процессы и проблемы. Лишь последняя сцена лишена рамок времени и не существует в пространственных координатах.

Материальный мир, как некая субстанция, существует помимо нас и вне нас, мы лишь называем и упорядочиваем явления существующего, создавая условную гармонию и логику текущего времени, несущегося пространства. Искусству же доступен обратный акт — создание условной модели. Создается искаженная матрица мира реального, подчеркивающая и обостряющая то, что реально сделать невозможно. Эта матрица существует в ином измерении — фантазии писателя, играющего пространством и временем по своему усмотрению, переворачивающего мир-матрицу к читателю той стороной, которая нужна сейчас, сию минуту. В этом измерении и живет Булгаков. Его мироздание сначала названо, а затем создано. Парадокс времени, накладка двух повисших в неподвижности эпох — вот стержень фантазийного измерения романа.

Дуалистичность мира, равноправие добра и зла — центральный философский постулат Булгакова. Появление истины возможно на грани белого и черного, что доступно лишь при полной отстраненности от реальности, т. е. при взгляде со стороны. В романе двое наделены отстраненным сознанием — Иешуа и Мастер, рожденный для того, чтобы, поняв все, открыть истину в единственном своем романе, «моменте истины». Мастер еще раз возвращает истину миру — это его функция в книге. Больше ему не дано, поэтому он больше не творит.

Третий центр отстраненности и, следовательно, приближения к истине — сам Булгаков. Он связует собой двух героев — Иешуа, как идеал, и Мастера — максимальное приближение к идеалу. Сам писатель ближе, конечно, к Мастеру, которого он создает «по образу и подобию своему».

Воистину, поняв философию мирового абсолюта, ощутив отстраненность сознания, синтезировав фантазийный парадокс времени и истории, остановив мир в его движении, Булгаков выплеснул на страницы книги то самое мгновение, когда общественная деятельность, так взволновавшая Фауста, разрушила самое себя и свою оболочку, когда сохранились лишь Фантазия и Отстраненность, живущие вне полезности общества, в последнем полете. И уже без иронии, а с надрывом звучит фраза, желанная Сатане: «Остановись, мгновенье, ты ужасно!»

1. Булгаков М.А. Избр. произв.: В 2 т. Минск, 1991. Т.1.
2. Бэлза И.Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты». // Контекст. М., 1978. С.179-187.
3. Волков А.Р. К теории традиционных сюжетов // Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973. С.303-314.
4. Вулис А.В. В системе зеркал: Эпизод взаимодействия искусств // Звезда Востока, 1984, N 11. С.179-182.
5. Галинская И.Л. «Мастер и Маргарита» Булгакова. К вопросу об историко-философских источниках // Изв. АН СССР, сер. лит. и яз., 1983, Т.42, N 2. С.106-115.
6. Кораблев А.А. Время и Вечность в «Мастере» // Художественные традиции в историко-литературном процессе. Львов, 1988. — С. 92-99.
7. Лескис Г.А. Мастер и Маргарита // Изд. АН СССР, сер. лит. и яз., 1979, Т.38, N 1. С.53-67.
8. «Мастер и Маргарита»: О художественном своеобразии романа. Вопросы литературы, 1968, N 6. С.24-71.
9. Нямцу А.Е. Традиционные сюжеты и образы в литературе XX в.: Учеб. пособие. К.: УМК ВО, 1988.

Стаття надійшла до редколегії 17.03.92.

Summary

The article analyses the dependence of the the material functioning upon the writer's individual creative conception.

Analysing the artistic integrity of the novel, its form and content, philosophic and aesthetic conception, space and time relations, we trace the transformation of the literary and canonical subject models and characters.

The novel is regarded as a negative of a negative-novel, the structure of which subordinates all the levels of narration. The authors of this article rely upon the literary investigation materials of the last decade.