# Характер героя и средства его создания в одном из произведений русской литературы XX века

Построение булгаковского романа позволяет утверждать, что писатель знал правила так называемой формулы «двойника» и использовал их для философской концепции мира и человека.

П. Р. Абрагам указывает на два способа использования формулы «двойника2. С одной стороны, персонажи трактовались как отдельные психические слои «Я».

Имеется в виду натурфилософская система Г. Г. Шуберта. Структура человеческого сознания состоит в следующем: эмпирическую часть «Я» составляет так называемое «бодрствующее» «Я» и «спящее» «Я». Метафизическими элементами сознания являются «внутренний поэт» и два голоса совести, представленные обычно образами «благого ангела» и «злого ангела».

Второй способ заключается я в разделении центрального двойника (обычно «бодрствующего» «Я»), поставленного перед необходимостью выбора между добром и злом при столкновении с этической проблемой, на два персонажа.2 По законам данной формулы и построен роман «Мастер и Маргарита». Черты «внутреннего поэта» воплощены в образе Мастера.

Создание параллельных образов героев-двойников - один из путей проверки философской идеи, теории в жизненной практике. Этот прием совместно с другими выявляет голос автора, его отношение к идеи героя, его раздумья.

Для действующих лиц булгаковского романа характерна множественность обликов.

Он говорит как о разных сторонах их натуры и разных видах деятельности, так и о неожиданном сходстве, «перекрещиваниях» между ними. «В этих множащихся сторонах каждого из героев - метаморфозы и облика героя и его профессии. В них же - объективная авторская эмоция по поводу происходящих с героями перемен, эмоция самых разнообразных оттенков... по устойчивая в своем качестве удивления, порою грустного, порою саркастического, иногда просто констатирующего». 1 Двоение и утроение образов и дальнейшее их идет в романе по всем компонентам образной истины по отдельным чертам внешнего и внутреннего сходства - различия героев, их поступков, поведения и даже судьбы в целом. Благодаря двойственности художественное изображение приобретает субстанциональный смысл. Показывает не только то, что есть, но и то, что потенциально присутствует как возможная тенденция в идее Первые главы романа посвящены в основном второстепенным персонажам, а главный герой - Мастер - появляется только в 13-й главе. Поначалу он представлен фигурой антимастера - Ивана Бездомного. Но «уходят за кулисы отыгравшие свою роль. И постепенно открисстализовывается до полной, рассветной отчетливости фигура Мастера - создателя романа о Христе занимает первый план прежде всего своим творением. И... из тумана возникает олицетворенный символ Истины, Творчества, Добра - Иешуа»1.

Между Мастером и Иешуа по принципу зеркальной концепции явно ощущается параллель, сообщающая всему повествованию особую многозначность. Ю. М. Лотман назвал тему двойника «литературным адекватом мотивы зеркала». «Подобно тому как зазеркалье - это обратная модель мира, двойник - отражение персонажа».2 Булгаков убеждает читателя: идеи добра и справедливости возвышают человека, а трагизм его существования усиливает величие его идеалов и убеждений.

По первому впечатлению, Мастер и Иешуа имеют несхожих. А с исторической точки зрения, - несопоставимых прототипов. Однако они оба вобрали в себя много автобиографического от автора. Создаваемый Мастером «малый» роман - зеркало, включенное в состав «большого» романа, большого зеркала, а отражают оба все ту же метущуюся булгаковскую душу, все ту же искательскую неустроенную жизнь»33. Мастер не был бы Мастером, если бы он не был еще и Иешуа. А Иешуа не был бы Иешуа, если бы он не был, вместе с тем, и Мастером. Художественное параллельное бытие решаемых реалий, необходимое условие “Мастера и Маргариты”. Мастер не был бы Мастером, если бы он не создал с Понтием Пилатом, и он не был бы Мастером, которого мы ныне знаем, если бы его выражению неких абстрактных истин, а не самовыражению Мастера.

Собственно говоря, Мастер посвятил жизнь Иешуа - герою своего романа, герою основного романа и одновременно сыну бога. Согласно христианскому догмату, человек может найти удовлетворение только в боге. Именно в нем и находит свое призвание Мастер. Согласно концепции романа, бог ( в данном случае Иешуа) - это истина. Следовательно, смысл и цель жизни Мастера - в истине, которая и воплощает в себе подлинную высшую нравственность. Главное, что объединяет всех героев-двойников, находящихся в параллельной зависимости, - это их одержимость идеей.

По мнению Б.М. Гаспарова, Мастер несет в себе черты не только Христа, как обычно принято думать, но и Пилата. Он отрекается от своей роли (а вместе с этим - и от своего героя), сжигает рукопись, пытался рассказать миру известную ему одному правду о совершившейся казни. Но у него не хватает сил это сделать, и слабость делает его не только жертвой но и молчаливым свидетелем-соучастником.

Очевидно, именно этой двойной проекции образа объясняется знаменитый конечный приговор Мастеру. Он не заслуживал света, он заслуживал покой.1 В образе Мастера черт, роднящих его с Иешуа: верность убеждениям, неумение скрывать правду, внутреннюю независимость, так сильно его благополучию. Подобно бродячему философу из , Мастер чутко откликается на человеческие страдания, боль: “...Я, знаете ли, не выношу шума, возни, насилия и всяких вещей в этом роде. В особенности ненавистен мне морской крик, будь то крик страдания, ярости или иной какой-нибудь крик “ (109).

“...Мастер эмоционально... связывается с Иешуа по общим трагическим интонациям, сопровождающим жизнь каждого, по углубленной внутренней работе и, наконец, страдания их в значительной степени связаны с Пилатом.2 Только вера, считает А. Белый, открывает человеку высшую истину о Христе. У Булгакова, “понявшего лишь сатанинское начало действительности, этой веры нет. Начав с точки зрения здравого смысла, который видит в легенде о Христе только тривиальную бытовую историю времен упадка римской империи, а в Иисусе - только бродягу ,он нашел в себе тайну мира и рассмотрел зло. Но добро ему не ясно”. Именно поэтому ему уготован не свет, а покой.1 Как видим, точки зрения Б.М Гаспарова и А. Белого на проблему свет-покой принципиально расходятся.

Мастер одинок - как и Иешуа . Однако, как считает Л. М. Яновская “жестокое одиночество Мастера - не автобиографическая исповедь. Это булгаковская трактовка подвига творчества, голгофы творчества, как ее понимает автор”.2 “Холод и страх, ставший моим постоянным спутником, доводили меня до исступления. Идти мне было некуда...” (123).

Общность судеб Мастера и героя его романа проецируется и в бездомности (“У меня нет постоянного жилища ... я путешествую из города в город” (22) - говорит Иешуа Пилату), и во всеобщей травле, заканчивающейся доносом и арестом, и в предательстве, и в теме - кани, и в молитве ученика.

Конфронтация канонической и крифической версии повествования сообщает особую функцию образу ученика главного героя, который является свидетелем событий, но из-за своей слабости - невежества, непонимания, недостатка неспособен правдиво передать то, что он видел, и создает грубо искаженную версию. Таков Левий Матвей6 записывающий слова Иешуа. Таков и Иван Бездомный - “ученик” Мастера, в эпилоге романа становящийся профессором - историком, дающим совершенно искажающую версию всего происшедшего с ним. Еще одно преображение героя - Бездомный оказывается единственным учеником покидающего землю Мастера. Это обстоятельство протягивает нить к образу Левия Матвея; данный мотив выступает на поверхность лишь в самом конце романа (когда Иван несколько раз назван учеником), но “ретроспективно он позволят связать несколько точек, разбросанных в предыдущем изложении.”1 Так, агрессивность Ивана в сцене погони за консультантом и затем в грибоедове его поспешность, безуспешная погоня могут теперь приведены в связь с поведением Левия, решившего убить и тем освободить Иешуа, но опоздавшего к началу казни; сами кривые арбатские переулки, которыми пробираются, укрываясь от милиции, Иван, вызывают тем самым ассоциацию с Нижним городом, дополнительно спрямляя параллель Москва - .

“Гефсимянтский сад оказывается той точкой, где расходятся пути Христа и Мастера”1. Первый, преодолев слабость, выходит из этого “приюта” навстречу своей судьбе. Второй остается и замыкается здесь как в вечном приюте.

Иешуа совершает нравственный подвиг, даже перед лицом мучительной смерти оставаясь твердым в своей проповеди всеобщей доброты и свободомыслия. Автор романа о Понтии Пилате совершает подвиг творческий. Учение Иешуа и прозведение Мастера - это “своеобразный нравственный и художественный центры, от которых отталкивается и к которым в то же время направлено действие “Мастера и Маргариты”. Принцип снижения героев в их современных аналогах действует и в этом случае”.2 В отличие от Иешуа, Мастера перенесенные страдания сломили, заставили отказаться от творчества, сжечь рукопись. Он ищет убежища в клинике для душевнобольных, он возненавидел свой роман. “Я возненавидел этот роман, и я боюсь. Я болен. Мне страшно.” (121). Лишь в потустороннем мире Мастер вновь обретает возможность для творческой жизни.

Интересна трактовка Булгаковым воскресения как пробуждение. Прошлое, тот мир, в котором Мастер жил, оказывается представленным как сон и как сон исчезает: “уходит в землю”, оставляя по себе дым и туман (конец сцены на Воробьевых горах). Данный мотив выступает в словах прощенного (и тоже пробудившегося) Пилата в эпилоге - о казни: “Ведь ее не было! Молю тебя, скажи, не было? - Ну, конечно, не было, - отвечает хриплым голосом спутник, - это тебе померещилось”.

(318) (Правда, “обезображенное лицо” и “хриплый голос” спутника Пилата говорит обратно об обратном - но такова логика мифа). Участь Мастера - это гибель и затем “пробуждение” - воскресение для покоя. Заметим, что в романе не говорится прямо о воскресении Иешуа, но история ограничивается погребением. Но тема воскресения настойчиво повторяется в романе, сначала пародийно (воскресение - Лиходеева, Куролесова, кота) и наконец, в судьбе Мастера. Перед нами еще один пример косвенного введения в роман Евангельского рассказа.

Для Мастера в концепции Булгакова характерна амбивалентность связей не только с Иешуа, но и с Воландом. Важным отличием Мастера от Иешуа (и от Пилата) является то, что двое последних не творческие личности. Иешуа весь обращен к реальной жизни, между ним и окружающим его миром связи прямые не опосредованные барьером художественного (или научного) творчества1. Иешуа не только ничего не пишет сам, но резко отрицательно относится к записям своего ученика Левия (сравним также отношения Пилата к секретарю, записывающему его разговор с Иешуа). В этом Иешуа прямо противоположен образу Мастера, превращающего литературу в материал творчества саму свою жизнь. Казалось бы, явное сходство Мастера и Иешуа оказывается средством для того, чтобы подчеркнуть их различия.

Б.М. Гаспаров считает, что именно Мастер оказывается подлинным и более глубоким антогонистом Иешуа, а не Пилат, совершивший предательство и мучимый раскаянием.1 А В.В. Лакшин омечает еще одно чрезвычайно важное отличие Мастера от Иешуа: Мастер не разделяет идеи всепрощения ему трудно в то, что всякий человек добр. Возможно именно поэтому, поведав о бесконечной доброте Иешуа мастер находит себе покровителя и заступника в Дьяволе - Воланде2.

В двух персонажах романа - Иешуа и Мастера - выражены главные проблемы внутренней, духовной биографии создателя романа “Мастер и Маргарита”. Многие исследователи (например, М.О. Чудакова, В.Я. Лакшин, И.Ф. элза) вполне обоснованно считают Булгакова прообразом историка, написавшего роман о Понтии Пилате. Мастер - персонаж безусловно автобиографический, но построенный с опорой на известные литературные образцы, а не с ориентацией на реальные жизненные обстоятельства. Он мало похож на человека 20-х - 30-х годов, “его можно легко переместить в любой век и в любое время.”3 Это философ, мыслитель, творец, и сним в первую очередь связана философия романа.

Булгакову пришлось пережить практически все то, что узнал в своей “подвальной” жизни Мастер. Не даром эти страницы так ярки и убедительны.

Существует мнение, что образы романа, в свою очередь, становились частью жизни самого писателя, определяя его собственную судьбу.

...Мастера и Булгакова роднит очень многое. Оба работали историками в музее, оба жили достаточно замкнуто, оба родились не в Москве. Мастер очень одинок и в повседневной жизни, и в своем литературном творчестве. Роман о Пилате он создают без какого-либо контакта с литературным миром. В литературной среде Булгаков тоже ощущал себя одиноким, хотя в отличие от своего героя в разное время поддерживал дружеские отношения со многими видными деятелями литературы и искусства: В.В. Вересаевым, Е.И. Замятиным, А.А. Ахматовой, П.А. Марковым, С.А.

Самосудовым и др.

“С балкона осторожно заглядывал в комнату бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек лет примерно 38” (108). Б.С. Мягков предполагает, что это описание внешности героя - “практически автопортрет создателя романа, а уж в возрасте абсолютная точность: когда начинали создаваться этих глав, в 1929 году, Булгакову было именно 38 лет”.1 Далее Мягков ссылается на “аргументированное мнение”, согласно которому прототипом Мастера был и любимый писатель Булгакова Н.В. Гоголь, о чем свидетельствует несколько фактов: образование историка, портретное сходство, мотив сожженного романа, ряд тематических и стилистических совпадениях в их произведениях. Б.В. Соколов в качестве одного из возможных прототипов Мастера называет С.С. Топлянинова - художника-декоратора Художественного театра.2 Своего рода alter ego Мастера - фигура бродячего философа Иешуа Га-Ноцри, созданная им самим - еще одно предположение В.С. Мягкого.3 В качестве возможных прототипов Мастера называют и О. Мендельштама, и доктора Вагнера (Гете), но, несомненно больше всего в образ Мастера Булгаков вложил автобиографических черт.

Автор романа о Понтии Пилате является двойником Булгакова не толькр потому, что в его образе отражены психологические черты и жизненные впечатления писателя. Булгаков сознательно выстраивает параллели меду своей жизнью и жизнью Мастера. Образ героя носит притчевый характер, выражая представление Булгакова о чрезвычайно важном призвании художника и являя собой обобщенный тип художника.

Чрезвычайно привлекательна идея романа “Мастер и Маргарита” о высшем назначении искусства, призванного утвердить добро и противостоять злу. “Сам облик Мастера - человека с чистой душой, с чистыми помыслами, охваченного творческим горением, поклонника красоты и нуждающегося во взаимном понимании, родственной душе, - сам облик такого художника нам безусловно дорог”.1 В самом имени имени героя заключен не только прямой смысл слова “мастер” (специалист, достигший в какой-либо области высокого умения, искусства, мастерства). Оно противопоставлено слову “писатель”. На вопрос Ивана Бездомного: “Вы - писатель?” Ночной гость ответил: ”Я - мастер, - он сделался суров” (112).

В 30-е годы писателя занимал важнейший вопрос: достоин ли человек быть ответственным перед вечностью? Иначе говоря, каков его заряд духовности.

Личность, осознавшая себя, в представлении Булгакова, подотчетна только вечности. Вечность - среда существования этой личности. Берлиоз и многие другие “чьими руками по незнанию или безразличию творится зло на земле заслуживает безвестности”.1 Обращение к философии И. Канта позволило Булгакову более непосредственно обратиться к поискам природы нравственности и тайны творчества - понятиям, тесно связанным между собой, поскольку искусство в своей основе глубоко нравственно. Мастер обладает всеми высокими нравственными качествами, испытывая лишь недостаток как и сам М. Булгаков, практическом начале. Он “податливо проникается крайним отчаянием, а также свободно возносится в самые выси. Его свободная личность равно воспринимает и зло, и добро, оставаясь при этом собой”.2 Слабое противостояние злому началу для творческой натуры представляется автору романа закономерным. Герои - носители высокой нравственной идеи в произведениях писателя неизменно оказываются побежденными в столкновении с обстоятельствами, которые породило зло. Роман Мастера не принадлежащего к могущественной иерархии литературного и окололитературного мира, не может увидеть света. В этом обществе Мастеру нет места, несмотря на всю его гениальность. “Своим романом М. Булгаков ... утверждает приоритет простых человеческих чувств над любой социальной иерархией.”1 Но в мире, где роль человека определяется исключительно его общественным положением, все-таки существуют добро, правда, любовь, творчество, хотя им иногда и приходится искать защиту у “ ”. Булгаков твердо верил, что только опираясь на живое воплощение этих гуманистических понятий, человечество может создать общество истинной справедливости, где монополией на истину не будет обладать никто.

Роман Мастера, как и роман самого Булгакова резко отличается от других произведений того времени. Он - плод свободного труда, свободной мысли, творческого полета, без насилия автора над собой: “...Пилат летел к концу, к концу, и я уже знал, что последними словами романа будут: “...Пятый прокуратор Иудеи, возник Понтий Пилат,” - говорит Мастер (114). История романа о Понтии Пилате предстает как живой поток времени движущийся из прошлого в будущее. А современность - как звено, соединяющее прошлое с будущим. Из романа Булгакова явствует, что свобода творчества нужна писателю как воздух. Без нее он жить и творить не может.

Литературная судьба Мастера во многом повторяет литературную судьбу самого Булгакова. Нападки критики на роман о Понтии Пилате почти дословно повторяют обвинения янковцев против “Белой гвардии” и “Дней Турбиных”.

В “Мастере и Маргарите” нашла точное отражение обстановка в стране 30-х годов. Через чувство страха, охватившего Мастера, в романе писателя передается атмосфера тоталитарной политики, в условиях которой писать правду о самовластии Понтия Пилата, о трагедии проповедника правды и справедливости Иешуа было опасно. Отказ печать роман сопровождался в редакции зловещим намеком:”...Кто это... надоумил сочинить роман на такую странную тему!?” (117) Ночная исповедь Мастера перед Иваном Бездомным в книжечке Стравинского поражает своим трагизмом.

Булгакова травили критики, присяжные ораторы, и он, естественно, болезненно реагировал на эти гонения. Не имея возможности противостоять своим хулителям публично, “писатель искал сатисфакции через посредства искусства, взяв себе в секунданты муз (в том числе и покровительницу истории Клио). Таким образом, сценическая площадка ”Мастера” стала дуэльным ристалищем.”1 В плане автобиографических ассоциаций следует указать на то, что исходной причиной кампании против Булгакова явился его роман “Белая гвардия” и пьеса “Дни Турбиных”, и в первую очередь главный герой этих произведений белый офицер Алексей Турбин.

Таким образом, выявляется сходство жизненных обстоятельств М. Булгакова и мастера, но и параллелизм героев романа Булгакова и романа Мастер и их литературной судьбы. Обстановка травли в которой оказался писатель во второй половине ХХ-х годов весьма напоминает обстоятельства, о которых рассказывает.

Это и полное отрешение от литературной жизни, и отсутствие средств к существованию, “постоянное ожидание “худшего”. Статьи-доносы, градом сыпавшиеся в печать имели не только литературный, но и политический характер. “Настали совершенно безрадостные дни. Роман был написан6 больше делать было нечего...” (119), - рассказывает Мастер Ивану Бездомному. “Что-то наредкость фальшивое и неуверенное чувствовалось буквально в каждой строчке этих статей, несмотря на их грозный и уверенный тон. Мне все казалось, ...что авторы этих статей говорят не то, что они хотят сказать, и что их ярость вызывается именно этим” (119-120).

Кульминацией этой кампании стали известные письма Булгакова к советскому правительству (собственно, к Сталину). “По мере того, как я выпускал в свет свои произведения, критика СССР обращала на меня все большее внимание, причем ни одно из моих произведений ... не только никогда и нигде не получила ни одного одобрительного отзыва, но напротив, чем большую известность приобретало мое имя в СССР и за границей тем яростнее становились отзывы прессы, принявшие, наконец, характер неистовой брани”1 (письмо 1929 г.). В другом письме (март 1930 г.) М.

Булгаков пишет: “...Я обнаружил в прессе СССР за 10 лет моей работы (литературной) 301 отзыв обо мне. Из них похвальных - было 3, враждебно-ругательных - 298”.2 Примечательны заключительные слова этого письма: “...У меня, драматурга, ... известного и в СССР, и за границей, - налицо в данный момент - нищета, улица и гибель”.3 Почти дословное повторение в оценке своего положения Булгаковым и Мастером ясно свидетельствует о том, что писатель сознательно ассоциировал судьбу Мастера со своей собственной. В этой связи письмо к Сталину становится не только биографическим6 но и литературным фактом - заготовкой к роману, поскольку образ Мастера появился в более поздних редакциях романа.

У Булгакова и Мастера одна общая трагедия - трагедия непризнания. В романе четко звучит мотив ответственности и вины творческой личности, которая идет на компромисс с обществом и властью, уходит от проблемы морального выбора, искусственно изолирует себя, чтобы получить возможность реализовать свой творческий потенциал. Устами Иешуа Мастер упрекает современников в трусливом малодушии при защите своего человеческого достоинства под напором диктатуры и бюрократии. Но в отличие от Булгакова Мастер не борется за свое признание, он остается самим собой - воплощением “безмерной силы и безмерной, беззащитной слабости творчества.”1 У Мастера, как и Булгакова наступает заболевание: “А затем наступила ...

стадия - страха. Нет, не страха этих статей..., а страха перед другими, совершенно не относящимися к ним или к роману вещами. Так, например, я стал бояться темноты. Словом, наступила стадия психического заболевания” (120).

К несомненным автобиографическим ассоциациям относятся и листы сожженного романа.

Как известно, Булгаков сжег черновые рукописи первых редакций романа, отданных ему через три года после изъятия при обыске. Доведенный до отчаяния Мастер “вынул из ящика стола тяжелые списки романа и черновые тетради и начал их жечь”. “Ломая ногти, он раздирал тетради, стоймя вкладывал их между поленьями и кочергой, трепал листы. ...И роман, упорно сопротивляясь, все же погибал”.

Нельзя не отметить, сожжение романа как мотив, “отсылающий к “Мертвым душам” и более того - ...не только к творчеству, но и судьбе Гоголя.”1 Большая любовь, озарившая жизнь М. Булгакова, также нашла отражение в романе. Наверное будет неправильным отождествлять образы Мастера и Маргариты с именами создателя романа и Елены Сергеевны. Они собирательны. Но многие автобиографические черты писателя и его жены присутствуют в произведении. Прежде всего хотелось бы отметить уход Маргариты (как и Елены Сергеевны) от обеспеченного, благополучного мужа. (Подробнее об этом см. ниже). Булгаков считает литературу верной судьбе Гоголя.” Большая любовь, озарившая жизнь М. Булгакова, также нашла отражение в романе. Наверное будет неправильным отождествлять образы Мастера и Маргариты с именами создателя романа и Елены Сергеевны. Они собирательны. Но многие автобиографические черты писателя и его жены присутствуют в произведении. Прежде всего хотелось бы отметить уход Маргариты (как и Елены Сергеевны) от обеспеченного, благополучного мужа. (Подробнее об этом см. ниже). Булгаков считает литературу верной спутницей Мастера, она не просто разделяет его трудную судьбу, но и дополняет собой его романтический образ. Любовь является к Мастеру как неожиданный дар судьбы, спасение от холодного одиночества. “По Тверской шли тысячи людей, но я вам ручаюсь, что увидела она меня одного и поглядела не то что тревожно, а даже как будто болезненно. И меня поразила не столько ее красота, сколько необыкновенное, никем не виданное одиночество в ее глазах!” (114) - рассказывает Мастер. И далее: “Она поглядела на меня удивленно, а я вдруг, и совершенно неожиданно, понял, что я всю жизнь любил именно эту женщину!” (114). “Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих! Так поражает молния, так поражает финский нож!” (115).

Явившаяся как внезапное озарение, мгновенно вспыхнувшая любовь героев оказывается долговечной. “В ней мало помалу открывается вся полнота чувства: тут и нежная влюбленность, и жаркая страсть, и необыкновенно высокая духовная связь двух люлей.” Мастер и Маргарита присутствуют в романе в неразрывном единстве.

Когда Мастер рассказывает Ивану историю своей жизни, все его повествование пронизано воспоминаниями о любимой.

В русской и мировой литературе традиционен мотив покоя как одной из высших ценностей человеческого существования. Достаточно вспомнить, например, Пушкинскую формулу “покой и воля”. Поэту они необходимы для освобождения гармонии. Имеется в виду не внешний покой, а творческий. Такой творческий покой и должен обрести Мастер в последнем приюте.

В решении романа много нюансов, оттенков, ассоциаций, но “все они как в ракурсе сходятся в одном: это решение естественно, гармонично, единственно и неизбежно. Мастер получит именно то, что неоднократно жаждал.”1 И Воланд не смущает его разговором о неполноте награды. Булгаковская Маргарита обретает бытие после смерти за свою любовь, а Мастер - за подвиг свободной творческой воли, воссоздание бытия.

Мастер легко переступает свой порог и выходит к общечеловеческому. Правда, делает он это ценой отказа от своего творчества, за что удостоен “покоя”. Причем Мастер и в этом случае соблюдает принцип абсолютной первичности нравственной позиции.

В сцене Воланда с Левием Матвеем впервые говорится: “Он не заслужил света, он заслужил покой.” (290).

Награда, данная герою, не ниже, но в чем-то даже выше, чем традиционный свет. Ибо покой, дарованный мастеру, - это покой творческий. Булгаков поднял подвиг творчества так высоко, что “Мастер на равных разговаривает с Князем тьмы”, так высоко, что вообще “возникает речь о вечной награде (... для Берлиоза, Латунского и прочих вечности нет и ни ада, ни рая не будет).” Но “Булгаков ... ставит подвиг творчества - свой подвиг - не так высоко, как смерть на кресте Иешуа Га-Ноцри.” И если провести связь с другими произведениями писателя - не так высоко, как подвиг “в поле брани убиенных” в романе “белая гвардия”.

Наслаждаться “голым светом” способен лишь преданный Иешуа ограниченный и догматичный Левий Матвей (“но жесткое, “черно-белое” мышление подчеркивается цветовой гаммой в сцене казни, когда он то пропадал в полной мгле, то вдруг освещался зыбким светом”) , не обладающий творческим гением. Это сознает Иешуа и потому просит Воланда, “духа отрицание”, наградить Мастера творческим покоем: “Он прочитал сочинение Мастера, - заговорил Левий Матвей, - и просит тебя, чтобы ты взял с собою Мастера и наградил его покоем” (290). Именно Воланд с его скепсисом и сомнением, видящий мир во всех его противоречиях, лучше всего может справиться с такой задачей. Нравственный идеал, заложенный в романе Мастера, не подвержен тлению, и находится вне власти потусторонних сил. Булгаковский Иешуа, пославший на землю Левия Матвея, не абсолютный бог. Он сам просит за Пилата, Мастера и Маргариту у того, кто так давно послал его самого на землю: “Он просит, чтобы ту, которая любила и страдала из-за него, вы взяли бы тоже, - в первый раз моляще обратился Левий к Воланду.” (291).

Покой для Мастера и Маргариты - очищение. А очистившись, они могут прийти в мир вечного света, в царство Божие, в бессмертие. Покой просто необходим таким настрадавшимся, неприкаянным и уставшим от жизни людям, какими были Мастер и Маргарита: “ ... О, трижды романтический мастер, неужели вы не хотите днем гулять со своей подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели же вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Туда, туда. Там ждет уже вас дом и старый слуга, свечи уже горят, а скоро они потухнут, потому что вы немедленно встретите рассвет. По этой дороге, мастер, по этой,” - говорит Воланд герою (308).

Мастер - вечный “скиталец”. Мастера трудно оторвать от земли, ибо много “счетов” надлежит ему “оплатить”. “Самый тяжкий его грех (Пилатов грех!) - отказ от ... творения, от поиска истины. ... И то обстоятельство, что власти предержащие лишили его ... права говорить с людьми, т. е. права нормально жить, не может служить смягчением вины. ... Но искупив вину открытием истины” он прощен и достоин свободы и покоя. “Художник, подобно богочеловеку, - “скиталец” между землей и “вечным приютом”. А “вечный дом” его - горные выси”.1 Именно покоя как противовеса прежней бурной жизни жаждет душа истинного художника.

Покой - это и возможность творчества, и несбыточная романтическая мечта художника. Но покой - это и смерть. Мастер, умерший в психиатрической клинике, где он числился пациентом палаты № 118, и одновременно вознесенный Воландом в горние выси, остался “единственным человеком, познавшим с помощью воображения одну из важнейших для человечества истин”.2 Приют Мастера в его прямой экспозиции в романе, подчеркнуто, нарочито идилличен; он перенасыщен литературными атрибутами сентиментально - благополучных финалов: тут и венецианское окно, и стена, увитая виноградом, и ручей, и песчаная дорожка, и, наконец, свечи и старый преданный слуга. “Такая подчеркнутая литературность и сама по себе способна уже вызвать подозрения”, которые еще более усиливаются, если учесть то, что мы уже знаем о судьбе многих прямых утверждений в романе. Действительно, “проанализировав мотивные связи, которые имеют приют в романе, мы обнаруживаем косвенно выявляемый смысл данной темы”3 Проще всего, приют находится в сфере Воланда. Тут дело не столько в прямом содержании разговора Воланда с Левием Матвеем. Произнесенный в нем приговор мог бы затем оказаться ложным. Но в самой обрисовке приюта имеется деталь - мотив, недвусмысленно указывающий на соприсутсвие Воланда: Воланд говорит Мастеру, что тот сможет слушать здесь музыку Шуберта. Сопоставим это с тем, что ранее мы слышали отрывок из романса Шуберта (“Скалы, мой приют”) в исполнении “баса” по телефону - т. е. самого Воланда.

Утверждение приюта как сферы Воланда проводится и в других мотивных связях этой темы. В. Ш. Гаспаров отрицает влияние на топографическое сходство приюта с пейзажем из сна Маргариты: ручей, за ним одинокий дом и ведущая к дому тропинка.

“Данное сопоставление не только сообщает приюту соответствующую окраску (ср.

безрадостность и безнадежность пейзажа в сне Маргариты), но и переносит некоторые определения, которые из метафорически - оценочных (какими они как будто являются во сне) превращаются в буквальные по отношению к приюту: ”неживое все кругом “, “Вот адское место для живого человека!”, “ захлебываясь в неживом воздухе “, бревенчатое здание, не то оно - отдельная кухня, не то баня, не то черт его знает что”; как уже не раз наблюдалось в романе, то, что сначала казалось лишь расхожей метафорой, оказывалось впоследствии пророчеством”1.

Возврата в современный московский мир для Мастера нет: лишив возможности творить, возможности видеться с любимой, враги лишили его и смысла жизни на этом свете. В том доме, что Мастер получил в награду за свой бессмертный роман, к нему придут те, кого он любит, кем интересуется и кто его не встревожит. Именно о таком светлом будущем говорит любимому Маргарита: “Слушай беззвучие ... слушай и наслаждайся тем, что тебе не давали в жизни, - тишиной. Вот твой дом, твой вечный дом. Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи” (308).

Видимо выбор на “свет” связан с полемикой с великим Гете, давшим своим героям традиционный “свет”. Первая часть его трагедии заканчивается прощением Гретхен. Вторая часть заканчивается прощением и оправданием Фауста: ангелы уносят на небеса его “бессмертную сущность”.

Это было величайшей дерзостью со стороны Гете: в его время у церкви его герои могли получить у церкви только проклятие. Но что-то в этом решении уже не удовлетворяло и Гете. Недаром торжественность финала уравновешивается у него “полной грубоватого юмора сценой флирта Мефистофеля с ангелами, в которой крылатые мальчики так ловко обставляют самого старого черта и уносят у него из-под носа душу Фауста” 1.

Тем более такое решение оказалось невозможным для Булгакова, невозможным в мироощущении ХХ века, наградить райским (79) автобиографического героя. И конечно абсолютно невозможно в художественной структуре романа, где нет ненависти между Тьмой и Светом, но есть противостояние, разделенность Тьмы и Света, где судьбы героев оказались связаны с Князем тьмы и свою награду они могли получить только из его рук.

Е. Миллиор отмечает последний из трех снов Ивана в эпилоге (который заканчивает роман, то есть выделен композиционно). Ивану является “непомерной красоты женщина”, уводящая Мастера к луне. По мнению Миллиора, это можно рассматривать как указание на то, что в конце концов Мастер и Маргарита получают свой “приют” и устремляются к “свету” - по той же лунной дороге, по которой ушел ранее прощенный Пилат с Иешуа.2 Это наблюдение еще раз подтверждает неопределенность смысла романа, не дающего однозначных решений, а лишь метафорические намеки.

Б. М. Гаспаров предлагает еще один возможный вариант трактовки окончания романа - исчезновение того мира, уход от которого был главной виной Мастера, означает его освобождение от этой вины. “Вины не только нет, но и никогда не было, ибо не было и самого этого призрачного мира, в котором она возникла. В этом плане превращение города за спиной Мастера в “дым и туман” служит таким же более общим символом отменяющего вину сна - прощение у Пилата (и его предшественников в творчестве Булгакова), как и сама вина Мастера является более общим, метафизическим воплощением личной вины.”1 В “ночь, когда сводятся счеты”, Мастер появляется в своем настоящем обличье”: “Волосы его были теперь при луне и сзади собрались в косу, и она летела по ветру. Когда ветер отдувал плащ с ног мастера, Маргарита видела на ботфортах его то потухающие, то загорающиеся звездочки шпор. Подобно юноше - демону, мастер летел, не сводя глаз с луны, но улыбался ей как будто знакомой хорошо и любимой, и что-то, по приобретенной в комнате № 118-й привычке, сам себе бормотал” (305-306). По мнению В. И. Немцева описание внешности и платья указывает на период времени, когда жил “настоящий” Мастер, - со второй четверти XVII в. до начала XIX в. Это было время формирования романтической традиции и ее детища - “трижды романтического” Мастера. В это время жили Мольер и Сервантес, Гете и Гофман, Кант. Через двести лет Мастер, пройдя через страдания которые “служат бродилом для настоящего творчества, заранее искупил “вину” всех писателей - приверженность луне как символу сомнения и противоречия и земле с ее туманами и болотами”.1 Одновременное Воскресение Иешуа и Воскресение Мастера - тот момент, когда герои московских сцен встречаются с героями библейской, древний ершалоимский мир в романе сливается с современным московским. И это соединение происходит в вечном потустороннем мире благодаря усилиям его господина, Воланда. “Именно здесь и Иешуа, и Пилат, и Мастер, и Маргарита обретают временное и внепространственное качество вечности. Но судьба становится абсолютным примером и абсолютной ценностью для всех веков и народов.”2 В этой последней сцене не только сливаются воедино древний ершалоимский, вечный потусторонний и современный московский пространственные пласты романа, но и время библейское формирует одни поток с тем временем, когда началась работа над “Мастером и Маргаритой”.

Мастер отпускает Пилата в свет, к Иешуа, завершив тем самым свой роман. Эта тема исчерпана, и больше в свете с Пилатом и Иешуа ему делать нечего. Лишь в потустороннем мире он находит условия творческого покоя, которых был лишен на земле.

Внешний покой скрывает за собой внутреннее творческое горение. Лишь такой покой признавал Булгаков. Иной покой, покой сытости, покой, достигаемый за счет других, был ему чужд.

У Маргариты остается только ее любовь к Мастеру. Исчезает ожесточение и мучительное сознание того, что она причиняет незаслуженные страдания своему мужу. Мастер избавляется, наконец, от страха перед жизнью и отчуждения, остается с любимой женщиной, наедине со своим творчеством и в окружении своих героев: “Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я” (с. 308), - говорила Маргарита Мастеру, “и песок шуршал под ее босыми ногами” (308).