

ГОГОЛЕВСКАЯ ТРАДИЦИЯ И РОМАН БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Е. А. АЛЕКСАНЯ

Творческая судьба всякого большого художника уникальна, а многообразие прочтений и интерпретаций его книг и эстетических концепций поистине безгранично. До сих пор выдвигаются смелые гипотезы в пушкиноведении, новые ориентиры в безбрежном океане толстовских и чеховских художественных идей, в изучении нравственных откровений Достоевского. И поныне одним из самых не разгаданных до конца писателей остается Николай Васильевич Гоголь, рисовавший уже своим современникам неким «загадочным Карлой». Напомним лишь самые контрастные, противоречащие друг другу литературоведческие оценки, поддержанные и в наши дни. Так, в ряде работ, в основном зарубежных авторов, Гоголь объявлялся «отцом модернизма», в трудах отечественных критиков-ортодоксов — исключительно писателем-сатириком, и соответственно его реализм или полностью отменялся, или чрезмерно социологизировался, а в последнее время приравнивался к ренессансному типу. В задачи настоящей статьи, разумеется, не входит рассмотрение противоположных научных концепций относительно метода и поэтики Гоголя, хотя сегодня отрадно констатировать, что в последние десятилетия наметился отход от стереотипов социологизированного мышления, мешавшего непредвзятому взгляду на жизнь в искусстве этого гениального русского писателя, на живую силу его преемственности. Мы хотим лишь привлечь внимание к поистине огромному диапазону воздействия художественных идей Гоголя, свидетельствующему об их провидческой глубине, а исходя из установки данной статьи, об определенном пороге доступности, который по-своему преодолевается каждым новым писательским поколением, о неисчерпаемости гоголевского художественного опыта, который продолжает по-новому восприниматься и осваиваться мировой литературой.

О том, что Гоголю невозможно и бессмысленно подражать, стало известно уже в его время и чуть позже, когда его творческий подвиг был подхвачен писателями «натуральной» школы. В дореволюционной русской литературе преемственность гоголевских традиций, как мы знаем, убедительно прослеживается в художественных новациях Чехова и Салтыкова-Щедрина. В советский же период развития литературы единственно Михаил Булгаков может с полным правом считаться его, Гоголя, преемником, именно творчество Булгакова ровно век спустя явилось полноценным носителем гоголевских традиций.

Исследователи Булгакова, обращавшиеся к этой проблеме, в своих разысканиях немало места уделяют гоголевским темам в художественном пространстве прозы и драматургии замечательного писателя. И это достаточно правомерно, ибо, как известно, Булгаков явился автором киносценария «Ревизора» и инсценировки «Мертвых душ» для Художественного театра. Смелость интерпретаций отличает и эти инсценировки, и фельетоны 20-х годов, прежде всего, «Похождения Чичикова», а также «Записки на манжетах», где есть и прямое обра-

щение к личности и творчеству Гоголя («О великий учитель», — пишет он о Гоголе). Таким образом, на протяжении всей своей творческой деятельности Булгаков находился как бы в атмосфере гоголевского «присутствия».

Эта часть обширной проблемы, связанной с гоголевскими традициями в творчестве Булгакова, являет собой благодатный материал не только для констатации тематической близости обоих писателей, но и для обобщений относительно взглядов этих художников на гражданственное служение обществу, сходимости их нравственных идеалов, их философии искусства, роли и места сатиры в системе их художественных миров и т. д. и т. п. Мы попробуем подойти к этим же важным обобщениям со стороны проблемно-эстетической, обращаясь к художественной интерпретации близких писателям философских идей, в реализации которых значительную, принципиальную роль играет фантастика.

Даже самый поверхностный взгляд может обнаружить общности в художественных подходах обоих писателей к сущностным проблемам бытия, а также в стилевой манере с характерным сплавом лиризма и сатиры, романтического пафоса и беспощадной иронии, образным воплощением комического и трагического, фантастического и пошлой прозы. Эта общность избранного писателями художественного ракурса освещения жизненных процессов предопределила и возможность их сопоставительного анализа. Очевидно, что главное для обоих писателей — втягивающая в свое пространственно-временное измерение поистине космический диапазон человеческих связей проблема Добра и Зла.

Шеллинг в «Философии искусства» писал, что «царство ангелов и дьявола являет полную обособленность доброго и злого начал»¹. В этой традиции альтернативы проблема воспринималась Булгаковым в начале творческого пути. Роман «Мастер и Маргарита» был задуман в конце 20-х годов как роман о Дьяволе. Однако позже такие позитивные ценности, как преданность в любви, милосердие, красота творчества, столь сильно и убедительно воплощаются в понятие Добра, что не только выходят на авансцену, меняя и название романа, но, возможно, склоняют автора к переосмыслению Зла, как не единственного деяния Сатаны. И многое в книге, прежде всего знаменитая антитеза Добра и Зла, наполняется новым, высшим содержанием.

Напомним эпитафию «Мастера и Маргариты», строки, взятые из «Фауста» Гете: «Так кто ж ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо!». Булгаковский Воланд, как он проявляет себя в романе, «хочет зла» лишь тому скопищу общественных пороков, которое окружает его в современной Булгакову Москве. В отношении же к Мастеру и Маргарите он беспристрастен, справедлив и «совершает благо» отнюдь не с помощью зла. Таким образом, Булгаков по-своему интерпретирует гетевскую формулу, впрочем, его дьявол, кроме внешних атрибутов, непохож и на иные литературные образцы. Персонифицированный символ вселенского зла у Булгакова призван не только искоренить конкретное зло, но и свершить справедливый суд над людьми, восстановить гармонию бытия. И в этом глобальном плане персонифицированная идея демонической силы у Булгакова отличается от гоголевской.

«Хотя Гоголь в концепциях фантастики исходит из представления о двух противоположных началах: добра и зла, божеского и дьявольского, но собственно доброй фантастики его творчество не знает...»². Высказав это верное наблюдение, исследователь гоголевского творчества Ю. Манн, правда, добавляет, что у Гоголя «наблюдается извест-

¹ Ф. В. Шеллинг. Философия искусства. М., 1986, с. 139.

² Ю. Манн. Поэтика Гоголя. М., 1980, с. 82.

ная амбивалентность злой ирреальной силы». Он имеет в виду черты простодушия, беспомощности и глупости в гоголевском образе черта «при его космической подаче». «Но,— заключает исследователь,—это ничего не меняет в природе сверхъестественной силы»³. Это особенно впечатляюще выражено в «Страшной мести», «Вие» и «Ночи накануне Ивана Купалы». В последней повести, напомним, происходит достаточно традиционное изображение сатанинской силы, искушение героя богатством,—и в результате проливается невинная кровь ребенка. т. е. дьявол предстает в своей обычной роли искусителя, выявляющего человеческие пороки. Невинная кровь не только не останавливает его, но напротив, Басаврюк сам требует от Петра именно такой страшной жертвы. В «Вие» сюжетная ситуация усложнена (очевидной становится притягательность «ночной» жизни) и имеет иную нравственную целеустановку. Здесь искушение отходит на второй план, ведь красота панночки вскоре предстает своей оборотной стороной, страшными пронзительными чертами ведьмы, а на первом плане оказывается испытание героя Страхом, ибо скопище нечисти в церкви не только ужасно, но и агрессивно наступательно. Не испугайся Хома в ту роковую, третью ночь, и ему бы удалось выжить. Извечная борьба со злом в повести оборачивается прежде всего борьбой с собственным страхом, т. е. с самим собой. В конечном счете зло не (или не только) трансцендентно. Оно и имманентно. «Частица зла», как мыслил Гоголь, находится в каждом человеке, и его долг избавляться от этого тяжелого груза, искажающего человеческую сущность, нарушающего божественную гармонию бытия. Заметим, что эта плодотворная идея, провидческую нацеленная на восстановление («рестаурирование», как выразился в свое время Белинский) человека, является одной из важнейших гуманных идей человечества в прошлом и настоящем.

В «Страшной мести» зло доводится до абсолюта: колдун оказывается «великим грешником», прямо-таки погрязшим во всякого рода злодеяниях. И здесь впервые выдвигается другая продуктивная идея— нравственного возмездия за самое тяжкое злодеяние—*предательство*— и раскрывается его сущность. Колдун из «Страшной мести» должен быть наказан за целую цепь прегрешений—прелюбодеяние, убийства, но главное—за предательство. В его обзорной в повести жизни—это предательство родине, в диапазоне рода—измена его далекого предка, стоившая жизни родного брата и племянника. По Гоголю, нет прощения такому тяжкому злодеянию, как предательство, поэтому нет прощения колдуну, но нет покоя и Ивану, ставшему тогда жертвой предательства. Читаем у Гоголя: «Страшная казнь тобою выдумана, человече!— сказал бог.—Пусть будет так, как ты оказал, но и ты сиди вечно на коне своем, и не будет тебе царствия небесного, покамест ты будешь сидеть на коне своем!» Здесь бог посмеялся и над палачом, и над жертвой. Осуществляется высшая месть, месть бога, очевидно, последовавшая за то, что бесчеловечен оказался и Иван, наславший проклятия на все грядущие поколения рода предателя. В свете этих рассуждений трудно отказаться от напрашивающейся параллели с участью булгаковского Пилата. Вспомним: «Луна заливала площадку зелено и ярко, и Маргарита скоро разглядела в пустынной местности кресло и в нем белую фигуру сидящего человека». Пилат ждал своего прощения две тысячи лет и дождался, потому что раскаялся. «Двенадцать тысяч лун за одну луну когда-то, не слишком ли это много?»— спрашивает в негодовании Маргарита, но ее заступничества не требуется: «за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать».

Судьба Пилата представляет одну из значимых точек, эпицентров, вокруг которых строятся наши размышления о близости проблем и

3 Там же.

поэтики «Страшной мести» и некоторых других произведений Гоголя, в целом его мировидения и образных решений с Булгаковскими, как они проявились в романе «Мастер и Маргарита».

Попробуем проследить логику поведения Пилата в «древних» главах романа и в целом в художественной системе писателя, взявшего на себя тяжкое бремя и ответственность «своей» трактовки библейского сюжета. Начнем с ответа на вопрос, почему Булгаков в своем философском романе обратился к легенде о распятии Христа. Надо полагать, что писатель искал и нашел оптимальную художественную модель, которая поистине грандиозно высвечивала его сокровенные мысли о сути человеческой жизни, о взаимодействии добра и зла, жизни и смерти, истины и справедливости, трусости и предательства. История противостояния Иешуа Га-Ноцри и Пилата как нельзя лучше являет миру заветную для художника мысль о неизбежности победы добра, несмотря на кажущееся всесилье зла («Все будет правильно, на этом построен мир!»), об амбивалентности извечного двуединства палач-жертва, о необходимости милосердия и раскаяния, об ответственности человека за слово и деяние.

Благодаря Булгакову мы вновь приобщаемся к великой драме истории человечества: Христос предан, возведен на Голгофу и распят. Изумительной силы воздействия эти «древние» главы аккумулируют все внимание на трагической фигуре Пилата (участь палача тяжелее, нежели жертвы). «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудей Понтий Пилат». Вышел на авансцену романа, чтобы своей судьбой приковать к себе всепоглощающее внимание читателя. Перед нами разворачивается, благодаря поистине магическому таланту автора, вся гамма, весь поток переживаний, терзаний совести человека, оказавшегося в тисках между законом и человечностью, велением долга и зовом души. И не случайно, что традиционно признанный в роли предателя Иуда отступает на второй план: искушение деньгами, богатством мелко и обыденно, оно не может быть поднято на уровень трагедии. Так и у Гоголя: терзания совести Петро в «Ночи накануне Ивана Купалы» не только не внушают сочувствия, но, напротив, вызывают брезгливость и отвращение, в то время как колдун из «Страшной мести» при всей своей отвратительности фигура трагическая.

Итак, в центре внимания оказывается предательство Пилата, ставшего палачом добра. Пилат предал, потому что струсил, как гоголевский Хома, а трусость, по Гоголю и по Булгакову,— один из самых страшных человеческих пороков, если не самый страшный. Но душа его не погибла окончательно (вспомним для сравнения возглас колдуна из «Страшной мести»: «Молись о погибшей душе!»). Разница улавливается и дальше. Совершающий злодеяния и предательство гоголевский колдун не может раскаяться, потому что он знает, что делает, но не знает *зачем*, он носитель фатальной злой силы. Душа же Пилата полна раскаяния, ибо он прекрасно осознает, что малодушно струсил перед тенью цезаря, перед самим собой, накрепко скованным с законом своим прокураторским званием, в обстоятельствах его жизни поставленным им выше звания человека.

Булгакову удастся взглянуть на глобальные проблемы бытия с высшей космической позиции, и тогда зло может обернуться добром, палач жертвой, и только гуманность и милосердие остаются незыблемыми, а вернее, любовь, ибо человечность и милосердие проистекают от любви, а любовь и есть добро.

Поэтому Пилат получает прощение в конце романа и, наоборот, не получают прощения конкретные носители зла, множества человеческих пороков, над которыми в свое «посещение» Москвы вдоволь поглумились Воланд и его блистательная свита. Есть ли здесь противо-

речие в принципиальной позиции писателя? Думается, художественная логика романа подводит к мысли о том, что в самом деле нет прощения тем, кто погряз в злобе, мошенничестве, лжи и корысти настолько, что безнадежно исказил свою человеческую природу. Берлиозу, Варенухе, Лиходееву, Римскому, Босому и многим другим в романе нет прощения, потому что они чужды раскаяния, не ведают своей вины перед обществом и своей совестью. Этого рода палачи добра могут стать жертвами, по Булгакову, не в результате порыва к самоочищению, а лишь насильственно, с помощью силы со стороны. Собственно, это и происходит в романе: над ними вершат свой суд Воланд, Коровьев, Азazelло, Бегемот и Маргарита,—такова художественная логика развивающихся в реальном плане книги событий. И здесь Булгаков также оказывается и в русле гоголевской традиции, и вне ее.

В понимании пороков русской действительности и человека у Гоголя прослеживается определенная двойственность. С одной стороны, он рисовал и преследовал порок со свойственной ему нетерпимостью ко всякого рода бездуховности, пошлости, душевной заскорузлости и «земности». И никакого просвета внимательный читатель не найдет ни в облике и поведении Чичикова, ни Собакевича или Манилова и Плюшкина. С другой стороны, Гоголь считал, что в каждом человеке есть живые, положительные начала, которые покрылись «корой земности», но могут открыться и прорасти во славу человека и человечности. Жизненные обстоятельства превратили Остапа и Тараса в Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Но изменятся обстоятельства, пожелает человек взглянуть на себя нелицеприятно-критически и, быть может, чудо возрождения не за горами. Правда, человеческие характеры, рождавшиеся из-под пера Гоголя, этого возрождения не сулили: пошлость в союзе с трусостью поручика Пирогова поистине ужасали, столь же беспросветна была плеяда чиновников во главе с городничим из «Ревизора», а Констанжогло и другие «добрые» помещики из второго тома «Мертвых душ» не состоялись как художественные типы. И как бы ни «намекали» на возможность очеловечивания его героев высказывания писателя, пытавшегося обнаружить у небокопителей лучшие движения души, как ни прекрасна была, несмотря на пошлость и ничтожность всего окружающего и их самих, любовь Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны (свидетельствующая о том, что не совсем угасли в них высокие человеческие чувства),— общий итог погрязения в художественный мир Гоголя неутешителен, а образы веселых парубков из «Вечеров...» и Тараса Бульбы говорят лишь о стойкости романтического идеала писателя.

У Булгакова иначе. Будучи, как и Гоголь, беспощадным к человеческой нечисти, которая провоцируется у него, как и у Гоголя, нечистью буквальной, т. е. демонической, «нечистой» силой, Булгаков, реализуя свой идеал прекрасного в современной ему жизни, выводит на авансцену любимых своих героев—Мастера и Маргариту. И казалось бы, гармония жизни уже близка к осуществлению, ведь красота, любовь и творчество могут, способны уравновесить скопище любого зла. Однако не все так просто в художественном мире Булгакова. Мастер не в состоянии отстоять свои идеалы, свое право на творчество, а Маргарита, несмотря на свою любовь и открытое, активное неприятие зла, не может помочь своему возлюбленному восторжествовать над воинственной бездуховностью. И сумасшествие мастера, его отречение от своей книги тому горькое доказательство. То же и в «древних» главах—гибель Иешуа Га-Ноцри становится трагической виной Пилата и тяжелой платой за предательство и трусость.

Иначе строятся художественные ситуации у обоих писателей, по-разному, с разных точек универсализируют они свои художественные системы, но поиск путей универсализации гармонии бытия вновь приводит Булгакова к гоголевскому художественному опыту.

Вспомним, что даже в самой веселой и солнечной книге Гоголя

«Вечера на хуторе близ Диканьки» его любимые герои добиваются счастья с помощью чертовщины: так происходит в «Сорочинской ярмарке», в «Майской ночи» и, наконец, в «Ночи перед Рождеством», где герою удается выполнить прихоть своей суженой только благодаря путешествию верхом на черте в Санкт-Петербург, иначе не добыть ему было черевичек императрицы. Эта веселая гоголевская дьяволиада, безусловно, была пропущена сквозь «сито» Булгаковского воображения, обретая новые краски и черты.

Коровьев, Азazelло и Бегемот—вся свита Воланда с сопровождающей ее карнавальностью веселья, мистификаций, одурачивания людей во многом напоминает гоголевских чертей, чертенят и ведьм с их розыгрышами, проказами, плутовскими проделками из тех же «Вечеров...». Но, конечно, совершенно нов как художественный образ—князь тьмы, величественный Воланд, с его холодной бесстрастностью и одновременно с стремлением к справедливости во благо достойным. Воланд—собрательный, глобальный образ вселенского зла, персонификация которого необходима Булгакову, чтобы выразить свой оригинальный взгляд на взаимодействие добра и зла, свой универсальный подход к проблемам человеческого бытия.

Вся дьяволиада в его романе, как и у Гоголя, становится своего рода катализатором абсурда и алогизма современной жизни, людской глупости, корыстолюбия и других пороков. Разумеется, и Воланд. Но основная его роль в повествовании совсем не в этом. Нам представляется, Булгакову удалось, не впадая в мистику, по-своему прозреть космическую связь и сущность явлений, с особой, нетрадиционной позицией проникнуть в смысл человеческой жизни, подняться над приземленным ее пониманием. Вчитываясь в главы романа, повествующие о Воланде, о дальнейшей судьбе Мастера, Маргариты и Понтия Пилата, понимаешь, что автор не просто фантазирует на тему: предмет его раздумий—судьба человека, который, зная о конечности своей жизни на земле, должен чувствовать себя частью жизни космической, ведь не может исчезнуть, кануть в небытие свет человеческой мысли. Булгаков по-своему напоминает о том, что лишь свободная мысль делает человека человеком, свободный дух поднимает его над серой обыденностью существвателей. Поэтому, видимо, так жестоко Воланд расправляется с Берлиозом, неспособным мыслить свободно, подняться над расхожими догмами, пропагандируемыми Массолитом. Такое же наказание «голова—с плеч долой» постигает пошляка конференсье во время сеанса черной магии в Варьете, и, наконец, лишается головы председатель комиссии зрелищ и увеселений Прохор Петрович. Впрочем, и здесь потеря была невелика: костюм без головы, как мы помним, продолжал накладывать резолюции, писать приказы.

Итак, шайка Воланда вершит свой суровый суд над людьми, но значит ли это, что божья или сатанинская кара фатальны? И придерживается ли автор христианских сентенций относительно божьего наказания за мирские грехи? Думается, в романе нет подобной фатальной предерженности, и прощение, ниспосланное Пилату от имени Иешуа, тому первое доказательство. Стоит задуматься о том, так ли уж сильно было воздействие князя Тьмы на москвичей. Ведь Воланд и его свита даже не провоцировали людей. Это было испытание на нравственную прочность, которому в жизни подвергается каждый смертный и без сатанинского искушения, хотя при этом и говорится: «бес попутал». Подтверждение этой мысли легко найти в произведениях того же Гоголя, где нет явного присутствия фантастики. Так, в «Ревизоре» чиновники с вожделением берут и дают взятки, творят вопиющие беззакония, находясь в «ситуации ревизора», которая легко заменяет «ситуацию Сатаны», т. е. персонифицированного зла. То же и в «Мертвых душах».

Философия данного аспекта романа представляется еще более глубокой и значительной в контексте использования фантастики. Из-

вестно, что в романтической и реалистической литературе XIX и XX столетия основательно разработана область использования странно-необычного и чудесного. Один из столпов романтической эстетики Жан-Поль-Рихтер в позднем немецком романтизме выделял три способа использования чудесного. Отвечая первый, или материальный, когда фантастические образы и ситуации разоблачаются самим автором, а также противоположный—с нагромождением необъяснимой фантастики,— как ложные, он отдавал предпочтение третьему способу, когда фантастика становится завуалированной (неявной) и, не разрушаясь до конца, апеллирует к нашему внутреннему миру с его верой в нечто большее, нежели плоская достоверность наших представлений, ведь «нет ничего более удивительного и безумного, чем сама действительная жизнь»⁴. Под этой фразой, могли смело расписаться и Гоголь, и Булгаков.

Если рассмотреть гоголевское творчество в аспекте присутствия фантастики станет заметно, что оно эволюционирует в сторону все меньшего использования немотивированной или слабо мотивированной фантастики, к фантастике, освобожденной от гротескных форм и неправдоподобных ситуаций, от персонификации ирреального к воссозданию так называемой «призрачной» действительности. Достаточно сравнить «Ночь перед Рождеством», «Вия» и «Нос» с «Ревизором» и «Мертвыми душами», как станет заметно, что Гоголь сознательно отходит от «реально» действующей в сюжете демонической силы, оставляя лишь ответ ее, отголосок, намек. Зло мира все больше облекается у Гоголя в самые обычные, пошлые формы, превращая людей в «мертвые души». Так, если в «Вечерах...» мы видим карнавализованное праздничное присутствие дьявольщины, если в повести «Нос» нос в чине статского советника гуляет по Невскому, и писатель отказывается от достаточной мотивировки фантастического события пропажи носа сновидением (характерная мотивировка, часто используемая писателями, включая, например, «Гробовщика» и «Пиковую даму» Пушкина, черновую редакцию той же повести «Нос» Гоголя), то в знаменитой комедии и романе-поэме место фантастики занимает остранение действительности с помощью подтекста, отдельных элементов алогизма поведения персонажей.

«Так уж странно создан человек,— делится своими наблюдениями Гоголь в черновой редакции «Шинели»,— иногда он сам не может сказать, почему он что-нибудь делает». Вот эта странность поступков, алогизм поведения, необычность описываемых явлений, их абсурдность, когда безумие мира открывается в своих обыденных проявлениях,—и создают призрачную действительность, о которой часто говорили критики, начиная с Белинского. Приведем лишь высказывание А. Воронского: «После «Вия» фантастическое почти исчезает у Гоголя, но странное и чудное дело: действительность сама приобретает некую призрачность и порою выглядит фантастической»⁵.

Обратившись же к творчеству Булгакова, можно заметить как бы обратный процесс: удельный вес фантастики нарастает, а принципы введения ее в сюжет становятся все более акцентированными и продуманными. Это прежде всего касается персонификации дьяволады и сознательного отхода писателя от традиционных решений при изображении мотивированной фантастики. Писатели-фантасты обычно используют сочетание двух пластов повествования—реального и чудесного, с лишь незначительными вкраплениями чудесного в реальный план. Так было у По и у Гофмана, такую модель использовал и Гоголь в «Вечерах», вспомним хотя бы дневную и ночную жизнь Хомы в «Вне» или историю утопленницы в «Майской ночи». Однако позже

⁴ Там же, с. 60.

⁵ А. Воронский, Гоголь.—«Новый мир», 1964, № 8, с. 229.

Гоголь нарушает этот принцип и реальное и фантастическое начинают взаимопроникать, как в «Носе» и «Записках сумасшедшего». Напомним, что в «Записках сумасшедшего» нормальные человеческие чувства возникают у Поприщина тогда, когда он становится сумасшедшим, теряя разум. Все наоборот на этом свете—таков «скорбный итог» об этом «пепел его больших раздумий» (слова М. Булгакова), которые нашли отзвук в «Мастере и Маргарите». Ведь не случайно такая прекрасная, подчеркнута спокойная и благополучная атмосфера царит в клинике для душевнобольных Стравинского, такой заботой окружены больные. За решеткой дурдома им гораздо лучше, чем на так называемой «воле», где некое учреждение ведет свой неслышный, но уверенный и страшный сыск. Взаимодействие разных пластов действительности наблюдается и у Булгакова. «Мастер и Маргарита»—произведение многоплановое, но фантастика в нем, ломая традицию, вырастает в самый реальный слой повествования. И так же, как Гоголь, Булгаков сознательно отказывается от исчерпывающих самодостаточных мотивировок. Он словно бы играет с читателем, приглашая его принять условия игры и вознаграждая за это великолепием своего воображения, блистательной фантазией Мастера. Автор «Мастера и Маргариты» как бы говорит читателю: не требуй доказательств, как требовал их Берлиоз у Воланда. Напомним ответ Воланда, спокойно, без аффектации прозвучавший перед эпизодом с гибелью Берлиоза под колесами трамвая: «И доказательств никаких не требуется. Все просто...». Интересно, что самый разгул дьяволиады происходит именно в реально-современном пласте романа. Правда, Булгаков использует все положенные приемы мотивированной фантастики: и сумасшествие героя, и смерть от сердечного приступа Мастера и Маргариты, и эффект с пустой квартирой № 50 дома № 302-бис во время обыска. Однако наивность так называемого разоблачения черной магии и «объяснений» всех невероятных событий с героями с точки зрения житейской логики лишь подтверждает убедительность логики художественной, подводя к выводу, что роман Булгакова выходит за традиционные рамки произведения с мотивированной фантастикой. Слишком серьезен и значителен был замысел художника, чтобы ограничиться обычной романтической традицией и увести читателя в мир грез и сновидений.

Свобода человеческого выбора и ответственность за него перед обществом, высота вечных нравственных идеалов добра, красоты, справедливости и духовности—все эти художественные идеи так пленительно самоосуществляются в романе благодаря тому, что свободна и раскованна творческая мысль самого писателя, которой подвластны и тайники человеческой души, и тайны бытия с извечной борьбой добра и зла, смерти и бессмертия. И если отвлечься от персонифицированной конкретики выражения этих идей, перед нами встанет общая картина жизни без фатальной предопределенности событий, но с попыткой познать законы мироздания и в нем высоту человеческого деяния.

Очень важную роль в философии романа Булгакова играет образ автора, то воплощающийся в образе Мастера, то отстраняющийся от него и ведущий повествование в насмешливо-иронической или лирико-романтической стилиевой манере.

Как нельзя представить «Мертвые души» Гоголя вне лирической стихии, которую привносит в роман-поэму голос автора с его страстным признанием в любви к России, с его инвективой злу и твердым пониманием значительности своего призвания, так же в романе Булгакова романтически возвышенную и одновременно ироническую стихию формирует авторская интроспекция, самовыявляющая писательскую позицию и в страдном пути Мастера, и в размышлениях автора-повествователя.

Но на этом сходство кончается. Гоголю не раз приходится выходить на авансцену повествования, так как ни в чьи уста не может он вложить свои положительные идеалы. Вспомним, как не подходили

Чичикову мысли о том, какими прекрасными людьми и работниками в жизни были купленные у Собакевича «мертвые души». Поэтому позитивная энергия авторского чувствозъявления должна быть выраженной оптимально, что мы и видим в лирических отступлениях романа-поэмы. У Булгакова иное. Его заветные идеалы в «Мастере и Маргарите» воплощены и в мыслях, и в поведении Иешуа Га-Ноцри, и в некоторых сентенциях Воланда, и в судьбе Маргариты и Мастера. В булгаковедении было справедливо замечено, что Мастер не может считаться автобиографической фигурой, хотя трагическая Голгофа самого Булгакова угадывается за злоключениями автора романа о Понтии Пилате. Авторская позиция Булгакова не только шире позиции Мастера, она полемически к нему направлена, потому что Мастер в конечном счете жертва и спасти его не могут ни любовь, ни творчество. Стоит вспомнить, что в финале Мастер за свои муки награжден не Светом, а покоем. И все-таки дело его жизни было сделано, роман написан и хотя он сжег его, «рукописи не горят», как утверждает мудрый Воланд.

В критике не раз указывалось на сходство судьбы рукописей Булгакова и Гоголя, на внешнее сходство Мастера с Гоголем, наконец, на смысловую и интонационную близость многих строк булгаковского романа и иронической интонации Гоголя. И это действительно так. Магический отзвук гоголевской насмешки слышен в «Мастере и Маргарите». Он вызывает цепочку ассоциаций, помогая углублению художественной перспективы романа. «За мной, читатель!»—обращается к своему современнику Булгаков, как обращался к нему столетие назад великий Гоголь. И спустя миг читатель уже подвластен магии воображения писателя, он принимает на веру—и возможность свободного полета (не только человеческой мысли), и страдания Пилата, и доброту и доверчивость Иешуа Га-Ноцри, и бесстрастную справедливость Воланда, и любовь и милосердие Маргариты, попросившей не за себя и Мастера, а за несчастную Фриду и Пилата. Когда есть подлинное искусство и в самом деле «доказательств никаких не требуется», по тому что оно несет с собой чудо преобразования действительности, приближая к нам давно минувшее, делая его настоящим, заново преподнося нам старую истину, верную во все времена, о том, что человек должен оставаться человеком, чего бы это ему ни стоило. Это было необходимо на заре христианства, так было в эпоху Гоголя, в эпоху Булгакова, так мы думаем сегодня.

Ե. Ա. ԱԼԵՔՍԱՆՅԱՆ— Գոգոլյան ավանդները և Բուլգակովի «Վարպետը և Մարգարիտան» վեպը.— Հոդվածում Բուլգակովի ստեղծագործական միտումները դիտվում են Գոգոլի «Ներկայության» մթնոլորտում: Բուլգակովի «Վարպետը և Մարգարիտան» վեպի օրինակով քննարկվում է Գոգոլի որոշ փրիխտոփայական և գեղագիտական գաղափարներ, դրանց ոճական արտահայտման ժառանգորդությունը: Ֆանտաստիկ, գերբնական իրավիճակները և կերպարները՝ «դիվականը», Գոգոլի և Բուլգակովի մոտ դառնում են ժամանակակից կյանքի անմտության (արսուրդի) կատալիզատորը (երևակիչը), բարոյական դիմացկունության յուրովի փորձություն: Միևնույն ժամանակ դիվական ուժի անձնավորված գաղափարը Բուլգակովի մոտ տարբեր է. այն ներկայացնում է գրողի նվիրական միտքը բարու անխուսափելի հաղթանակի մասին: