

Евгений ЯБЛОКОВ

Лицо времени за стеклом вечности. Историософия Михаила Булгакова

Булгаков не принадлежал к числу авторов, активно выражавших свои взгляды в прямой публицистической форме. Возможно, это объясняется складом характера; но, скорее всего, причина иная: при той репутации, которой писатель пользовался у критиков, открытые высказывания по проблемам окружающей жизни были небезопасными, а полемика (даже если бы он и ввязался в нее) — бесполезной. И вдвойне опасно и бессмысленно было спорить на околополитические темы — например, по вопросу о фундаментальных законах развития цивилизации, об условиях и путях общественного прогресса или об отношениях личности и истории. Все эти и близкие к ним проблемы были обществом решены, и решения обжалованию не подлежали. Даже в наиболее «интимных» жанрах Булгаков не обсуждает подобных тем; исключения составляют разве что письма к Сталину.

Поэтому, говоря об историко-философских взглядах писателя, мы можем употреблять слово «взгляды» лишь с долей условности. Речь должна идти о тех концепциях, которые построены путем филологического анализа художественных произведений Булгакова). Материалом для нас являются" прежде всего романы «Белая гвардия» (1922—1925; 1929) и «Мастер и Маргарита» (1928—1940) — произведения, близкие в жанровом отношении, знаменующие начало и завершение булгаковского творчества и — в процессе создания — как бы зацепившиеся друг за друга: финальная глава «Белой гвардии» писалась в период уже начавшейся работы над "романом о дьяволе".

Кривое зеркало культуры?

Начнем с явления, которое, как кажется на первый взгляд, не имеет прямого отношения к нашей теме. Общеизвестно, что булгаковские тексты наполнены отголосками текстов других авторов: от Евангелия до произведений писателей — современников Булгакова. Неповторимое своеобразие его манеры удивительно сочетается с традиционализмом, с умением импровизировать на чужие темы. Причем речь идет не только о литературных, книжных темах. Когда о романе «Белая гвардия» исследователи говорят, что происходящие события изображены здесь в духе оперетки, разыгрывае-

Яблоков Е. А. — кандидат-филологических наук. Автор работ по истории русской литературы XX века.

мой непосредственно на улицах Города, словно на сцене¹, что «Белую гвардию» можно назвать «романом-оперой»²,—это не просто метафоры: речь идет о принципиальном значении наряду с литературными музыкальных реминисценций, точнее, музыкально-театральных. Сравним с этими суждениями высказывания о «Мастере и Маргарите»: «все действие романа постоянно имеет музыкальный фон»; «вся Москва предстает в виде некоей расширившейся сцены театра Варьете, а все совершающееся получает оттенок балаганного представления»³.

Мы не станем говорить о конкретных смыслах реминисценций у Булгакова — об этом немало сказано. Любопытно другое: как по-разному оценивается исследователями причина появления в булгаковских текстах столь мощного культурного слоя. «...Булгаков — художник «консервативного» типа, влюбленный в культуру и крайне озабоченный ее сохранностью»⁴, — полагает М. Петровский. А вот иная точка зрения: «бриколаж, которым занимался писатель Булгаков, был призван создать образ *абсурдного*, все старое перемешавшего и все пересоздавшего мира, образ бессмысленной культуры»⁵. Эти диаметрально противоположные суждения роднит между собой то, что оба автора совершенно справедливо рассматривают судьбу и роль культуры — наследства цивилизации — как особую и весьма важную проблему булгаковского творчества.

Интересно, что на поверхности — в диалогах персонажей или в монологах повествователя — эта проблема практически не возникает. Она лежит глубже — в самой ткани художественного мира. Цитатность возводится Булгаковым в эстетический принцип. Сумма реминисценций, складываясь в единый образ Культуры, как бы отделяется от фабулы, превращаясь в некий ключ к событиям, который, на первый взгляд, действительно открывает все секреты. Если, например, учесть, что все повествование «Белой гвардии» капиллярно пронизано мотивами Пушкина, Гоголя, Достоевского, Л. Толстого, вспомнить о явных религиозно-философских ассоциациях (Апокалипсис) да еще прибавить к источникам несколько оперетт и около десятка опер, легко склониться к выводу, будто Булгаков выступает сторонником той мысли, что все происходящее в фабульном настоящем уже давно предсказано, символически описано и вообще «нет ничего нового под солнцем». В случае с «Мастером и Маргаритой» дело, кажется, еще очевиднее: для многих читателей, знающих (но плохо) Евангелие, московская линия фабулы — не более чем вариация на тему ершалаимской, а последняя якобы вполне укладывается в евангельскую картину мира. Стало быть, Булгаков просто-напросто создал новое евангелие с целью утвердить величие старого.

На деле все обстоит несколько иначе. Для художественного мышления Булгакова принципиально важна *модель непреходящего диалога между Историей и Культурой*: между непредсказуемой и бесконечно саморазвивающейся жизнью «как она есть» и аккумулирующим «остановленные мгновения», обретающим метафизическое инобытие в вечности культурным слоем. Диалог этот не разыгрывается на специально отведенной площадке: он пронизывает каждый квант изображаемой реальности, влияет на любой характер и сказывается во всяком поступке. Здесь, по моему мне-

¹Петровский М. Михаил Булгаков: киевские театральные впечатления. «Русская литература», 1989, № 1, с. 23—24.

²Каганская М. Белое и красное. «Литературное обозрение», 1991, № 5, с. 97.

³Га с п а р о в Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». «Slavica Hievosolymitana». Jevusalem, 1978, № 3, с. 211, 219.

⁴Петровский М. Городу и миру. Киевские очерки. Киев, 1990, с. 213.

⁵Золото носов М. «Сатана в нестерпимом блеске...». О некоторых новых контекстах изучения «Мастера и Маргариты». «Литературное обозрение», 1991, № 5, с. 100.

нию, коренится почти универсальный для крупных булгаковских произведений композиционный прием «текст в тексте» («театр в театре», «роман в романе» и т. п.): встречаются и взаимопересекаются внешняя и внутренняя точки зрения на события. Читательское восприятие запрограммировано на маятниковое движение между объективным ходом событий и той их интерпретацией, которая задается историко-культурными ассоциациями. Подобно булгаковским героям, читатель Булгакова призван ощутить себя на грани двух реальностей — мифологически-вневременной и конкретно-исторической.

Не вполне «профессиональный» читатель легко подпадает под влияние иллюзии подчинения голосу культурной традиции, редуцируя фабулу к известным моделям (скажем, воспринимает события «Белой гвардии» как вариации на темы Апокалипсиса). Однако внимательное чтение обнаружит в происходящем его собственную имманентную логику: всякий момент бытия в булгаковской фабуле претендует на неповторимость и как бы не желает мериться общей меркой. Подчеркнем еще раз, что художественному мышлению Булгакова адекватен не выбор одной из точек зрения, но именно их сосуществование: эту принципиальную диалогичность мы могли бы назвать *двойной экспозицией* художественной реальности.

Orbis

Какую модель мира воплощает эта двойственность? Конечно, образ исторического водораздела, перелома, катастрофы. Булгаков — художник эпохального мироощущения прежде всего в том смысле, что единицей его исторического мышления выступает эпоха. При этом можно говорить как об эпохах в привычном значении (культурно-религиозных, национально-государственных), так и об эпохах индивидуально-биографических, личных: столь резко переламывается, например, жизнь семьи Турбиных после смерти матери или жизнь Мастера после начала работы над романом и встречи с Маргаритой.

Добавим, что «нормальное» состояние всякой эпохи в булгаковских романах — это состояние кризисное, критическое. Эсхатологизм мироощущения писателя очевиден. В «Белой гвардии» вместе с Городом гибнет идея тысячелетнего православного «государства российского»; в «Мастере и Маргарите» подводятся итоги двухтысячелетней христианской цивилизации и, как кажется, предается анафеме и огню «новый Вавилон». Город в обоих случаях выступает символом эпохи, и гибель Города как бы знаменует гибель мира. Соответственно, и человек в романах выглядит как свидетель «минут роковых» мира сего, как существо маргинальное в историко-философском смысле.

Однако многие факты не укладываются в данную концепцию. Прежде всего обращает на себя внимание эмоциональный колорит повествования: трагические катаклизмы сопровождаются явно бурлескными интонациями; ассоциации вносят в высокий пафос примесь балаганной шутки. Прав исследователь, утверждающий, что каждое булгаковское произведение — это своего рода «мистерия-буфф»⁶. Особенно впечатляет взаимопроникновение сакрального и профанного начал в «Мастере и Маргарите». Что же касается «Белой гвардии», то здесь торжественный «звездный» финал, как кажется, окрашивает все проникновенной серьезностью. Однако это лишь на первый взгляд. Вдумаемся: какие смысловые обертоны звучат в образе звезд? Начавшись с античных ассоциаций («звезда пастушеская — вечер-

⁶ Петровский М. Михаил Булгаков и Владимир Маяковский. «М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени» М., 1988, с. 372.

няя Венера и красный дрожащий Марс»⁷), образ звездного неба обогащается апокалиптическими коннотациями («занавес бога»); призыв соотносить нравственный закон с безмерностью звездного неба явно вводит кантовские и толстовские реминисценции. Но наряду с высокими смыслами актуализированы и иные. Звезда Марс, взрываясь, своим огнем изгоняет из Города петлюровцев; блеск Венеры перекликается с блеском звезды на груди часового у бронепоезда «Пролетарий»; при этом со звездой на груди появляется во сне Елены и Шервинский — и звезда эта названа сусальной. Учтем также роль таинственного заговорщика Шполянского — «неявного Воланда Белой гвардии»⁸: соотнесенность с этой фигурой добавляет в образ звезды значение чернокнижной антихристовой пентаграммы. Наконец, вспомним об Иване Русакове, чья болезнь может быть истолкована как «звездный знак» — «знак Венеры»; недаром в одном из «врачебных» рассказов Булгаков называет сифилитическую сыпь «звездной сыпью».

Возможно ли логически непротиворечивое объединение всех этих значений? Мы можем констатировать, что содержание символа звезд обогащается настолько, что его эмоциональный колорит становится амбивалентным. Поэтому звучащий в финале призыва повествователя «обратить свой взгляд» на звезды, несмотря на всю серьезность тона, этой амбивалентности не снимает.

«Конец света, не имеющий конца»

И еще одно обстоятельство. Странным образом в романах Булгакова эсхатологические ожидания читателя оказываются как бы обманутыми. Гибель Города и нашествие «аггелов» в «Белой гвардии» и «Страшный суд» над Москвой и москвичами в «Мастере и Маргарите» — это еще не окончательные итоги. Человеческий муравейник, опаляемый то пламенем небесным («брызгающая огнем» звезда Марс), то пламенем подземным (пожары, устраиваемые в Москве приспешниками Воланда), оказывается несгораемым, как саламандра, или, как феникс, возрождается из пепла. Эпоха умирает; катастрофа совершается... и завершается; однако время не останавливается, и жизнь движется дальше.

Такая «невсамделишная» эсхатология — «конец света, не имеющий конца»⁹, — подчеркнута тем, что в обоих романах упоминаются или изображаются события, которые происходят уже в будущем (по отношению к основной фабуле) времени. Так, Алексей Турбин, разговаривая во сне с обитателем рая Жилиным, слышит от него о взятии Перекопа, т. е. о том, что произойдет почти через два года с момента их разговора. Что касается «Мастера и Маргариты», то наличие «Эпилога» заставляет воспринимать основную фабулу ретроспективно: по мнению Б. Гаспарова, дистанция между фабулой и моментом повествования составляет более 10 лет¹⁰. Можно заключить, что образ эпохи как ограниченного, внутренне логичного времени сочетается с фоновым образом времени «большого», безграничного, непредсказуемого.

Принцип двойной экспозиции находит выражение в самой структуре слова. Временами читателя как бы приглашают усомниться в логических возможностях языка, в его способности обозначить истину. Значение слова двоятся на глазах. «Тайна и двойственность зыбкого времени выражались прежде всего в том, что был человек в кресле вовсе не Василий Иванович

⁷ Все цитаты из произведений Булгакова, кроме специально оговоренных случаев, приводятся по изданию: Булгаков М. А. Собрание сочинений в 5-ти томах. М., 1989—1990.

⁸ Петровский М. Михаил Булгаков: киевские театральные впечатления, с. 21.

⁹ Г а с п а р о в Б. М. Указ. соч., с. 229.

¹⁰ См. там же. с. 228.

Лисович, а Василиса»,—полушутя-полусерьезно говорит повествователь «Белой гвардии». Общая двойственность подчеркнута здесь также слухами и сплетнями по поводу Петлюры — человека, которого автор называет «мифом» и уверенно объявляет несуществующим (как, между прочим, и Наполеона). Такой феномен исторической «хлестаковщины» еще раз демонстрирует, что слово и реальность находятся в довольно-таки неопределенном соотношении.

Ситуация, когда существующее и несуществующее меняются местами, обыгрывается и в романе «Мастер и Маргарита», где гносеологические проблемы развернуты в полной мере, где спор о словах ведется на каждом шагу. Вот Берлиоз заявляет, что «Иисуса ... как личности, вовсе не существовало на свете». Прав он или не прав? И да и нет: личность существовала — но то был не Иисус, а Иешуа. В то же время о Воланде говорится: «Этот несуществующий и сидел на кровати». Личность может становиться мифом, но миф может материализоваться. Левий Матвей написал хронику жизни и смерти Учителя — но тот еще при жизни говорит, что в этом якобы документальном повествовании мало истины: «Решительно ничего из того, что там написано, я не говорил». Зато Мастер написал книгу, которую называет романом, а она, по существу, является хроникой: фактичность удостоверена очевидцем — Воландом. Мастер сумел угадать то, чего не видел, а, например, Иван Бездомный не может связно изложить то, чему был свидетелем: рассказать о «консультанте», погубившем Берлиоза. Воланд называет Левия «рабом», а тот себя — «учеником» Иешуа, но, по словам Воланда, суть дела от терминологии не меняется. Можно назвать тухлую рыбу «осетриной второй свежести», но она не станет от этого свежее. А, с другой стороны, можно, оказывается, интерпретировать деятельность Воланда и К⁰ как разгул преступных гипнотизеров (что и было сделано), и такое объяснение оказывается удовлетворительным, и жизнь продолжает идти после этого своим чередом.

Слова могут многое изменить в человеческих судьбах. За свои неправильно истолкованные слова погибает Иешуа; за слова травят Мастера. Вспомним также, что именно слова перевернули в свое время судьбу фиолетового рыцаря, превращенного в шута Коровьева за каламбур о свете и тьме. Воланд называет этот каламбур «неудачной шуткой», но значит ли это, что и художественно он был неудачен? Может быть, оказался слишком удачным, если даже Воланд вышел из себя? Однозначно ответить невозможно, как невозможно, например, с ходу решить: «покой», дарованный Мастеру,— это награда или наказание? Только одно замечание: несмотря на возвышенно-романтический ореол, в котором нарисовано новое жилище Мастера и Маргариты, невозможно избавиться от ощущения, что если арбатский подвал был назван «тайным приютом», то образ «вечного приюта» наследует и значение «вечный подвал». И неслучайным поэтому оказывается противопоставление такого «покоя» — «свету».

Можно приводить десятки примеров гениальной словесной игры Булгакова — игры, весьма серьезной по сверхзадаче, призванной заставить читателя (т. е. опять-таки того, кто принципиально должен доверять слову) усомниться в возможностях слова как инструмента познания, задуматься о том, «что есть истина». В этом расшатывании авторитета слова прослеживается та же тенденция, о которой говорилось выше: обозначить зазор между объективной реальностью и отраженной картиной мира, между бытием и воспринимающим сознанием, между историей и культурой. Подспудно присутствует идея, что все, ставшее словом, причастное культуре, выходит из истории в вечность. Отсюда, кстати, и знаменитое «рукописи не горят», и более раннее («Записки на манжетах»): «написанное нельзя уничтожить!». Слово как таковое оказывается центром, к которому стягиваются основные проблемы бытия.

Моделируя в романах кризис слова, Булгаков соотносит его с кризисом эпохи. На первый взгляд, из этой связи вытекает мысль о том, что один из важнейших эсхатологических факторов — ослабление слова, потеря им магических свойств. Времена, когда, по словам Н. Гумилева, «солнце останавливали словом, словом разрушали города»¹¹, миновали.

Однако в полном соответствии с принципом двойной экспозиции Булгаков показывает, что еще будучи вполне сакральным, слово не содержало истины, воплощая и поддерживая миф.

Калейдоскопом мифологем оборачивается в романе «Белая гвардия» вся российская история в ее книжном изводе. «Мужички-богоносцы» на деле таинственнее иностранцев: недаром «простонародные» персонажи так часто лишены внешности и наделяются эпитетом «серый». Окультуренное сознание, исполненное стереотипов, по-своему мифологично и не дает верных ориентиров. Оттого герои, гибнущие за идею, объективно вызывают жалость: таковы погибающий рыцарь Най-Турс и Николка Турбин, чья гибель не показана, но предсказана. Для тех же персонажей, перед кем стоит задача не погибнуть вместе с эпохой, выйти из мифа в реальную историю, необходимо прежде всего «стряхнуть» груз культуры, перестать доверять «мертвым словам» (Н. Гумилев): нелегкая задача для интеллигентного человека. Имеет место не просто морально-психологический или идеологический кризис, но кризис гносеологический.

В «Мастере и Маргарите» ситуация не менее очевидна. Роман Мастера, открывая истину о Иешуа, тем самым подчеркивает несостоятельность евангельской версии событий, знаменуя окончание евангельской эпохи. Слово «миф» в отношении Иисуса произносит в начале романа явно отрицательный Берлиоз, однако объективно автор присоединяется к этому мнению. Другое дело, что выводы могут быть сделаны абсолютно различные. Для деструктивного сознания Берлиоза миф есть «ничто»: объявить Иисуса мифом — значит зачеркнуть все, что было сделано этим именем. Автор же стоит на иной позиции. Миф для Булгакова — абсолютно необходимая форма движения цивилизации по оси времени; поэтому обнаружение истины не уничтожает прошлого, но дает приращение к сумме знаний и опыта. Когда сам Иешуа провозглашал: «рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины», — он не имел в виду, что «новый храм» станет последним. Человечество движется от «храма» к «храму».

Что касается истины, то в булгаковском мироощущении она принципиально ретроспективна. Истина открывается в прошлом, но ориентир для движения вперед может дать лишь правда. Вспомним, что противопоставление истины и правды («правды-истины» и «правды-справедливости», по словам Н. Бердяева) — традиционная проблема для русской художественно-философской традиции. Так, одно из тургеневских «Стихотворений в прозе» носит название «Истина и правда»: «истина не может доставить блаженства... Вот правда может. Это человеческое, наше земное дело... Правда и справедливость! За Правду и умереть согласен. На знании Истины вся жизнь построена; но как это «обладать ею»? Да еще находить в этом блаженство?»¹². В XX в. акценты расставляются более жестко: «истина есть ложь правды, лежащая правда, убитая правда»¹³, — пишет А. Белый.

Но если прямая ориентация Булгакова на Тургенева и Белого проблематична, то работы Э. Ренана, по общему мнению исследователей, оказали

¹¹ Гумилев Н. Сочинения в 3-х томах. Т. 1 м., 1991, с. 291.

¹² Тургенев И. С. Собрание сочинений в 12-ти томах. Т. 8. М., 1978, с. 472.

¹³ Цит. по: А р у т ю н о в а Н. Д. Истина: фон и коннотации. «Логический анализ языка. Культурные концепты». М., 1991, с. 29.

на автора «Мастера и Маргариты» огромное влияние. Вот одна из формулировок Ренана: «Эти подробности, в сущности, неверны, но они верны в смысле истины высшей: они вернее голой правды в том смысле, что делают правду выразительной, вопиющей, поднимая ее на высоту идеи»¹⁴. Слова «истина» и «правда» здесь употребляются не совсем одинаково по сравнению с тургеневским словоупотреблением, но общий смысл совершенно тот же: стремление вперед, к идеалу, обуславливает возникновение системы ценностей, запечатлеваемой в культуре и в самом языке, — того, что уместно называть «правдой». «... Не бывает правды в последней инстанции. Конечность — свойство истины, а не правды»¹⁵. Правда всегда относительна по сравнению с истиной — объективной реальностью, однако это не свидетельствует о ее меньшей значимости в жизни человечества.

О ранних христианах Ф. Ницше писал: «они сотворили себе бога по потребности своей...»¹⁶; за 25 лет до этого Ренан высказывал ту же мысль. Булгаковский Левий Матвей как хронист существенно уступает Мастеру, однако заложенный им миф просуществовал два тысячелетия и лег в основу колоссальной культуры. И если в конце концов «бог умер» (Ф. Ницше), это не значит, что его «не было». Именно на тектонических разломах культурных эпох гносеологические вопросы приобретают общезначимый характер. В обоих романах Булгаков моделирует ситуацию нераздельности/неслиянности объективной и субъективной истин: в «Белой гвардии» эта проблема переведена в субъективно-психологический план — актуализируется момент крушения иллюзий, необходимость поиска новых ориентиров; в романе «Мастер и Маргарита» объективная истина явлена в материальной форме — Воланд предстает как персонификация бесконечного Универсума.

Наблюдая кризис эпохи и кризис «старой» правды, мы не можем забывать и о том, что «свято место пусто не бывает». И если эпоха завершается, то резонно поставить вопрос: а что происходит потом? Конечно, с точки зрения «изнутри» культурной эпохи никакое «потом» невозможно: вслед за кризисом должны наступать «последние времена», Апокалипсис. Такая точка зрения в обоих булгаковских романах подразумевается, и, как уже говорилось, многие читатели в таком ключе их и трактуют. Авторская же позиция не столь однозначна. Наряду с явными эсхатологическими прогнозами момент, когда «времени уже не будет», не наступает; обещано начало новой эпохи, новой утопии. Конечно, в развитой форме она не явлена: постутопическое состояние в финалах обоих романов больше похоже на то, что характеризуется современными исследованиями как «дистопия, т. е. образ общества, преодолевшего утопизм и превратившегося вследствие этого в лишенную памяти и мечты «кровавую сиюминутность»...»¹⁷. Но все же контуры новой эпохи проступают, и она типологически сходна с предыдущей.

Как в «Белой гвардии», так и в «Мастере и Маргарите» человечество готово сотворить (вернее, уже сотворило, если учесть временную дистанцию между повествователем и фабулой) новую утопию. Хорош этот новый миф или нет — дело иное; однако механизм продолжает работать. И отношение к новой эпохе программируется столь же амбивалентное. В «Белой гвардии», с одной стороны, прогнозируется наступление «аггелов», ведомых «предгчей антихриста». Об этом говорит не совсем вменяемый Иван Русаков, но ведь и Алексей Турбин опасался того, что через немецкую «железную стену» «хлынут серые», и готов был жить под немцами, лишь бы «бо-

¹⁴ Ренан Э. Жизнь Иисуса. М., 1991, с. 65.

¹⁵ Арутюнова Н. Д. Указ. соч., с. 26.

¹⁶ Ницше Ф. Антихристианин. Сумерки богов. М., 1989, с. 49.

¹⁷ Чаликова В. Предисловие. «Утопия и утопическое мышление». М., 1991, с. 8.

гоноscopy не заболели московской болезнью». Недаром в тифозном бреду является Турбину фигура человека в сером — словно сошедшая со страниц драмы Л. Андреева, но при этом одетая в солдатскую шинель. Эта фигура появится и на последних страницах романа: образ «серого», «аггела» обретает черты, явно сближающие его с небесным воинством. В то же время это вполне земное существо: мы узнаем, что человек «очень сильно устал и зверски, не по-человечески озяб», и видим его страдальческое лицо. Здесь божеское и дьявольское, личность и миф сошлись; это и есть символ эпохи грядущей, но так ли уж отлична она от минувшей?

Амбивалентен образ будущего и в романе «Мастер и Маргарита». Во-первых, к замечаниям по поводу романа Мастера необходимо добавить следующее: истина угадана Мастером, но не явлена; роман остается втуне. Зато миром овладевает «берлиозовский» вариант истины — «антимиф». Булгаков не случайно подчеркивает, что идеи, проповедуемые Берлиозом, внешне близки объективному смыслу романа Мастера: сходство примерно такое же, как между позитивным и негативным изображениями. Некогда Иешуа пытался открыть миру истину — а голос его не то что не был услышан, но был усилен до неузнаваемости толпой, ждущей Мессию. Негромкий голос Мастера, своеобразно повторившего попытку Иешуа, не может быть расслышан за МАССОЛИТским хором. Но, как мы знаем, правда, сочиненная Левием Матвеем, оказалась отнюдь не бесполезной в историческом смысле; возможно, и новая эпоха, идущая на смену христианской, обретет какую-то «свою» историческую правоту — при условии, что ее апологеты будут столь же беззаветны, как Левий Матвей. Во всяком случае человечество идет своим путем, не становится ни гораздо лучше, ни гораздо хуже: «люди как люди». И, несмотря на неудачу и исчезновение Мастера, вопрос об истине и о связи времен не предан забвению: в этом убеждает венчающий роман образ профессора-историка Ивана Николаевича Понырева.

Urbs. Domus

Общей модели времени соответствует в булгаковских романах и образ пространства. Принцип двойной экспозиции в полной мере распространяется на образ города у Булгакова: этот образ двойствен, сочетает элементы мифологемы и конкретно-исторические реалии. Город в «Белой гвардии» — это одновременно реальный Киев и легендарный «Urbs», центр мира; разъединить эти ипостаси невозможно. Нераздельность / неслиянность Москвы и Ершалаима в «Мастере и Маргарите» очевидна. Естественно, что в ситуации кризиса эпохи мифологическая составляющая образа города как бы отмирает; исторический же город продолжает существовать. Город «Белой гвардии» теряет функции «мирового центра». Поскольку открывается «секрет» Иешуа, то объективно теряет роль центра цивилизации Ершалаим. Переход от мифологического сознания к историческому сопряжен с отказом от концентрической модели пространства ради полицентрической.

Другое дело, что новый миф требует и нового центра. В «Белой гвардии» вполне предсказуемо перемещение функции «города городов» в Москву; видимо, и в романе «Мастер и Маргарита» подразумевается идея «Москва — четвертый Рим», растущая на дрожжах политической мифологии.

Наряду с образом города довольно устойчивыми параметрами обладает у Булгакова и образ дома. Можно сказать, что в каждом из романов выделены две основные модели дома, существенно противостоящие друг другу, но связанные множеством фабульных нитей. Во-первых, это образ приюта, изолированного от истории и существующего как бы вне времени. Таковы дом Турбиных и подвал Мастера. В структуре такого образа особенно важна вертикальная координата, «карнавальное» единство «верха» и «низа».

Хотя квартира Турбиных пространственно размещается над квартирой Василисы, однако граница оказывается проницаемой не только физически, но и идейно-психологически: явный мешанин Василиса — «буржуй и несимпатичный» — оказывается в числе пародийных двойников Алексея Турбина; от своего «подполья» Турбиным никуда не деться. Что касается жилища Мастера, то оно прямо помещено «под землю»: при этом особенно важен контраст приниженности быта и высоты духа художника и его возлюбленной.

Второй тип дома — это, пользуясь булгаковским определением, «нехорошая квартира». Таково жилище Юлии Рейсс и таково, естественно, «квартира № 50». Характерно, что автором подчеркнута пространственная «вознесенность» этих помещений; Алексей Турбин поднимается вслед за Юлией по каким-то бесконечным лестницам; квартира № 50 находится на пятом этаже шестиэтажного дома. Подобное жилище в булгаковских романах имеет свою историю: о далеком прошлом говорят портреты на стенах у Юлии Рейсс («эполеты сороковых годов»), о недавнем прошлом и о близком будущем — образ Шполянского (в окончательном варианте Юлия — любовница, а в редакции 1925 г. — даже «соратница» «предтечи антихриста»). С этим вполне соотносится история обитателей квартиры № 50, не без юмора рассказанная в «Мастере и Маргарите». Обратим внимание, что жилище этого типа проявляет и свойства безграничности в пространстве. Так, квартира Юлии затеряна в огромных садах, которые, по замечанию М. Петровского, никак не могли бы поместиться в этой точке реального Киева¹⁸; а кроме того, через Шполянского масштабы квартиры распространяются как бы до самой Москвы. Квартира № 50 с помощью «пятого измерения» становится буквально бесконечной (сцена бала). Можно сделать вывод, что подобный образ дома строится прежде всего по горизонтали, распространяясь вширь как во времени, так и в пространстве. Чрезвычайно важно, что с домом этого типа связывается в обоих романах мотив спасения героя и возникновения перед ним ситуации выбора.

Человек между временем и вечностью

Проблема выбора неотъемлемо присутствует в булгаковских романах. Принцип двойной экспозиции в структуре характера проявляется в том, что через человека как бы проходят две оси координат — горизонтальная (ось истории) и вертикальная (ось вечности). Удел всякого мыслящего человека — ощутить себя словно распятым на этом кресте. Естественно, одна из важнейших историко-философских проблем у Булгакова — это вопрос о роли человека в жизни человечества. Причем, если образ цивилизации принципиально двойствен, то и вопрос о роли отдельного человека имеет две стороны: одно дело — роль в мифе, в утопии, другое — роль в истории.

Уже в «Белой гвардии» звучит толстовская идея бессмысленности истории. Автор показывает, что мифологизированное представление о жизни общества сопряжено с концепцией исторической целенаправленности, векторности; критерий оценки человека в этой ситуации — его соответствие телеологически понятой логике истории. Место личности занимает историческая функция; реальный человек немногого стоит: «Была бы кутерьма, а люди найдутся». Обособленная функция, подкрепленная общественной потребностью, получает способность материализоваться. Если Николай II воскресает лишь в нетрезвом воображении Шервинского, то «корявый мужичонков гнев» с «великой глубиной» в руках возникает «во плоти». По-

¹⁸ См. Петровский М. Мифологическое городоведение Михаила Булгакова. «Театр», 1991, № 5, с. 15.

добным же образом в романе «Мастер и Маргарита» общественное сознание превращает Иешуа в Иисуса.

Целенаправленность событий, их векторное движение в булгаковских романах оказываются иллюзией, но не реальностью. Не случайно в «Белой гвардии» писатель рисует не борьбу между белыми и красными, а изображает неожиданное явление «третьей силы». Петлюровщина выглядит весьма слабо связанной с поступательным историческим движением: скорее, это кровавый и бессмысленный зигзаг. Сама фамилия «Петлюра» приобретает поэтому каламбурное звучание. Образ исторической «петли» возникает еще явственнее, если вспомнить о написанной Булгаковым в 1919 г. маленькой статье «Грядущие перспективы», где мысль об историческом тупике, в котором оказалась нация, на первом плане: «... Пока там на западе будут стучать машины созидания, у нас от края и до края страны будут стучать пулеметы. [...] Там, на западе, будут сверкать бесчисленные электрические огни, летчики будут сверлить покоренный воздух, там будут строить, исследовать, печатать, учиться...

А мы... мы будем драться»¹⁹.

Несмотря на все опасения, связанные с «аггелами»-большевиками, их появление и изгнание петлюровцев эмоционально оцениваются как выход из кровавого круговорота: еще одно подтверждение тезиса о том, что эсхатологизм булгаковской фабулы имеет амбивалентный характер.

Иногда, впрочем, кажется, что писатель, не признавая целенаправленности макроисторического процесса, противоречит себе, рисуя персонажей, чьи сверхчеловеческие возможности позволяют оказать влияние на судьбы множества людей и переломить ход истории по собственному усмотрению. Таков, например, Шполянский, из-за которого «гетманский Город погиб часа на три раньше, чем ему следовало бы». Отметим, однако, что ускорять события — не то же самое, что произвольно влиять на них. Воланд в «Мастере и Маргарите» тоже способен приближать (смерть барона Майгеля) или отодвигать события («праздничную ночь приятно немного и задержать») — он воплощает бесконечность мира во времени/пространстве, эти параметры бытия ему подвластны, — но качественные изменения зависят лишь от самих людей, причем от каждого в отдельности. Отдельный человек ничего не значит в мифологизированной реальности: в вечности живут не личности, а символы людей, городов, государств. Историческое же время насквозь лично, и переход от мифологического сознания к историческому сопряжен с осознанием того, что человек ежеминутно творит свою собственную, а тем самым и общую, судьбу. Недаром слова из Апокалипсиса: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими», ставшие эпиграфом к «Белой гвардии», в полной мере отзываются в «Мастере и Маргарите».

Ситуация гносеологического кризиса, моделируемая в булгаковских романах, — это, естественно, основа кризиса этического. Будучи спроецирован одновременно на две взаимоисключающие (теоретически) модели мира — мифологическую и историческую — всякий поступок оказывается морально недостаточным, не вполне состоятельным. Ориентация на отжившие ценности, на уходящий миф сочетает героизм с догматизмом, высокую романтику целей с трагикомической бессмысленностью результатов. Однако для Булгакова всегда более важен субъективный аспект поступка, чем его внешний облик, поэтому беззаветное следование своей вере и правде ближе к авторскому идеалу. Именно герои, слепо следующие вере, награждаются светом (Най-Турс, Левий Матвей).

¹⁹ Булгаков М. Под пятой, М., 1990, с. 45.

Что касается персонажей, осознавших утопию как таковую, ощутивших необходимость выйти из мифа в реальное время, то в их размышлениях и поступках всегда явственно ощутим обертон ренегатства. Причем неважно, мотивируется ли их позиция чувством самосохранения (Алексей Турбин) или стремлением к истине (Мастер). И там и тут подчеркнута усталость от жизни, желание покоя. Очень важно подчеркнуть, что герой этого типа у Булгакова — герой автобиографический.

При этом, конечно, вполне понятное и простительное ощущение усталости от реальных страданий ничего общего не имеет с беспринципностью и конформизмом, определяющими поведение многих персонажей — от Таль-берга, Шполянского и «штабной сволочи» в «Белой гвардии» до Иуды, Алоизия Могарыча или барона Майгеля в «Мастере и Маргарите». Подобный тип объективно вообще вне истории, поскольку объединяет героев-эгоцентриков.

Еще раз подчеркнем, что художественное мышление Булгакова не сопоставляет мифологическую и историческую концепции человека как истинное и неистинное состояния; реально обе модели сосуществуют, и их сосуществование адекватно структуре художественного мира булгаковских романов. Главная координата космоса — идущее время, которое так или иначе все расставляет по местам. В сознании человечества время дискретно; от эпохи к эпохе расширяя горизонт своего знания, человечество стремится к истине, однако последняя всегда остается в прошлом. Образ бесконечной погони за тем, что осталось позади, — доминанта художественной историософии Булгакова.

В начале настоящей работы мы говорили о немногочисленности прямых публицистических высказываний писателя. Но на одно из его суждений стоит обратить внимание. Весной 1930 г. Булгаков писал Сталину о своих «великих усилиях *стать беспристрастно над красными и белыми*». Можно отметить теперь, что принцип нейтралитета в идеологии вполне соответствует общему философскому мироощущению Булгакова даже при том, что большинство читателей воспринимают его как сатирика, который, говоря теоретически, должен быть далек от нейтрализма.

М. Волошин, подаривший автору «Белой гвардии» одну из своих акварельных работ с надписью: «Первому, кто запечатлел душу русской усовицы», в том же 1925 г., когда первый булгаковский роман печатался в журнале «Россия», написал стихотворение «Доблесть поэта (Поэту революции)», в котором советовал:

В смутах усовиц и войн постигать целокупность.

Быть не частью, а всем: не с одной стороны, а с обеих²⁰.

Может быть, автор читал эти строки летом 1925 г. гостившему в Коктебеле Булгакову. Во всяком случае, их позиции были близки. Счастливое умение не поддаваться изменчивой «злобе дня», видеть свое время в космическом масштабе не делает представления о добре и зле неотчетливыми, но углубляет их.

Последнее замечание могло бы, наверное, показаться лишним, если бы звучало в иной исторической ситуации. Сегодня историософские идеи Булгакова имеют отнюдь не академическое звучание. В бурных дискуссиях нередко всплывает тезис о мифологизированном образе нашей истории в общественном сознании и о необходимости вернуться в реальное историческое время, вернее, возвращаться в него ежеминутно, поскольку национальная психология склонна уводить от реальности. В этом смысле наша великая культура несет в себе немалую опасность, так как является неис-

²⁰ Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М., 1991, с. 246.

черпаемым кладезем всякого рода мифов. Один из таких мифов, опровергаемых Булгаковым,— это мысль о том, что эпоха может возвратиться. «Не бывает так, чтобы все стало, как было»,— говорит Мастер. Исторические ошибки неисправимы: «дешева кровь на червонных полях, и выкупать ее никто не будет». Единственная возможность для людей не заботиться об исправлении ошибок прошлого — постараться избегать их тогда, когда будущее еще не стало настоящим.

© Е. Яблоков, 1992