

Л.Я. Шнейберг, И.В. Кондаков

Мастер и его время

Нет сомнения, что Булгаков в 1923–1924 гг. читал самую яркую, самую известную и самую влиятельную критическую книгу того времени — «Литература и революция» Троцкого. Вряд ли прошли мимо автора «Записок молодого врача» и «Белой гвардии» процитированные сановным критиком слова Блока, переданные в воспоминаниях о поэте Надежды Павлович:

«Большевики не мешают писать стихи, но они мешают чувствовать себя мастером... Мастер тот, кто ощущает стержень всего своего творчества и держит ритм в себе».

Высказывание это, по-видимому, так поразило или задело Троцкого, что он почувствовал прямо-таки обязанность высказаться по этому поводу, прокомментировать слова великого поэта, «надорвавшегося» на революции. И вот Троцкий объясняет, почему в этом высказывании Блока содержится не только «внутренняя вероподобность» и «значительность» фразы, но и безусловная истина. Троцкий заявляет от имени партии, членом Политбюро ЦК которой он в то время состоял:

«Большевики мешают чувствовать себя мастером, ибо мастеру надо иметь ось, органическую, бесспорную, в себе, а большевики главную-то ось и передвинули».

«Никто из попутчиков революции — а попутчиком был и Блок, и попутчики составляют ныне очень важный отряд русской литературы — не несет стержня в себе, и именно поэтому мы имеем только подготовительный период новой литературы, только этюды, наброски и пробы пера — законченное мастерство, с уверенным стержнем в себе, еще впереди».

Целая концепция «новой литературы» держалась у Троцкого на обыгрывании блоковского высказывания.

Кажется, все творчество Булгакова было призвано опровергнуть высокопарную сентенцию Троцкого. Булгаков был *глубоко убежден*, что и драматургия его, и романы, и повести, и рассказы суть явления именно «законченного мастерства», а не «этюды, наброски и пробы пера». Булгаков не верил, а *твердо знал*, что он-то безусловно «несет» в себе «стержень», неколебимую «ось», вокруг которой вращается не только его творчество, но и вся его загубленная жизнь. Булгаков *не сомневался* в том, что никакой главной оси — ни в природе, ни в обществе, ни в частной жизни личности — большевики не «передвинули» (так многим казалось, так казалось и самим большевикам, но кажимость еще не означает действительности, а обман и самообман обладают подчас такой же степенью внешней правдоподобности и убедительности, что так легко перепутать кажимость и реальность бытия). Все это — одна морока, гипноз, «черная магия», и ничего больше!

Самообманом считал Булгаков и самозваную «новую литературу», к которой относили себя не только пролетписатели, но и иные — особенно «юркие» (по Е. Замятину) «попутчики», стремившиеся поспеть в социализм чуть ли не прежде самих рапповцев. Булгаков хорошо понимал, что литература и искусство — либо есть, либо их нет. Любое настоящее искусство всегда «ново», неповторимо и в то же время вечно. Те же, кто суетятся ради достижения внешней, показной «новизны», — вне искусства, даже если их представляет гениальный художник — Маяковский, например (постоянный соперник Булгакова — по бильярду).

Впрочем, Булгаков себя и к «попутчикам» не относил. Он даже гордился тем, что глава рапповцев (председатель «ихнего» Массолита с немного лишь не композиторской фамилий) Л. Авербах (ср. Бах, Оффенбах) написал о Булгакове выше всех возможных комплиментов:

«Рассказы М. Булгакова цельны, выдержаны, единое в них настроение и единая тема. Тема эта — удручающая бессмыслица, путаность и ничтожность советского быта, хаос, рождающийся из коммунистических попыток строить новое общество. <...> Появляется писатель, не рядящийся даже в попутнические цвета. Не только наша критика и библиография, но наши издательства должны быть настороже, а Главлит — тем паче».

С нескрываемым торжеством процитировал Булгаков строки из рецензии Авербаха (благословленного на пути литературного критика и публициста самим Троцким) в письме Правительству СССР от 28 марта 1930 г., отметив особую *ценность* этого отзыва: он исходит от одного из «непримиримых врагов моих произведений».

И роман «Мастер и Маргарита» (проанализировать это произведение во всех или наиболее значительных аспектах мы в этой книге даже не пытаемся), и все булгаковское творчество содержали в себе спор, полемику не только с рассуждениями Троцкого о художественном мастерстве и Мастерах, но и с самим исходным высказыванием Блока. Большевики исключительно *мешали* Булгакову писать, печатать, ставить на сцене или в кино свои произведения, но они не мешали ему (да и не могли преуспеть в этом) чувствовать себя Мастером. Это было выше их возможностей и способностей. Единственное, что они могли и умели делать — кроме жестоких и заведомо неудачных экспериментов над своим народом и его представителями в науке, искусстве и т. п., — это производить публичные сеансы «черной магии» (вроде известных политических процессов над своими действительными и мнимыми врагами; торжественных «съездов победителей», с клятвами, рапортами о величайших победах и достижениях, орденами; показательного изобилия и пр.), иногда даже с одновременным их разоблачением... На иные «чудеса» им не хватало ни культуры, ни терпения, ни понимания закономерностей мировой истории.

Многозначителен конец романа «Мастер и Маргарита». Незадачливый пролетарский поэт Иван Бездомный, «интеллигент», только «вышедший из народа» (еще недавно собиравшийся даже Канта отправить на Соловки на исправительные работы — «года на три» — за шестое доказательство существования Бога), становится в результате всех сюжетных пертурбаций профессором истории. В этом отношении Иван Бездомный — значительный прогресс «нового человека» по сравнению с Полиграфом Полиграфовичем Шариковым, который воспринимает как личное для себя оскорбление предложение профессора Преображенского «поучиться хоть чему-нибудь».

При всем своем высоком (на уровне мировых образцов — Евангелий, «Божественной Комедии», «Фауста», произведений Гоголя, Достоевского, Щедрина и др.) трагизме роман «Мастер и Маргарита» оптимистичнее «Собачьего сердца». Покидая этот бранный мир, Мастер оставляет в нем своего ученика, который видит те же сны, что и он, бредит теми же образами мировой истории и культуры, разделяет его философские идеи, верует в те же идеалы всемирного, общечеловеческого масштаба...

Ученик Мастера, его идейный преемник и духовный наследник, ныне «сотрудник Института истории и философии» Иван Николаевич Понырев, «все знает и понимает» — и в истории, и в мире, и в жизни. «Он знает, что в молодости он стал жертвой преступных гипнотизеров, лечился после этого и вылезился». Теперь он сам Мастер. Булгаков показал, что обретение интеллигентности происходит через накопление знаний, через напряженную интеллектуальную, шире — душевную работу, через усвоение культурных традиций человечества, через избавление от чар «черной магии» «преступных гипнотизеров». Значит, даже такое «штучное» явление культуры, как мастерство, подлежит творческой преемственности, не уничтожается в апокалиптические времена «мировых катастроф».

В повести «Собачье сердце» не только Шариков и Швондер живут «идеями и страстями» своего времени — в узком временном интервале и в ограниченном социально-политическими границами пространстве, — но и профессор Преображенский, и его верный оруженосец Борменталь крепко-накрепко «заперты» в своей эпохе, они ее пленники и жертвы, они же и ее орудия. Самый замысел социального эксперимента Преобра-

женского — хирургическим вмешательством науки сконструировать из отребьев человечества и приблудных представителей животного мира кирпичик будущего мироздания — «нового человека» — выдает утопизм и ограниченность общественной мысли 1920-х годов, революционно-романтический энтузиазм старой российской интеллигенции, после долгих колебаний пошедшей на службу советской власти.

Герои же «Мастера и Маргариты» — все без исключения, от мала до велика — вырвались на простор вечности и очутились в бесконечном пространстве мировой истории. И это свидетельствует о том, что никакие могущественные силы не властны над тем, кто несет «в себе» свою «ось», свой неповторимый нравственный и идейный «стержень», кто является хозяином своих помыслов и своего дела, кто владеет мастерством. Мастер живет в мире без социальных, национальных и временных границ; его собеседниками являются Иисус Христос, Кант, Гёте, Достоевский... Он современник и собеседник бессмертных, ибо он — равный с ними.

Как и предшествовавшие роману фантастические повести, «Мастер и Маргарита» — произведение, в котором тоже сплавлены в нерасторжимое единство реальность и фантастика. Но фантастика здесь выполняет качественно иную роль. Она не столько средство испытания действительности в экстремальной ситуации или условная деформация ее гипотетическим допущением (научное открытие, эксперимент и т. п.). Мир фантастических образов и сверхъестественных сил в романе — прорыв через тонкую пленку суетной повседневности, через мелочи текущей современности грозных и неумолимых черт Вечности, истинного, а не призрачного бытия, в котором, сами того не подозревая, находятся до времени все без исключения булгаковские персонажи. Недаром Булгаков говорил о себе: «Я — мистический писатель».

Так же как и в «Роковых яйцах», «Собачем сердце», в «Мастере...» реальна Москва, ее коммунально-бытовой и литературно-театральный мир, так хорошо знакомый Булгакову. Для современников были узнаваемы гонители Мастера — бдительные критики булгаковских пьес, повестей и рассказов, воюющие тем же оружием, что и сам Мастер — словом. Желая поддержать Мастера, Маргарита отнесла в редакцию газеты отрывок из романа, и он был напечатан. Удары посыпались градом. Мастера обвиняли в том, что он «сделал попытку протащить в печать апологию Иисусу Христу», назвали «воинствующим старообрядцем». И все это — на основании одного отрывка из художественного текста, законы которого (законы искусства), по идее, не позволяют идентифицировать автора и его героев. Однако для критиков Мастера не существует разницы между текстом и художественным текстом, между искусством и неискусством: они глухи к вечному, нетленному, они погружены в политическую суетню и трескотню. Занимаясь искусством слова, верша свой несправедливый суд над художниками, над Мастером, они заняты *не своим делом*, — но им недоступно понимание этого. Вот так с помощью слова в сознание читателей, не имевших возможности прочитать роман целиком, настойчиво внедрялась недобросовестными окололитературными дельцами мысль о вредных, враждебных помыслах автора и идеях его произведения.

Итог: Мастер затравлен, первое же столкновение с литературным миром приводит его в сумасшедший дом (пресловутую «психушку!»), где он и погибает. Судьба, типичная для Мастера, живущего не в ладах с окружающим миром, вопреки ему, по своей собственной, внутренне свободной логике... В отличие от своего персонажа, романного Мастера, Булгаков всю жизнь (можно даже сказать — и посмертно) боролся за свои произведения, пытался пробиться к читателю и зрителю; пока оставался в сознании, диктовал и редактировал текст своего главного произведения. Но что верно, то верно: из своего горького опыта, из опыта своего друга Замятина, да и других «неюрок» Булгаков сделал грустный и неопровержимый вывод: система работает без сбоев, она бьет безошибочно, сразу угадывая «аутсайдера». У Ленина и Троцкого, Сталина и Жданова, Хрущева и Брежнева — у всех «столпов» коммунистического режима — абсолютное чутье на «нарушителя»

границ. И пронырливые лакеи режима с полуслова понимают, на кого нужно устраивать облаву.

Большинство читателей (а ими оказываются люди, не искушенные в литературе как искусстве) верят на слово. И тогда «врагами народа» оказываются в общественном сознании Бабель и Замятин, Булгаков и Платонов, Зощенко и Пастернак, Шаламов и Солженицын.

В документированных воспоминаниях «Процесс исключения» Лидия Чуковская описывает свой разговор с таксистом в тот день, когда «на страницы газет хлынули письма трудящихся» в поддержку Союза писателей СССР, исключившего Б. Пастернака из своих рядов:

«Читали, гражданочка? <...> Один писатель, Пастер, кажется фамилие, продался зарубежным врагам и написал такую книгу, что ненавидит советский народ. Миллион долларов получил. Ест наш хлеб, а нам же гадит».

Так же рассуждали и трудящиеся в свои «письмах». Старший машинист экскаватора из Сталинграда тож поддерживает принятое решение: «Нет, я не читал Пастернака. Но знаю: в литературе без лягушек лучше». Его письмо так и было озаглавлено: «Лягушка в болоте». Так человек с неразвитым сознанием оказывался жертвой системы и палачом таланта.

На своем знаменитом сеансе «черной магии» на сцене Варьете Воланд размышляет о том, изменилось ли за последние (послеоктябрьские, по преимуществу) десятилетия «московское народонаселение». Он отмечает технический и научный прогресс, современный облик города, появление новых видов транспорта, говорит, что «горожане сильно изменились, внешне». Однако «гораздо более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне?» Своего рода тестирование, которое проводит Воланд при помощи «черной магии» [сыплющиеся с потолка червонцы, за которыми начинается охота; раздача модных вещей; публичная казнь конференсье Бенгальского, которому буквально «отрывают голову», и затем чудесное его «прощение» с приживлением головы на прежнее место (своего рода игра страстями публики — расчет то на свирепость толпы, то на ее жалостливость и т. д.)], убеждает его, а вместе с ним и читателей романа, что люди мало изменились, что они вообще мало меняются, несмотря на все коллизии истории:

«Ну что же <...> они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...»

Квартирный вопрос действительно оказался одним из самых важных. Как ни уплотняли таких, как Персикив или Преображенский, квартир все-таки не хватало. Друг Мастера Алоизий Могарыч очень хотел «переехать в его комнаты» (оттого и стал другом) и потому, «прочитав статью Латунского о романе, написал на него (Мастера) жалобу с сообщением о том, что он хранит у себя нелегальную литературу...»

Гигантский скачок в развитии индустрии, техники, произошедший в 1930-е годы, не улучшил человеческую природу, всегда несовершенную, а в чем-то, видимо, даже ухудшил, так как осуществлялся за счет безжалостного уничтожения лучших представителей «породы». Сопоставление мира техники и мира людей — как бы в споре со сменяющимися друг друга сталинскими бездушными лозунгами: «Техника решает всё!», «Кадры решают всё!» — явно продолжает мотивы «Роковых яиц» и «Собачьего сердца», где было показано столкновение высочайшей научной и технической идеи и первобытной, агрессивной, всепокрушающей невежественности. Так что мысль Булгакова, изложенная устами Воланда, точнее, вывод о том, что люди мало меняются, как бы подтверждает сомнения Горького, вызванные событиями революционного 1917 года, и опровергают утопию о рождении «нового человека» в «новом обществе» Чернышевского.

Воланд — то постоянное зло, которое необходимо для существования добра и вечной справедливости в мире. Такова диалектика исторического развития и человеческого познания — с «древа добра и зла». Воланд олицетворяет вечность, бесконечность времени, которое всех рассудит, все расставит по местам, каждому воздаст по заслугам. То, что «однажды весною, в час небывалого жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах» появился Воланд, определивший весь ход действия московских сцен романа, в которых он со своей свитой оказывается в человеческом облике современников Булгакова конца 1920-х годов, раскрывает глубинный смысл происходящего. Появление Воланда в самый разгар «великого перелома», а затем и Большого террора — это попытка спроецировать время, бесконечное, справедливое время, на всех участников событий — в романе Булгакова и за его пределами, в самой жизни; это попытка осуществить справедливость — поверх страшных реальностей эпохи, вне времени и пространства, — реализовать силой великого и вечного искусства воздаяние и возмездие. Фантастические картины романа Булгакова — это прежде всего суд времени, суд истории.

Суд вечности, вершимый Воландом, просвечивает всех персонажей романа, и становится ясно, кто из них выдерживает этот ослепительно яркий свет, а кто — начинает корчиться, таять, исчезать уже при первых проблесках вечности... Среди тех, кто безусловно оправдан судом вечности, — Мастер. Судьба его очевидным образом связана с героем его романа — Иешуа Га-Ноцри, исторической ипостасью евангельского Иисуса. Мастера и его героя связывают и их «бездомность», «бесприютность» (Мастер теряет свою квартиру), и травля, заканчивающаяся в обоих случаях доносом и арестом, и предательство (Алоизий Могарыч — явный аналог Иуды из Кириафа), и тема тюрьмы — казни (пребывание Мастера в клинике Стравинского сопоставимо с пленением Иешуа), и мотив Ученика (Бездомный, который становится, как и Мастер, историком-профессионалом, — смысловая параллель Левия Матвея, последователя и летописца Иешуа).

Однако судьба Мастера вызывает очевидные биографические ассоциации с судьбой самого Булгакова. «Театр в театре», «роман в романе» — излюбленная *система подобий* в художественном мире Булгакова. Судьба Булгакова отражается в судьбе Мастера, его литературного персонажа; судьба Мастера — в судьбе его героя Иешуа... Цепь взаимных отражений создает у читателя ощущение бесконечной перспективы, уходящей вглубь исторического времени, в вечность. Эфемерная, абстрактная категория становится зримой, конкретной, чувственно осязаемой.

Булгаков сознательно, подчас демонстративно, подчеркивает автобиографичность своего Мастера. Обстановка травли, полное отрешение от литературной и общественной жизни, отсутствие средств к существованию, постоянное ожидание ареста, сыплющиеся градом статьи-доносы, преданность и самоотверженность любимой женщины, сопоставимая лишь с гётевской Гретхен — Маргаритой бессмертного «Фауста»... Почти буквальное совпадение того, как Мастер оценивает свое положение, говоря Бездомному: «Я нищий», и Маргарите: «...со мною будет нехорошо, и я не хочу, чтобы ты погибла вместе со мной», — с тем, как характеризовал собственную судьбу Булгаков в письме к Правительству: «...у меня <...> налицо, в данный момент, — нищета, улица и гибель».

Судьба Мастера-Булгакова закономерна: в «стране победившего социализма» люди, стоящие у власти, делают все, чтобы художник, ученый, мыслитель, инженер — каждый по-своему — перестали чувствовать себя мастерами своего дела, изо всех сил мешают им — не столько даже писать, «творить, выдумывать, пробовать», сколько видеть смысл и значение своего творчества, сознавать себя исполнителями собственной миссии в обществе, а не какого-то запланированного свыше «социального заказа». Не случайно именно Мастеру нет места в этом мире — ни как писателю, ни как мыслителю, ни как человеку, в то время как МАССОЛИТ и ресторан «Дом Грибоедова» переполнены людьми, именуемыми себя писателями, их женами и иными, еще менее причастными к литературе лицами.

Среди «последних походов» Бегемота и Коровьева — посещение ресторана писательского «Грибоедова». «Вы — писатели?» — спросила гражданка, которая в толстую конторскую книгу записывала входящих в ресторан — «неизвестно для каких причин». — «Ваши удостоверения?» — «...Какие удостоверения? — спросил Коровьев, удивляясь»; «чтобы убедиться в том, что Достоевский — писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение?» — продолжал он. — «Да возьмите вы любых пять страниц из любого его романа, и без всякого удостоверения вы убедитесь, что имеете дело с писателем. Да я полагаю, что у него и удостоверения-то никакого не было!» — «Ваши удостоверения, граждане, — сказала гражданка». — «Помилуйте, это, в конце концов, смешно, — не сдавался Коровьев, — вовсе не удостоверением определяется писатель, а тем, что он пишет! Почем вы знаете, какие замыслы роятся в моей голове?»

Больно общество, где определяют, является ли тот или иной человек писателем, по клочку картона, даром что в переплете из дорогой кожи, коричневым, «с золотой широкой каймой». Возможно, поэтому на вопрос Бездомного: «Вы — писатель?» — «Гость потеет лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал:— Я — мастер...» (Единственное, что выделяет его как мастера — это «совершенно засаленная черная шапочка с вышитой на ней желтым шелком буквой “М”», которая лежит у него в кармане больничного халата. Эту шапочку сшила Мастеру Маргарита — «своими руками».) Зато совершенно беспрепятственно попадают в «Грибоедов» члены МАССОЛИТа — «одной из крупнейших московских литературных ассоциаций», среди них поэты — Рюхин и Бездомный, критики Латунский и Лаврович, гонители Мастера.

Своеобразной моделью общества является в романе Булгакова «творческий союз» МАССОЛИТ — легко узнаваемый гибрид РАППа конца 20-х — начала 30-х годов и более позднего Союза советских писателей (как оказалось, прямой преемник РАППа по всем основным вопросам, такая же бюрократическая, принципиально нетворческая организация). Так называемый творческий процесс в МАССОЛИТе развивается по «плану» (как в народном хозяйстве): хочешь написать рассказ или новеллу — получай «полнообъемный творческий отпуск» на две недели; хочешь написать роман или трилогию — бери такой же отпуск, но «до одного года». Можно, как выясняется, что-то написать, даже взяв «однодневную творческую путевку» (может быть, четверостишие или фельетон в газету?). Определены и лучшие «творческие места»: Ялта, Суук-Су, Боровое и т. п. Но в эту дверь — очередь («не чрезмерная, человек в полтора года»). Будучи членом МАССОЛИТа, можно решить не только «творческие» проблемы, но и квартирные, и дачные, и продовольственные... Чем выше (нет, не талант) административный пост, тем быстрее и удачнее решаются все проблемы. В самой аббревиатуре «МАССОЛИТ» есть что угодно, но не родство с литературой: Главлит, массовка, Мапп (как часть РАППа или ВОАППа), Пролеткульт (по той же колодке — Масс-о-лит) и т. д. Даже Моссовет.

Из трех тысяч ста одиннадцати членов МАССОЛИТа на страницы булгаковского романа попадают от силы десятка два. Но ни один из них не занят литературой, да и вообще неизвестно, занимается ли каким-нибудь творчеством. Одни — как «флибустьер» Арчибальд Арчибальдович, беллетрист Петраков-Суховой, некие Амвросий и Фома и прочие — завсегдагаи грибоедовского ресторана, который не только славится на всю Москву «качеством своей провизии», но и отпускает ее массолитовцам «по самой сходной, отнюдь не обременительной цене» (писательский спецраспределитель). Другие же заседают в Правлении. Такова, например, «тайная вечеря» двенадцати апостолов МАССОЛИТа в ожидании своего вождя и учителя Берлиоза (уже обезглавленного трамваем).

Все двенадцать как на подбор: беллетрист Бескудников, поэт Двубратский, московская купеческая сирота Настасья Лукинишна Непременова, пишущая батальные морские рассказы под псевдонимом «Штурман Жорж», автор популярных скетчей Загринов, новеллист Иероним Поприхин, критик Абабков, сценарист Глухарев, просто Денискин и Квант... Они страдают от «духоты»: «ни одна свежая струя не проникала в открытые

окна». Кроме того, всем досаждала своими соблазнительными запахами ресторанный кухня, «и всем хотелось пить, все нервничали и сердились». Заняты они тем, что распределяют в своем воображении писательские дачи в литераторском поселке Перельгино и обсуждают, кому они могут достаться. Всем ясно, что достанутся дачи «наиболее талантливым», то есть «генералам». По этому поводу «назревало что-то вроде бунта». Дележка материальных благ и привилегий, а также «здоровая и вкусная пища» по дешевке — вот и все, чем заняты умы и сердца «инженеров человеческих душ», наводнивших «Грибоедов» на его двух этажах — первом, ресторанном, и втором, кабинетном.

Невежественный пролетарский поэт-массолитовец Иван Бездомный по своей дремучести и написал заказанную ему антирелигиозную поэму. Бездомный-поэт сродни вышедшему из бездомных псов псевдочеловеку Шарикову. Та же агрессивность и злобность, то же воинствующее неверие и презрение к знаниям, та же политическая бдительность. Только Шариков — кошкодав, а не поэт. «Ну вы, конечно, человек девственный», — говорит Мастер Бездомному; и еще раз: «...ведь, я не ошибаюсь, вы человек невежественный?» «Неузнаваемый Иван» легко соглашается с пришельцем: «Бесспорно». Вообще встреча с вечностью в образе Воланда, а затем в сумасшедшем доме — в лице Мастера совершенно перерождают незадачливого поэта. После внезапной просьбы Мастера «не писать больше» стихов Иван торжественно обещает и клянется в этом. Он расстается со своей литературной профессией (как будто навязанной ему извне) с чувством нескрываемого облегчения, даже освобождения. «Хороши ваши стихи, скажите сами?» — спрашивает Бездомного Мастер. — «Чудовищны! — вдруг смело и откровенно произнес Иван». Впрочем, критическое к себе и своей деятельности отношение исповедует уже «новый Иван», то и дело возражающий «ветхому, прежнему Ивану».

Однако в глубине души и «прежний Иван», и его коллеги по пролетарской поэзии сознают, что никакие они не поэты и не писатели.

Под стать «ветхому Ивану» Рюхин, или «Сашка-бездарность», как говорит о нем Бездомный. Характеристика, которую в клинике Стравинского дает Бездомный «брату во литературе» Рюхину, и обидна, и резка, и политически небезопасна: он и «первый среди идиотов», и «балбес», и «типичный кулачок по своей психологии», «притом кулачок; тщательно маскирующийся под пролетария», «а вы загляните к нему внутрь — что он там думает... вы ахнете! — и Иван Николаевич зловеще рассмеялся». Рюхину, конечно, не весело. Первая его реакция: «Это он мне вместо спасибо! <...> ...за то, что я принял в нем участие! Вот уж, действительно, дрянь!» «Рюхин тяжело дышал, был красен и думал только об одном, что он отогрел у себя на груди змею, что он принял участие в том, кто оказался на поверку злобным врагом», то есть действительно был «красен» во всех смыслах, включая политический. Но на пути домой после «посещения дома скорби» Рюхиным овладевает тяжкое горе. «И горе не в том, что они (слова, брошенные Бездомным в лицо ему) обидные, а в том, что в них заключается правда».

«Да, стихи... Ему — тридцать два года! В самом деле, что же дальше? — И дальше он будет сочинять по несколько стихотворений в год.— До старости? — Да, до старости.— Что же принесут ему эти стихотворения? Славу? «Какой вздор! Не обманывай-то хоть сам себя. Никогда слава не придет к тому, кто сочиняет дурные стихи. Отчего они дурны? Правду, правду сказал! — безжалостно обращался к самому себе Рюхин, — не верю я ни во что из того, что пишу!..» «Отравленный взрывом неврастении», пролетпоэт переносит часть своего озлобленного и унылого настроения на окружающий мир. В поле его зрения случайно попадает памятник Пушкину, и уже Пушкин становится объектом зависти и брюзжания массолитовца: «Вот пример настоящей удачливости... <...> ...какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: “Буря мглою...”? Не понимаю!.. Повезло, повезло! — вдруг ядовито заключил Рюхин <...> — стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...»

Вот вершина понимания, достигаемая членом МАССОЛИТа. Но на дне опустошаемого им в грибоедовском ресторане графинчика с водкой только одна мысль, которую не может заслонить даже бессильная ненависть к счастливчику Пушкину: «исправить в его жизни уже ничего нельзя, а можно только забыть».

Другое дело — заказчик поэмы о Христе, председатель правления МАССОЛИТа, редактор толстого художественного журнала — Михаил Александрович Берлиоз, «однофамильцем» которого является композитор (по словам Ивана Бездомного). Критический разбор неудачного атеистического опуса Бездомного, которым занимается Берлиоз в начале романа, на Патриарших прудах, выдает в нем человека умного и весьма образованного. «...По мере того, как Михаил Александрович забирался в дебри, в которые может забираться, не рискуя свернуть себе шею, лишь очень образованный человек, — поэт узнавал все больше и больше интересного и полезного...». Да и Мастер о Берлиозе говорит, что он человек «начитанный» и «очень хитрый». Берлиозу, с его «громким» именем, положением, умом, познаниями, многое дано, по сравнению с убогими Бездомным и Рюхиным, в то время как он сознательно подлаживается под уровень презируемых им поэтов-рабочих.

В одной «связке» с Берлиозом оказываются критики Латунский и Лаврович. В отличие от Бездомного, они знают, что и как должно быть написано. Это литературные чиновники высокого ранга, «генералы», — как называют их в «Грибоедове» подчиненные и тайные завистники. Лаврович — «один в шести» (имеются в виду комнаты на даче в Перелыгино), «и столовая дубом обшита!» Чтобы получить такую дачу — их всего-то двадцать две, да еще строятся семь! — надо выслужить, то есть писать не то, что хочешь, а то, что положено, что велят. Пять окон на восьмом этаже дома Драмлита принадлежат Латунскому... Этим критикам уже «уплочено» (как на печати, которой заверяет свою подпись на справке Бегемот), вот почему «что-то на редкость фальшивое и неуверенное чувствовалось буквально в каждой строчке этих статей (имеются в виду разгромные и доносительские рецензии на роман Мастера), несмотря на их грозный и уверенный тон. <...> Авторы этих статей, — замечает Мастер, — говорят не то, что они хотят сказать, и <...> их ярость вызывается именно этим».

И многоученный Берлиоз, и Мстислав Лаврович, и Ариман, и Латунский, и им подобные чувствуют себя совершенно своими среди бездомных и шариковых, рюхиных и рокков, бронских и прочих. Эти литературные швондеры не только не препятствуют агрессивному невежеству нефигов человечества, но, напротив, всемерно ему потакают, искусно его используют и направляют. Эти люди, облеченные властью в литературном и журналистском мире, но обделенные нравственностью, циничные и прагматичные, равнодушны ко всему, кроме своей карьеры и приносимых ею дивидендов. Они жертвы и палачи одновременно. Но их вина страшнее, чем вина шариковых: они наделены и интеллектом, и знаниями, и эрудицией, и хорошо отработанной риторикой, — все это сознательно поставлено на службу порочной, преступной идее, подлинный смысл которой они хорошо понимают.

Идеологи от литературы и литераторы от политики, раздувшиеся от сознания своей исторической значительности и революционной нетерпимости, Берлиоз и его подручные по МАССОЛЙТу праздновали победу. И в этом была их ограниченность, недальновидность, слепота. Вместе с Мастером Булгаков был убежден в том, что господство серого ничтожества преходяще, что трубадурам «музыки революции» — несостоявшимся композиторам и поэтам — не удастся перехитрить разум истории. Вот одна из роковых слабостей Берлиоза, о которой говорится уже на первых страницах романа. «Жизнь Берлиоза складывалась так, что к необыкновенным явлениям он не привык». При встрече с неподвластной ему «черной магией» он бледнеет и «в смятении» думает: «Этого не может быть!..» Однако в том-то и мистика жизни, что в ней происходит много «необыкновенного», того, к чему командиры жизни и литературы «не привыкли», чего, как они считают,

«не может быть». Это только кажется, что берлиозы управляют «жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле». Посол вечности Воланд объясняет самонадеянному Берлиозу и его юному сподвижнику Бездомному:

«Для того, чтобы управлять, нужно, как-никак, иметь точный план на некоторый, хоть сколько-нибудь приличный срок. <...> ...как же может управлять человек, если он не только лишен возможности составить какой-нибудь план хотя бы на смехотворно короткий срок, ну, лет, скажем, в тысячу, но не может ручаться даже за свой собственный завтрашний день? И, в самом деле, — тут неизвестный повернулся к Берлиозу, — вообразите, что вы, например, начнете управлять, распоряжаться другими и собою, вообще, так сказать, входите во вкус, и вдруг у вас... кхе... кхе... саркома легкого... — тут иностранец сладко усмехнулся, как будто мысль о саркоме легкого доставила ему удовольствие, — да, саркома, — <...> и вот ваше управление закончилось! <...> И все это кончается трагически: тот, кто еще недавно полагал, что он чем-то управляет, оказывается вдруг лежащим неподвижно в деревянном ящике, и окружающие, понимая, что толку от лежащего нет более никакого, сжигают его в печи». Предполагает Воланд и другой вариант развития событий, «еще хуже»: вместо того чтобы поехать на отдых в Кисловодск, человек «неизвестно почему вдруг возьмет — поскользнется и попадет под трамвай! Неужели вы скажете, что это он сам собою управил так? Не правильнее ли думать, что управился с ним кто-то совсем другой?»

И Берлиоз, человек образованный, атеист, материалист, к тому же «не привыкший к необыкновенным явлениям», почему-то «с великим вниманием слушал неприятный рассказ про саркому и трамвай, и какие-то тревожные мысли начали мучить его». Он вдруг мистически почувствовал, понял, что судьба его уже решена, вычислена, отмерена. Это процесс, которым он не может и никогда не сможет управлять, на который даже бессилён как-то повлиять. И автор — Булгаков — не скрывает своего торжества: новоявленных «чародеев» и «магов», управляющих общественной и культурной жизнью по своему усмотрению, по своим далеко идущим планам, кажущихся со стороны всемогущими и бессмертными, неуязвимыми и неостановимыми, поджидает «адова пасть», от которой нет спасения. Все они, злодеи великие и маленькие, негодяи большого калибра и мелкие жулики, сами того не ведая, уже стоят перед судом истории, судом человеческой природы, совести — и обречены.

И вот случилось нечто страшное и непоправимое, чего Берлиоз никак не мог предвидеть, хотя и был «очень хитрым», и просчитывал свои поступки на много ходов вперед. Почва, на которой осторожный литератор и политик твердо, как ему казалось, стоял обеими ногами, в одночасье выскользнула из-под него (чему виной, конечно, пролитое Чумой-Аннушкой масло). Берлиоз был выброшен на рельсы, где ему нашим, советским обычным трамваем (не паровозом истории!) отрезала голову комсомолка в красной косынке. В системе образов булгаковского романа эпизод многозначительный, символический. Всех, всех до одного берлиозов, кичащихся своей дьявольской властью и могуществом, поглотит «стихия» «черной магии», развязанная ими самими. Нет никакого сомнения, что раскручивавшийся начиная с середины 1930-х годов маховик Большого террора Булгаков рассматривал как рок возмездия: революция пожирала своих детей (нередко оставляя в стороне прямых противников — в зрительном зале кровавого Театра истории).

Разгром в квартире Латунского, учиненный Маргаритой, тоже, по существу, действие сил, возглавляемых Воландом, князем тьмы. Маргарита-ведьма становится «частью той силы», что «совершает благо», соучаствуя во зле, и тем самым вершит справедливый суд. Сгорает в адском пламени змеиное гнездо МАССОЛИТа (давно подспудно тлевшее в своих недрах), — «Дом Грибоедова», вместе со всеми бумагами, папками, делами. Возмездие ждет Степу Лиходеева и Варенуху, Римского и Семплеярова, всех так называемых руководителей культуры, беспрепятственно паразитирующих на этой чахлай ниве и занимающих в жизни не свое место.

Булгаков не надеялся образумить романом какого-нибудь Берлиоза или Латунского, Степу Лиходеева или Варенуху. Его роман был изначально рассчитан на иное поколение читателей, может быть, второе или третье после него и его современников. Важно другое: история отправляет берлиозов в небытие; как будто их и не было, как будто кошмарный сон приснился и забыт под утро. И Воланд, это воплощение непрерывно длящейся вечности, нерасторжимой взаимосвязи эпох, тысячелетий, торжественно провозглашает, обращаясь не только к мертвому Берлиозу, но и к сотням, тысячам берлиозов живых, власть имущих: «Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие». Чашей, обрамленной в золото, жемчуг и изумруды, становится череп — все, что осталось от головы самодовольного критика и вершителя литературных судеб. А «сладкий сок» жизни — кровь, превращающуюся в вино, дает на балу у сатаны барон Майгель — «наушник и шпион», «служащий зрелищной комиссии в должности ознакомителя иностранцев с достопримечательностями столицы» (то есть, проще говоря, агент ОГПУ) — еще один из когорты добровольных пособников дьявола, сил тьмы, обреченных уйти в небытие.

Жизнь, история, искусство — это арена борьбы сил бытия и небытия, творчества и разложения, добра и зла, личностей и «серой толпы». В своем дневнике (отобранном сотрудниками ГПУ при обыске в квартире писателя, возвращенном после писем Сталину, затем уничтоженном автором, но чудом сохранившемся в выписках сотрудников Лубянки) Булгаков писал еще в конце 1924 года, пытаясь схватить трагическую суть диалектики советской жизни (что отразилось впоследствии в его «московской прозе»):

«Москва в грязи, все больше в огнях — ив ней странным образом уживаются два явления: налаживание жизни и полная ее гангрена. В центре Москвы, начиная с Лубянки, “Водоканал” сверлил почву для испытания метрополитена. Это жизнь. Но метрополитен не будет построен, потому что для него нет никаких денег. Это гангрена.

Разрабатывают план уличного движения. Это жизнь. Но уличного движения нет, потому что не хватает трамваев, смехотворно — 8 автобусов на всю Москву. Квартиры, семьи, ученые, работа, комфорт и польза — все это в гангрене. Ничто не двигается с места, все съела советская канцелярская, адова пасть. Каждый шаг, каждое движение советского гражданина — это пытка, отнимающая часы, дни, а иногда месяцы. Магазины открыты. Это жизнь. Но они прогорают и это гангрена. Во всем так».

Берлиоз и Швондер, Шариков и Рокк, Варенуха и Римский, Латунский и Алоизий Могарыч — все они «гангрена» на теле человечества. А Воланд со свитой, Мастер и его Маргарита, обновленный Иван, переставший быть поэтом и поборником пролетариата, — это жизнь.

В мире «великих грешников», чередой проходящих на «Великом балу у Сатаны», кружащихся бесовским хороводом в МАССОЛИТе и в театре Варьете, в мире, где все определяется общественным положением человека, его низменными расчетами, протекционизмом, предательством, доносами, где царит строгая и несправедливая иерархия, нет места Мастеру и его единомышленникам, нет места его роману и населяющим его персонажам. Мастер, как и его герой Иешуа, — бунтарь, восставший в одиночку против железных тисков иерархии, во имя нравственного закона, и потому обречен на гибель, как и создатель нового нравственного учения в Иудее.

Миру формализма, бездушной бюрократии, корысти, безнравственных дельцов и карьеристов противостоит у Булгакова мир вечных человеческих ценностей: историческая правда, творческий поиск, совесть. Прежде всего — любовь. Любовью жив Мастер. Любовью жив и Булгаков. Любовь проповедует и нищий пророк Древней Иудеи — Иешуа Га-Ноцри.

«За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!

За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!»

Роман Булгакова «Мастер и Маргарита», как и все великие, вечные книги человечества, посвящен всесилию и непобедимости *любви*. Но не будем забывать того, что писался он во времена, когда господствующей силой в обществе, в стране и мире была *ненависть*. Ненависть классовая и национальная, революционная и религиозная, общественная и личная... Все, что было порождено ненавистью, — сгорело, рассыпалось прахом, ушло в небытие. Рукописи же, вдохновленные любовью, прославляющие любовь, увлекающие за собой порывом любви, — неуничтожимы, вечны. Поистине, как сказал Воланд, обращаясь к Мастеру, — «рукописи не горят». Лишенный своего читателя, обреченный не быть, писатель Булгаков жил любовью жены — Елены Сергеевны Булгаковой — и верой в высший суд, суд времени.

Как истинный Мастер, Булгаков и его роман принадлежали вечности. Понимание этого было так же недоступно многим современникам писателя, как и недоброжелателям его Мастера. История донесла до нас две фразы, красноречиво свидетельствующие о том. Одну записала в своем дневнике сестра Елены Сергеевны Булгаковой, О.С. Бокшанская. В 1946 году, выступая перед коллективом МХАТа, Вс. Вишневский, давнишний враг Булгакова, превозносил историческое значение постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» и доклад о них Жданова. Для вящей убедительности драматург-рапповец процитировал фразу Сталина: «Наша сила в том, что мы и Булгакова научили на нас работать». Вождь жестоко заблуждался: ничему большевики Булгакова не научили; ни в чем сила их не подтвердилась.

Другую историю, известную в различных вариантах, передаваемых изустно, записал В.Я. Лакшин, связав ее с судьбой Булгакова. В конце 1940-х годов тогдашний оргсекретарь Союза писателей Поликарпов пришел на прием к Сталину с тем, чтобы доложить о кадровом составе писательской организации. Вождь не дождался конца перечисления политических криминалов и прервал отчет Поликарпова раздраженным восклицанием: «Товарищ Поликарпов <.> других писателей — у меня для тебя — нет». Здесь Сталин, конечно, имел в виду, что нужно работать с тем человеческим материалом, который есть в наличии. Но по большому счету он лгал. «Других писателей» он сам не терпел: одних пришлось убрать, иные сами убрались, иных заставили замолчать. Те, другие и третьи, были *мастерами* своего дела; оставшиеся — в большинстве — серой, послушной массой, в которой даже природный талант терялся в хоре посредственностей. Сталин предпочитал иметь дело с МАССОЛИТОм.