

Е.Н. ХРУЩЕВА

Уральский государственный педагогический университет

РОЛЬ ДИСКУРСА «ЕВАНГЕЛЬСКИХ ГЛАВ» В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»: «ЯДРО» И «ИДЕАЛ» ПОВЕСТВОВАНИЯ

В статье рассматривается, как в соответствии с заявленной в «евангельских главах» «Мастера и Маргариты» романной (а не эпической) концепцией (личности в качестве равноценной миру сущности) — повествование, начатое «под маской» хроники, эволюционирует, посредством усиления субъективного начала и подвижности повествовательских точек зрения, от простоты эпоса к романной сложности слова, соединяющего в себе архаические (монологические) и современные (диалогические) тенденции.

Сложность — композиционная, стилистическая, концептуальная — последнего романа Булгакова настолько бросается в глаза, что пути исследования целостности романного содержания представляются очевидными. Поскольку «самой заметной особенностью» «Мастера и Маргариты» «является резкое различие ... отдельных композиционных частей»¹ и к тому же перед нами «текст в тексте», «роман в романе», где «внутренний текст» претендует на переосмысление, альтернативное изложение религиозного, нравственного, философского идеала человечества, — постольку базой понимания «Мастера» всегда становится исследование концептуальной взаимосвязи между «евангельским» и «современным» романами. Наиболее общие выводы по этой проблеме следующие: система персонажей, элементы сюжета, пространственно-временные параметры «московской» и «евангельской» историй коррелируют друг с другом, но при этом в романе Мастера — гораздо более высокий уровень обобщения, и он является смысловым ядром «Мастера и Маргариты», заключая в себе эстетический и этический идеал (в образе Иешуа Га-Ноцри)².

Но «феномен “Мастера и Маргариты”» — невероятную популярность последнего булгаковского романа, сверхъестественную любовь к нему читателей — едва ли наполовину можно объяснить тем, что принято называть «содержанием»: и мистико-авантюрным сюжетом, вы-

¹ Галимова Е.Ш. Поэтика повествования русской прозы XX века (1917-1985). Дисс. ... докт. филол. наук. Архангельск, 2000. С. 196.

² См., например: Гаспаров М.Л. Из наблюдений над мотивной структурой «Мастера и Маргариты» // Даугава. 1988. № 10, 11, 12. 1989. № 1; Менглинова Л.Б. Гротеск в романе «Мастер и Маргарита» // Творчество Михаила Булгакова. Томск, 1991. С. 49-78.

строенным на пересечении двух временных пластов, и поднятыми нравственными проблемами. Во многом успех романа как, собственно, и творчества Булгакова в целом — определяется речью, всегда узнаваемым булгаковским игровым стилем, точнее — многостильностью³. Это феномен повествовательной организации. Если достаточно очевидно, что роман об Иешуа и Пилате является смысловым ядром и оформлением эстетического идеала по отношению к «Мастеру» в целом, то гораздо менее явно, что «внутренний роман» по отношению к «внешнему» — своего рода «повествовательное ядро» и даже, если позволено так выразиться, — «повествовательный идеал».

После хаотической разноголосицы, смешения многочисленных социальных и культурных языков в московских главах — демонстративно-нейтральное повествование евангельских глав кажется отчасти странным, нарочито упрощенным и, во всяком случае, не слишком характерным для Булгакова. Действительно, во «вставном романе» состав повествования наиболее однороден. Безличный повествователь, лишенный каких бы то ни было признаков «я» и не имеющий возможности вмешиваться в изображаемые события, сопереживать им, как бы скрыт за собственным текстом. Это стиль летописи, хроники. Существует даже — и достаточно распространено! — мнение, что роман мастера — не литературное произведение, а хроника — последовательная фиксация событий, лишенная оценочной позиции⁴, и это мнение, на первый взгляд, вполне соответствует тексту.

События евангельских глав представлены как объективная истина, которую нужно только зафиксировать и которая не подлежит интерпретации. Недаром мастер не придумал, а «всё угадал»: это подтверждается рассказом очевидца — Воланда — и тем, что часть сюжета угадана напряженным и чутким подсознанием безумца Ивана. Рассказ Воланда, сон Ивана и собственно написанное Мастером — все три части тождественны по стилю, следовательно, лишены каких-либо личностных особенностей, повествование создает образ внеличного, надличного слова и надличной истины.

В самом деле, первое впечатление от главы «Понтий Пилат»: перед нами историческая хроника, созданная с беспристрастностью лето-

³ «Спектр повествовательных форм в прозе Михаила Булгакова столь широк, что на материале его творчества можно было бы проанализировать большую часть известных прозе нарративных типов», — и то же можно, с оговорками, сказать и конкретно о романе «Мастер и Маргарита». — *Галимова Е.Ш.* Указ. соч. С. 182.

⁴ *Яблоков Е.А.* «Я — часть той силы...» // Русская литература. 1988. № 2.

писца в абсолютно нейтральном тоне⁵ и совершенно лишенная какой бы то ни было литературной обработки, каких-либо литературных приемов. Бросается в глаза единственное средство выразительности — ритмизация, но это не специфически литературный, а очень древний, свойственный первым словесным (фольклорным) произведениям способ изложения. Но, во-первых, этот эффект эпически объективного взгляда — лишь иллюзия, образ простоты, а во-вторых, эпически-летописный стиль повествования не остается неизменным на протяжении всех четырех глав, но претерпевает направленные изменения, переходя, бывает, почти что в свою противоположность.

В хронике должна выдерживаться единая и постоянная точка зрения повествователя — постоянно внешняя, причем единая и единственная и в плане идеологии (оценки), и в фразеологическом, психологическом, пространственно-временном планах⁶. Однако в евангельских главах “Мастера и Маргариты” мы не наблюдаем такого постоянства. Прежде всего, здесь нет единого объективного взгляда со стороны. Объективно данная картина:

«В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром 14-го числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат», —

сменяется восприятием Пилата:

«Более всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла, и всё теперь предвещало нехороший день, т.к. запах этот начал преследовать прокуратора с рассвета, прокуратору казалось...» —

но очень скоро внутренняя психологическая точка зрения сменяется внешней:

«...прокуратор, не глядя ни на кого, сел... и протянул руку в сторону... Не удержавшись от болезненной гримасы, прокуратор искоса, бегло проглядел написанное...» —

так сторонний наблюдатель может заметить его страдание. Внешняя и

⁵ Ср. высказывания исследователей: «Безличное повествование» (*Немцев В.И.* Михаил Булгаков: становление романиста. Самара, 1991.); “летописное повествование” (*Репель Г.М.* Романы М.А. Булгакова «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита» в свете проблемы автора. Дисс. ... канд. филол. наук. Пермь, 1995.); «здесь и признаков нет той неудержимой игры воображения и той эмоциональности, которая характерна для всех произведений Булгакова. Какой-то незнакомый сдержанный и четкий язык, умеренно яркие краски, прозрачность каждой мысли и фразы» (*Боборыкин В.Г.* Михаил Булгаков. М., 1991. С. 167.).

⁶ Используется терминология Б.А. Успенского.

внутренняя психологическая точка зрения может выражаться даже при помощи одной и той же фразы, причем два ракурса сменяются очень быстро:

«Прокуратор... сидел *как каменный*⁷, и только губы его чуть-чуть шевелились при произнесении слов (внешнее впечатление. — Е.Х.). Прокуратор был *как каменный*, потому что боялся качнуть пылающей адской болью головой (внутреннее самоощущение. — Е.Х.)».

Не только душевное состояние, но и факты реальности могут даваться через восприятие персонажа:

«...Прокуратор услышал опять как бы шум моря... этот шум поднимался снизу к ногам и к лицу прокуратора. А за спиною у него, там, за крыльями дворца, слышались тревожные трубные сигналы, тяжкий хруст сотен ног, железное бряцание, — тут прокуратор понял, что римская пехота уже выходит...»

Случается, что читательское представление не только о конкретном участке, но и о целом мире формируется через видение персонажа, и мы воспринимаем не объективную цельную картину, а — последовательность взглядов:

Левий то «поднимал глаза в небо, следя за тремя стервятниками, давно уже плававшими в вышине большими кругами в предчувствии скорого пира, то вперял безнадежный взор в желтую землю и видел на ней полуразрушенный собачий череп и бегущих вокруг него ящериц».

То, что повествователь передоверяет свои полномочия — видеть мир — Пилату и Левию, можно объяснить желанием раскрыть внутренний мир личности, что хотя и никак не вяжется с поэтикой хроники или летописи, но, во всяком случае, не противоречит стилистике эпического безличного повествования. Но — даже случайные персонажи без какого бы то ни было личностного потенциала становятся субъектами восприятия:

«*Всем показалось, что на балконе потемнело...*»,
«*в глазах Пилата «появились всем знакомые искры»,*
«...жар еще был невыносим, и *солдаты* в обоих оцеплениях *страдали от него, томились от скуки и в душе проклинали* трех разбойников, искренне желая им скорейшей смерти».

Более того, «хроникальный» повествователь, даже когда не переходит на чужую точку зрения, зачастую не довольствуется совершенной объективностью и создает иллюзию некоего обобщенно-субъ-

⁷ Курсив в булгаковских текстах везде мой. — Е.Х.

ективного восприятия:

«...На львиные морды *нельзя было взглянуть, глаза выедал* ослепительный блеск как бы вскипавшего на солнце серебра».

«Но все-таки... столбы были видны, видны были за цепью и два сверкающие пятна на груди кентуриона (это еще взгляд Левия, но далее — взгляд обобщенного субъекта. — Е.Х.), а этого, *по-видимому*, для человека, *явно* желавшего остаться мало замеченным и никем не тревожимым, было совершенно достаточно».

«Прокуратор махнул рукою вдоль колоннады, так что *стало ясно*, что он говорит о дворце».

В подобных фразах, бесспорно, присутствует какой-то субъект восприятия, но — крайне неопределенный. В других же случаях объективный повествователь намеренно создает образ субъекта восприятия, хотя и призрачного, но текстуально выраженного вполне *определенно*. Это откровенно литературный прием условного наблюдателя:

«...если бы не рев воды... можно было бы расслышать, что прокуратор что-то бормочет... И если бы нестойкое трепетание небесного огня превратилось бы в постоянный свет, *наблюдатель* мог бы видеть...»

Таким образом, мы понимаем, что повествователя в романе мастера не устраивает *только* хроникальность, *только* летописность, *только* объективно-безличный взгляд. Да и разве может быть *только* летописность, направленная на фиксацию объективной истины, в тексте, где изначально заявлено, что субъективность (т.е. отнесенность к конкретному человеку) — природное свойство истины? («Что такое истина?» — «Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова...») В тексте, где тот, кого иные считают богом, богочеловеком, предстал *просто и только человеком*, в рваном и застиранном таллифе, и заявил человеческую, без опоры на какие-либо высшие, потусторонние силы, ответственность за свои поступки и слова? Когда утверждается подобная концепция, она находит свое проявление и на уровне повествовательной формы: над- и внеличное слово необходимо становится личным, таким, за которое говорящий несет всю полноту ответственности. Вот почему, перемежая внешнюю психологическую, внешнюю пространственную точку зрения с соответствующими внутренними, перемещаясь на позиции определенных и неопределенных субъектов восприятия, повествователь отступает от хроникального, документального, объективного способа повествования в сторону большей «литературности» и вместе с тем — субъективности, «человечности».

И другие процессы на уровне слова повествователя также приводят к большей субъективности, человечности взгляда. Так, повествователь в евангельских главах далеко не всегда всезнающ, каким полагается быть летописцу, фиксирующему объективную истину о событиях уже после их окончания. Нет, у повествователя здесь есть две возможности, два способа владения информацией, и он их чередует. Конечно, более частым является случай «авторского всеведения» (т.е. внешняя точка зрения), когда повествователь способен проникать в мысли персонажей, причем не только людей, но и животных:

«...Радость в глазах пса означала, что кончилась гроза, единственное в мире, чего боялся бесстрашный пес, а также и то, что он опять тут, рядом с тем человеком, которого любил, уважал и считал самым могучим в мире, повелителем всех людей, благодаря которому и самого себя пес считал существом привилегированным, высшим и особенным».

Причем всеведение повествователя сочетается с его всевластием: он может свободно перемещаться во времени и пространстве, использовать ретардации («Но четыре часа тому назад, при начале казни, этот человек вел себя совершенно не так...» — и следует микросюжет о метаниях Левия Матвея), внедрять в рассказ персонажей сцены показанные (внутри диалога Пилата и Афрания о погребении, между репликами, — не рассказанная Афранием, а показанная повествователем сцена, когда «Левий Матвей прятался в пещере» после казни).

С другой стороны, повествователь временами употребляет «фигуру неведения»: «Никто не знает, что случилось с прокуратором Иудеи, но он позволил себе...». Если рассуждать логически, то такая фраза звучит нелепо, т.к. только что повествователь знал мысли Пилата, «короткие, бессвязные и необыкновенные». Или:

«...Афраний на своем ослике потерялся в потоке прохожих и всадников. Дальнейший его путь никому не известен».

«Куда направились двое зарезавших Иуду, не знает никто, но путь третьего человека в капюшоне известен», —

хотя причины подобной избирательности не объяснены, но из дальнейшего становится ясно, что выбор определен сюжетной целесообразностью: убийство Иуды должно быть окружено тайной. Значит, недостаток информации — явная и преднамеренная иллюзия. Здесь мы встречаемся с «позицией репортажа» (когда повествователь находится вне событий, показываемых синхронно, «в реальном времени»), и это опять-таки сугубо литературный прием, так как преднамеренное созда-

ние иллюзии предполагает ориентацию автора не на содержание текста, а на форму изложения, ориентацию на читателя, которого нужно заинтриговать неполнотой информации. Но самой выборочностью фактов повествователь намекает на *якобы неизвестную* ему полноту информации, провоцируя читателя на догадки, иными словами, на повышенно активное восприятие текста. А как известно, создаваемый дискурсом образ читателя может существовать только в паре с соответствующим ему образом автора⁸, следовательно, формируется зона и «авторской» (повествовательской) повышенной активности.

Иными словами, сочетание повествовательского всеведения и неведения обращает внимание на — казалось бы, скрытую! — фигуру того, кто ведет повествование и создает диалогическое напряжение его формы. Объединение противоположных позиций повествователя в одном и том же тексте выдает «сделанность», литературность текста — в противовес хроникальности, документальности летописи.

Следует предположить наличие в тексте романа мастера двух повествователей: одного — всезнающего демиурга, владеющего всем временем и пространством своего текста, другого — наблюдателя, находящегося на синхронной позиции по отношению к героям и к событиям.

Кстати, подобный же вывод Б. Успенский делает о повествователях в «Войне и мире»⁹ — романе, в котором традиционно видят единого безличного, предельно объективного повествователя-демиурга (не считая, разумеется, историсофских вставок). Вероятно, сам жанр романа (даже романа-эпопеи), само обращение к романному способу повествования необходимо влечет разнообразие и взаимодействие повествовательских позиций — иначе вместо романной стереоскопичности останется плоское изображение. Плоскость же и однозначность, заметим, никак не повредили бы летописи: чем точнее, недвусмысленнее фиксация истины, тем лучше летописец выполняет свою задачу. Но когда мир наполняется человеческим, личностным смыслом (то есть — когда художественный мир вмещает именно романное содержание, главный параметр которого — представление о личности как о равновеликой миру сущности: отдельный, «частный человек» обладает своей самостоятельной правотой, его страсти субстанциональны, так как в

⁸ Современное зарубежное литературоведение. М., 1996; а также: *Корман Б.О.* Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977. С. 67.

⁹ *Успенский Б.А.* Семиотика искусства. М., 1995. С. 143. (Часть «Поэтика композиции»).

основе их — «бесконечный закон сердца»¹⁰), то такой мир становится слишком сложен для летописного воспроизведения. Так что приходится не согласиться с теми исследователями, которые выводят произведение мастера за рамки художественной литературы. Мастер создал именно р о м а н (в точном жанровом смысле этого термина), прибегая к романному способу видения и романному же, многоголосому, с несколькими повествовательными перспективами, слову. Так что повествователя (повествователей) в евангельских главах будем именовать в дальнейшем как совокупность — «эпический повествователь», то есть повествователь эпического романа.

Нет единства пространственной, временной точек зрения. Неоднородно видение мира в романе Мастера. Но столь же неоднородно и *слово* в его романе, подвержен изменениям способ речи.

Не выдерживается единая фразеологическая точка зрения повествователя, и время от времени он совмещает свою — с точкой зрения персонажа, т.е. использует несобственно-прямую речь. Так, в безличное повествование вкрапляются слова Пилата: «проклятая розовая струя», «все тот же жирный розовый дух», «о боги, боги, за что вы наказываете меня»; слова Левия: «Зачем, зачем он отпустил его одного!» И хотя несобственно-прямая речь употребляется повествователем гораздо реже прямой и даже косвенной (более простых и «чистых» форм), тем не менее и здесь мы наблюдаем тенденцию от простых (дороманных, более уместных в летописи) форм выражения фразеологической точки зрения — к сложным, совмещенным формам, появившимся в результате эволюции литературы. К формам, где возникают диалогические отношения между повествовательским словом и словом героя.

Совмещение повествовательской точки зрения с точкой зрения персонажа приводит к повышению эмоциональности, экспрессивности и метафоричности стиля на ограниченном участке текста. Обычно эпический повествователь употребляет нейтральную лексику, не насыщенную тропами, и особенно заметны на этом фоне фразы вроде:

«...Солнце, с какою-то необыкновенною яростью сжигавшее в эти дни Ершалаим», «Пальмы на чудовищных слоновых ногах», «*Не поддающаяся никакому описанию глыба* мрамора... — храм Ершалаимский» (все это — восприятие Понтия Пилата, «ненавистный ему Ершалаим»); «Прокуратор... увидел, что *раскаленный шар* почти над самой его головою... задрал голову и *уткнул ее прямо в солнце*. Под веками у него вспыхнул зеленый огонь, от него

¹⁰ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. II. М., 1971. С. 305; см. также: Кожин В.В. Роман — эпос нового времени // Теория литературы. Кн. 2. М., 1964. С. 107.

загорелся мозг»; «теперь его уносил, удушая и обжигая, самый страшный гнев, гнев бессилия».

Далеко не нейтральные стиливые островки создаются и вокруг Левия:

«В горящей его голове прыгала одна только горячая мысль...»; «Левий увидел, что ... по небу с запада поднималась грозно и неуклонно грозовая туча. Края ее уже вскипали белой пеной, черное дымное брюхо отсвечивало желтым. Туча ворчала, и из нее время от времени вываливались огненные нити».

Появляются возвышенно-романтические обороты: *«томимый как-ким-то предчувствием беды», «язвительные и обидные речи небу», «догорали и колоннады, и плоские кровли, позлащаемые последними лучами», «лампада луны».* И в итоге стиль собственно повествователя (т.е. даже вне совмещенных точек зрения), как бы постепенно «заряжаясь», удаляется от хроникальной бесстрастности. Так, в описании грозы (четыре абзаца в начале главы 25 «Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа») мы находим уже не «отраженную», не внушенную словом героев экспрессивность. Ведь только сначала кажется, что это описание дано как бы в зоне Пилата:

«Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город».

В поле зрения прокуратора попадают, как мы знаем из предшествующего текста, Храм и дворец Ирода. Во время грозы

«лишь только дымное черное варево распарывал огонь, из крошечной тьмы взлетала вверх великая глыба храма со сверкающим чешуйчатым покровом. Но он угасал во мгновение, и Храм погружался в темную бездну. Несколько раз он выскакивал из нее и опять проваливался, и каждый раз этот провал сопровождался грохотом катастрофы».

Другие *трепетные мерцания* вызывали из бездны противостоящий Храму на западном холме дворец Ирода Великого, и *страшные безглазые золотые статуи взлетали к черному небу, простирая к нему руки*. Но опять *прятался небесный огонь*, и тяжелые удары грома загоняли золотых идолов во тьму».

Но на самом деле ссылка на точку зрения Пилата — лишь мотивировка повышенной экспрессивности. Восприятие героя — лишь исходная точка для повествователя. А далее появляются такие картины, которые прокуратор физически видеть не может:

«Всё пожрала тьма, напугавшая всё живое в Ершалаиме и его окрестностях... Она (туча — Е.Х.) уже навалилась своим брюхом на Лысы и Череп... Она вливалась в окошки и гнала с кривых улиц людей в дома», —

разрядкой даны обозначения мест, которые не могли бы быть увидены Пилатом.

Если речь Левия Матвея напряжена и экспрессивна изначально, да и вряд ли она могла бы быть другой в подобной ситуации:

«О, я глупец, неразумная женщина, трус! Падаль я, не человек!» «Я ошибался! Ты бог зла! Или глаза твои совсем закрыл дым из курильниц Храма, а уши твои перестали что-либо слышать кроме трубных звуков священников? Ты не всемогущий бог. Ты черный бог. Проклинаю тебя, бог разбойников, их покровитель и душа!»;

если речь Пилата, поначалу сухо-официальная, становится экспрессивной после встречи с Иешуа:

«Мальчик ли я, Каифа? Знаю, что говорю и где говорю. Оцеплен сад, оцеплен дворец... Так знай же, что не будет тебе, первосвященник, отныне покоя! Ни тебе, ни народу твоему... это я тебе говорю — Пилат Понтийский, всадник Золотое Копье!» —

то речь повествователя, как мы видели, заряжается экспрессией от чужого слова и претерпевает эволюцию.

Если в первой части, когда Пилат, отметим, испытывает лишь физические, но не душевные мучения, повествование наиболее близко к летописному стилю, наиболее однородно (редко чередуются или совмещаются точки зрения, редко взаимодействуют «демиург» и «наблюдатель», стилистически маркированные фрагменты редки, невелики и появляются только в речи Пилата, прямой или косвенной), то во второй части, где появляется Левий со своими «горячечными мыслями», и особенно в третьей, центральной темой которой становится мучительное раскаяние, надорванная совесть Пилата, повествование становится гораздо более динамичным стилистически, более насыщенным литературными приемами.

Наконец, во второй и третьей части романа о Иешуа и Пилате случается, что повествователь открыто обнаруживает свое присутствие в тексте, демонстрирует свою причастность не только к восприятию событий (создавая условных и обобщенных субъектов восприятия и наблюдения), но и к написанию текста. Он комментирует свои фразы, отвечает сам себе, следит за порядком своей мысли:

«Итак, прошло... три часа»,

«Действительно, ровно ничего интересного не было в этой казни»,

Левий «сидел на камне с самого начала, *то есть* вот уже четвертый час. Да, для того, чтобы видеть казнь, он выбрал не лучшую, а худшую позицию...»,

«Молодой человек не только заметил эту женщину, *нет*, он узнал ее...».

Таким образом, романная многомерность формируется в тексте мастера напряжением между постоянно взаимодействующими противоположностями:

1) между всезнающим повествователем-демиургом и повествователем-наблюдателем, находящимся соответственно на внешней и внутренней позициях по отношению к описываемому;

2) между внешней и внутренней психологической, внешней и внутренней фразеологической точками зрения, причем совмещение точек зрения приводит к выходу хроникального повествования из нейтральной стилистической зоны, сначала только в пределах совмещенной точки зрения, а потом и в несовмещенной, собственно повествовательской речи;

3) между внешней и внутренней точками зрения по отношению к тексту, то есть «неприсутствием» и «присутствием» повествователя как создателя текста, между иллюзией безыскусности — и вполне проявленной «литературностью», сделанностью словесной ткани.

Указанные напряжения минимальны в начале романа мастера, но все усиливаются, так как в повествовании растет удельный вес речи героев и субъективно воспринятых ими картин, а вслед за тем растет и степень субъективности эпического повествователя, повышается экспрессивность его речи. Мир, *показанный* как реальность, становится *рассказом*, основанным на условно-литературных правилах. И мир релятивизируется, лишенный единого воспринимающего взгляда.

Получается, ершалаимские главы «Мастера и Маргариты» — не «готовый» роман, а роман в процессе становления. Романный контакт с «неготовой становящейся современностью», романная «незавершенность мира» (по Бахтину) реализуется здесь в самом способе письма — и в изменении способа письма с течением текста. Базовый сюжет всей европейской культуры, сакральный сюжет, который по определению должен быть абсолютно закончен и незабываем, пребывая на постоянной «эпической дистанции» от нас, — этот сюжет максимально актуализирован. Он подан не как вне-временной, а как со-временный. Происходящий ежесекундно — вот сейчас, когда мы его читаем! Об этом не сказано прямо — ни единым словом, но это показано — всеми внутри-текстовыми взаимодействиями.

На наших глазах заново разворачивается — как событие еще небывалое и оттого особенно драматическое — начало нашей истории и культуры, и точно так же, соответственно, заново, в евангельских главах перед нами предстает в миниатюре эволюционный путь художест-

венного слова вообще. Начинается этот путь долитературными, летописными формами, когда единственным выразительным средством является средство древнейшее — ритмизация. Формами, призванными отразить единственно возможный вариант существования мира (объективную истину). Но — происходит осознание ценности человека, причем любого, *человека вообще* («Все люди добрые»), осознание ответственности человека за любой свой выбор, в том числе и за выбор слова, ибо слово тоже действие; словом можно излечить чужую болезнь или изменить чужое сознание. И повествование евангельских глав становится по-настоящему романным, многомерным. Оно становится, во-первых, достаточно динамичным, чтобы создать образ сложного, неготового мира, т.е. мира не вполне объясненного, даже не вполне поддающегося объяснению, во-вторых, достаточно субъективным, чтобы соответствовать концепции человеческой, личностной значимости и ответственности. И, наконец, появляется тенденция (правда, только еле заметная тенденция) к осознанию дискурсом самого себя. Творение (результат) осознается как творение (процесс), искусство — как материал для отражения в искусстве.

Одновременно евангельский «микророман», если рассматривать его в контексте «большого романа», являет собой своего рода модель последнего, обнаруживая свое абсолютное структурное сходство с «Мастером и Маргаритой» как целым.

В самом деле, ядром «Мастера и Маргариты» является произведение мастера, текст, создание которого является первотолчком для сюжета современных глав. (Кто знает? Не исключено, что именно ради этого текста и его создателя явился в Москву Воланд. Ведь мастер «всё угадал» о том, в чьем ведении находится половина мироздания — свет.) Все сюжетные нити так или иначе приводят к созданию, рассказыванию, мысленному представлению романа об Иешуа и Пилате, к обладанию этим текстом, уничтожению и восстановлению его. По отношению к целому «Мастера и Маргариты» это исходный сакральный текст (так же, как Евангелие по отношению к всей европейской истории — отметим еще раз отражение в булгаковском романе культурных макропроцессов). Но точно такую же роль выполняет пергамент со словами Иешуа, записанными Левием, в евангельских главах: это тоже сакральный «текст в тексте». И сам этот «текст в тексте в тексте» стилистически соответствует роману в целом:

«Смерти нет... Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты... Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь

прозрачный кристалл... большего порока... трусость».

Здесь господствует «смешенье языков», моделирующее характерную булгаковскую многостильность и многожанровость: философская сентенция соседствует с бытовой зарисовкой, «чистое искусство» поэтической метафоры — с морализаторством. И кроме того, данный текст — воплощенная амбивалентность (амбивалентность — одна из главных характеристик семантики современных глав), так как, с одной стороны, это слова Иешуа, знающего, «*что* есть истина», с другой — это запись Левия, который «всё перепутал» и исказил истину (пример такой искаженной истины есть в пергаменте: Иешуа сказал, что «в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость», а Левий записал, по-видимому, гораздо более категоричную формулу «<нет на свете> большего порока, <чем> трусость»).

Но, в отличие от своего ядра — структурного и семантического (так как идеальная модель человека и отношения человека к миру выражена именно там, в образе Иешуа: верность нравственной максиме, человеческая, трудная, драматическая — постоянно совершающая выбор), «Мастер и Маргарита» в целом словно представляет собой новый виток эволюции романного слова — как будто демонстрирует, как вышеуказанные свойства текста могут быть доведены до предела и наполнены прямо противоположной семантикой. Динамичность повествования доходит до безудержной смены речевых масок, моделирующих уже не просто сложный, а абсурдный советско-мистический мир — непознаваемый хаос предметов и языков. Субъективность повествовательского голоса (вернее, голосов) приводит к эффекту полной недостоверности, чтобы не сказать «вранья» (то есть явления совершенно противоположного лично осмысленной истине — источнику субъективности повествования в евангельских главах). Тенденция к осознанию дискурсом самого себя (текста — как процесса творения на основе знания о предыдущих текстах) — эта тенденция приводит повествователя к невозможности найти свой собственный, чистый голос, не «пролитературенный» насквозь.

Получается, роман мастера есть ядро булгаковского романа в плане семантики, структуры — но и в плане «формы», собственно повествования (так как содержит зерна системообразующих признаков повествования «Мастера и Маргариты»). Одновременно роман о Пилате и Иешуа воплощает идеал этический и — эстетический, идеал художественной, повествовательной формы. В нем зафиксирован момент литературной эволюции, когда романное слово соединило в себе древ-

нейшую цельность, монологичность повествования (а именно — образ летописи, под который «работает» дискурс евангельских глав) и позднейшую романную подвижность, изменчивость, диалогическую напряженность между противоположными тенденциями. И, объединив архаические и новейшие принципы, достигло гармонического единства.

© Хрущева Е.Н., 2002.