

«Мастер и Маргарита»

Обратимся к роману. Во время разговора на Патриарших прудах, когда Берлиоз говорит о разных «точках зрения», о необходимости доказательств, Воланд останавливает его: доказательств не требуется, в том, что Иисус существовал, можно убедиться, Иван и Берлиоз как бы переносятся в другое время и своими глазами видят события. Причем Воланд оставляет Ивана в неведении: или это был сон, или видение (Иван очнулся), или талантливый, удивительной силы рассказ. Но возможно и другое объяснение. Все эпизоды, связанные в романе со временными сдвигами, происходят в двух планах — во времени историческом (и космическом) и во времени иконическом. Воланд незаметно, одной фразой переводит действие из плана настоящего в план вечно настоящего, т. е. в иконическое время, где событие закреплено в своих пространственно-временных параметрах (согласно христианским представлениям о вечности).

Как выясняется позже, это «путешествие во времени» возможно и без Воланда. Казнь Иешуа Га-Ноцри Иван «видит» уже в клинике (539), следующую часть «романа в романе» (гл. 25—26) перечитывает Маргарита (658). Но еще до этих эпизодов из разговора мастера с Иваном выясняется, что именно мастер написал роман о Понтии Пилате. Здесь вступает в действие новый мотив. Слушая рассказ Ивана, мастер шепчет: «О, как я угадал! О, как я все угадал!» (504). Воланд знает, как протекали события во дворце Пилата, он был там; мастер — у г а д ы в а е т их. Но угадывает идеально и все. Художественное воображение восстанавливает действительность — во всех ее мельчайших деталях (вплоть до белой мантии с кровавым подбоем). Поэтому далее переход в иконическое время совершается не с помощью «нечистой силы», по выражению Маргариты, а благодаря воздействию произведения мастера. Здесь заметно также скрытое действие христианской модели времени-вечности. «Угадать» мастер мог только в том случае, если событие не только было в действительности, но и пребывает в вечности, что позволяет при определенных условиях актуализировать это событие, восстановить его для сравнения, и только в этом случае творчество может быть «художественным воскрешением», по выражению Н. Ф. Федорова, только в этом случае уже не Воланд, а мастер «выводит» в иконическое время.

Последняя глава романа Булгакова (если не считать эпилога) заканчивается теми самыми словами, которыми собирался закончить свой роман о Пилате мастер. Два романа сливаются в один, роман автора переходит в роман мастера, а роман мастера — в роман автора. Но момент этого перехода четко не обозначен, как во всех предыдущих случаях (с Воландом — стр. 395, с Иваном — стр. 539, с Маргаритой — стр. 658). Ключевым можно считать эпизод с «отравлением» героев Азazelло. Оно было завуалированным переходом мастера и Маргариты в иконическое время, и оно же означало слияние двух романов. Но если прежде «выходы» в иконическое время совершались на период длительности события, то в последнем случае был именно переход. Мастер и Маргарита навсегда входят в «художественно воскрешенную» действительность, пребывающую в иконическом времени, мастер воочию видит своего героя, и уже «на практике» заканчивает свой «роман-действительность» — освобождает Пилата. В иконическом времени роман и действительность совпали, и это объясняет, с одной стороны, крылатую фразу Воланда «рукописи не горят», с другой — вторичное сожжение романа после «отравления» и наступления «нового» (725—726), роман не нужен, поскольку наступило иконическое время.

С проблемой времени связаны и многие другие важные эпизоды. Может быть, наиболее ярким из них является полночный бал у Воланда, когда Маргарита замечает: «Что же это все полночь да полночь, а ведь давно уже должно быть утро?» «Праздничную полночь приятно немного и задержать», — отвечает ей Воланд. Так выясняется, что бал происходил в совершенно особом времени — иконическом, но в этом случае проявилась другая особенность иконического времени — его способность, оставаясь неограниченно длительным, при необходимости как бы «сжиматься» в точку и помещаться, не разрывая его, во время космическое и историческое. (В то время как в эпизоде на Патриарших прудах длительность иконического времени совпала с длительностью исторического: когда Иван «очнулся» после «рассказа», был уже вечер). Возможно и другое объяснение этого эпизода, которое не исключает первого, но дополняет его. Воланд «задержал» полночь. Это может означать, что он остановил луну. Если вспомнить, что в Библии Иисус Навин останавливает почти на целый день солнце, а сатану в средневековой традиции называли обезьяной Бога, то в этом действии можно усмотреть пародирование одного из божественных чудес. Но главное для нас в этом случае — остановка космического времени ради реализации иконического.

На особенность того времени, которое приносят с собой Воланд и его свита, указывает и такой маленький эпизод. Бегемот выписывает справку о пребывании

на полуночном балу Николаю Ивановичу, который просит проставить на ней и число. Характерен ответ Бегемота: «Чисел не ставим, с числом бумага станет недействительной» (651—652). Обратим внимание на то, что, во-первых, числа не ставятся, ибо их нет, а это может быть только в иконическом времени (и в вечности, конечно); во-вторых, число уничтожило бы действительность справки, бумага с числом не может быть выдана в иконическом времени, с точной датой она стала бы фальшивой. Не случайно потом исчезают из всех учреждений все документы, связанные с деятельностью Воланда и его свиты.

Проблема времени в романе (как, впрочем, и в физике и в действительности) тесно связана с проблемой пространства. Самое заметное для героев романа в Воланде и его спутниках — это их способность неожиданно и быстро перемещаться в пространстве. На уровне обыденного сознания эти пространственные перемещения воспринимаются другими как увеличение скорости или исчезновение в одном месте и мгновенное появление в другом. Но поскольку пространство неразрывно связано со временем, а в романе мы имеем дело со временем иконическим, в котором теряют смысл пространственные параметры как ограничители (можно сказать, в иконическом времени пространство внепространственно), то проблема пространства сводится опять же к проблеме иконического времени. И огромные скорости перемещения и исчезновения, и внезапные появления связаны с переходом из исторического времени в иконическое и обратно. Скорость, с которой Иван преследует Воланда по Москве и которая так удивляет его, лишь субъективное восприятие перехода в другое время — время Воланда, иконическое время. Перенесение Стены Лиходеева в Ялту также связано не со скоростью перемещения в пространстве, а со временем: он как бы погружается в другой, внепространственный и вневременный модус бытия и «выныривает» в тот же момент в другом месте. Пространство как бы «поглощается» иконическим временем.

Переход в иконическое время подробно описан, как уже отмечалось, в сцене «отравления» мастера и его подружки. Но если Иван или Стена Лиходеев не осознают этого или осознают по-своему, на уровне обыденного сознания, то мастер и Маргарита лишь в первые секунды, после того как они приходят в себя, по инерции отождествляют то «новое» (выражение мастера), в которое они попали, со своим прежним состоянием. Очень скоро мастеру открывается тайна: «А, понимаю... вы нас убили, мы мертвы. Ах, как это умно! Как это вовремя! Теперь я понял все» (726). Смерть, таким образом, это переход из одного времени в другое, из исторического в иконическое, из времени в вечность. То, что раньше с разными героями в романе происходило эпизодически (переход в иконическое время и обратно), теперь совершилось с главными героями, и не на миг, а навсегда. Интересно отметить, что мастера удивляет не скорость (как Ивана, например), а ощущение, чувство полета, т. е. важна не скорость, а сам необычный способ передвижения.

В награду мастер получает не свет, а покой. В последней главе Воланд называет местопребывание мастера «домом», а Маргарита трижды на одной странице «в е ч н ы м домом» (737). Таким образом, то, что заслужил мастер, это вечное пребывание в иконическом времени, времени покоя, где тишина, «беззвучие», где ручей и мшистый мостик, выходящий в виноград и венецианские окна в доме, где свечи, засаженный почной колпак, где те, кого он любит, и спокойный сон. Но это не вечность, это именно иконическое время. Вечность же — это божественный свет, Царство Небесное, уготованное святым, — это царство света, в котором нет совсем и не может быть времени. Личные страдания и гениальные произведения, по Булгакову, еще не открывают мастеру двери в Царство света, но лишь в Царство покоя. Очевидно, чтобы стать достойным света, ему не хватило подвига личной святости. Награда мастера — покой (значит, наказание означало бы мучения, ад). Но это не высшая награда, поскольку между вечностью и иконическим временем существует принципиальная разница — если в вечности нет времени совсем, то в иконическом времени (вечном по своей длительности) остается субъективное чувство течения времени, есть покой, но нет вечного блаженства пребывающих в свете. (Представления об этом посмертном состоянии, предназначенном для мастера, восходят, как нам кажется, к немецкой романтической литературе).

Итак, в романе можно выявить время историческое (и космическое), время иконическое (в его взаимодействии с историческим и космическим, а также в его «чистом» иконическом виде) и вечность. Причем наличие вечности только подразумевается, она никак не показана, но проявляется косвенно через иконическое время. В своей же полноте, как вечный свет, она остается недоступной и неприступной. Известно только, что там пребывают Иешуа Га-Ноцри и его ученик Левий Матвей.

(«Вестник РХД», 1991, № 161).

Андрей Рублев

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1 В.О. Ключевский. Курс русской истории.
- 2 См. об этом: Д.А.Ровинский. Обзорные иконописания в России до конца XVII века. СПб., 1903.
- 3 Карамзин. История Государства Российского, т.IV.
- 4 Д.А.Ровинский, о.с.
- 5 Карамзин, о.с. III, 124, прим.238.
- 6 Никоновская летопись, IV (Изд. Археогр.комиссии); Д.А.Ровинский, о.с.
- 7 Д.В.Айналов. Две каменные новгородские иконы. Труды Новгородского церковно-археологического общества 1914 г. На иконе наблюдается романская киевская арка; возможно, что и двенадцатиконечный крестик на плече Божией Матери носят на себе следы форм готического крестоцветя.
- 8 А.А.Мацулевич. Церковь Успения в Волокове. Памятники древнерусского искусства. Изд. Императорской Академии Художеств, вып. IV, СПб., 1912; В.Суслов. Церковь Успения в селе Волокове. Труды Московск. предвар. комитета 15 археол.съездов, т.II; П.Муратов. Русская живопись до середины XVII в., в Истории Русского Искусства, под ред. И.Грабаря, вып.19 (т.VI).
- 9 П.Муратов, о.с.
- 10 См. об этом интересные слова П.Муратова в его Введении, о.с., вып. 18 и 19.
- 11 Н.А.Окунов. Новые открытые фрески в церкви Федора Стратилата. Известия Императорской Археологической комиссии, вып. 39; А.И.Анисимов. Старые Годы. Февраль 1911; П.Муратов, о.с., вып.19.
- 12 П.Муратов, о.с., вып. 19.
- 13 Архимандрит Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде. М., 1880; П.Муратов, о.с., вып.19.
- 14 Вопрос этот еще не решен окончательно. Сперовский (см.прим.15) отождествляет образование иконостаса к началу XIV в.
- 15 Г.Филимонов. Церковь Св.Николая Чудотворца на Липне близ Новгорода. Москва. 1859; Д.К.Тренев. Краткая история иконостаса. М., 1902; Сперовский. Старинные русские иконостасы. Христианское чтение 1891—1892; П.Муратов, о.с., вып.20.
- 16 Г.Филимонов, о.с.
- 17 Г.Сперовский, о.с., стр. 17.
- 18 П.Муратов, о.с., вып.20.
- 19 М. и В.И. Успенские. Заметки о древнерусском иконописании. СПб., 1901; Н.П.Лихачев. Мавера письма Андрея Рублева. СПб., 1907; В.П.Гурьянов. Две местные иконы св.Троицы в Троицком соборе Свято-Троицко-Сергиевой Лавры и их реставрация. М., 1906; П.Муратов. Русская живопись до середины XVII в., в Истории Русского Искусства, под ред. И.Грабаря. М., вып.20 (т.VI); см.также в общих очерках по истории древнерусского искусства. Н.П.Кондаков. Русские иконы; А.Н.Андреев, А.И.Успенский, В.Н.Щенкин, Д.А.Ровинский, Н.В.Покровский, Ф.И.Буслаев; наконец, статьи общего характера: Н.И.Иванович-Писарев и С.П.Шевырев (несколько устаревшие работы).
- 20 Изданы и прописаны у М. и В.И.Успенских, о.с.
- 21 Ibid.
- 22 Ibid.
- 23 Ibid.: Никоновская летопись. III. 257; Софийский временник. I. 405.
- 24 М. и В.И.Успенские, о.с.
- 25 И.М.Снегирев. Древности русского государства. Отд.1.М., 1849.
- 26 Псковская летопись.
- 27 Д.А.Ровинский. Обзорные иконописания в России до конца XVII в. СПб., 1903; Е.Голубинский. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая Лавра. М., 1909; Н.П.Сычев. Записки отд. рус. и слав. арх. И.Р.Арх.О-ва, т.X, стр.58.
- 28 М. и В.И.Успенские, о.с.; Н.Лихачев, о.с.; П.П.Муратов, о.с.
- 29 См. прим. 27.
- 30 М. и В.И.Успенские, о.с.
- 31 Полное собрание летописей. Т.VI, стр.138.
- 32 Рукопись Императорской Публичной Библиотеки. О.1.N 409 и 43 N 482 и 24.
- 33 В.П.Гурьянов. Две местные иконы Св.Троицы в Троицком соборе Свято-Троицко-Сергиевой Лавры и их реставрация. М., 1906.
- 34 Интересны устаревшие, но не до такой степени беспочвенные, как это теперь принято думать, слова бегемота Ильячана-Писарева и Шевырева; особенно интересно мнение последнего.
- 35 Н.П.Сычев. Икона Св.Троицы в Троице-Сергиевой Лавре. Записки отд.русс. и слав. археол. И.Р. Арх. О-ва, т.X, стр.58.
- 36 В.П.Гурьянов, о.с.
- 37 Н.П.Сычев, о.с.; Д.В.Айналов. Мозаики IV-V вв. СПб., 1895; Д.Айналов и Е.Редин. Киево-Софийский собор. СПб., 1889.
- 38 В.П.Гурьянов, о.с.; Н.П.Сычев, о.с.
- 39 Д.А.Ровинский первый высказал мысль о том, что икону мог писать итальянский мастер. Выводы, к которым пришел Н.П.Сычев, не обязывают склоняться к этому мнению, хотя Н.П.Сычев указывает на Ровинского как на тонкого наблюдателя.
- 40 Н.П.Сычев, о.с., стр.12 (70).
- 41 Ibid. Мы, между прочим, совершенно не разделяем приведенного мнения; на наш взгляд, более совершенной красоты русская иконопись не знала, но мы готовы согласиться с тем, что икона Св.Троицы не есть образец чистого стиля; как произведение переходной эпохи, Св.Троица стилистически сложна, но ее формы сами по себе есть канон, из которого следует исходить при оценке иных памятников этого времени.
- 42 Ср.Н.П.Лихачев. Мавера письма А.Рублева.
- 43 Н.П.Сычев, о.с., стр.18; Venturi, о.с., V. f. 54—55.
- 44 Н.П.Сычев, о.с.
- 45 Д.В.Айналов. История русской живописи, вып.1. СПб., 1913.
- 46 Ср. с мнением Н.П.Лихачева, о.с.
- 47 Н.Пумин. Русская икона, вып.3.
- 48 Н.П.Кондаков. Иконография Божией Матери. СПб., 1911; Н.П.Лихачев. Историческое значение итало-греческой иконописи. СПб., 1911.

(Перепечатано из журнала "Аполлон", 1915, N 2).