

**ТРАГИКОМИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ БЫТИЯ И НЕБЫТИЯ
В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

В статье исследуются формы художественного воплощения проблемы бытия и небытия в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Предметом специального анализа является система романских образов – фантастических и бытовых, их взаимодействие. Автор статьи заключает, что проблема бытия и небытия в булгаковском романе воплощается в формах трагикомического.

Целью данной статьи является анализ воплощения проблемы бытия и небытия в системе образов романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Прежде всего, категориями бытия и небытия определяются фантастические образы булгаковского романа. Повторяющимися в романе являются замечания о том, что Воланд и его свита появляются внезапно и из ниоткуда:

1. *«И тут знойный воздух сгустился перед ним, и сошлся из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида»* (1, 8);

2. *«Иван сделал попытку ухватить негодяя за рукав, но промахнулся и ровно ничего не поймал. Регент как сквозь землю провалился»* (1, 50);

3. *«Тут Степа повернулся от аппарата и в зеркале, помещавшемся в передней и давно не вытираемом ленивой Груней, отчетливо увидел какого-то странного субъекта – длинного, как жердь, и в пенсне... А тот отразился и тотчас пропал. Степа в тревоге поглубже заглянул в переднюю, и вторично его качнуло, ибо в зеркале прошел здоровеннейший черный кот и также пропал»* (1, 82).

Воланд и его свита словно возникают из небытия и утверждают свою реальность – бытие – в Москве. Проблемой является определение небытия, из которого появляется булгаковская нечисть.

Во-первых, это небытие формируется отрицанием бытовыми персонажами того, что не может постичь их разум, отрицанием странного, необычного – отрицанием бытия нечистой силы:

1. *«Жизнь Берлиоза складывалась так, что к необыкновенным явлениям он не привык. Еще более побледнев, он вытаращил глаза и в смятении подумал: «Этого не может быть!..» Но это, увы, было, и длинный, сквозь которого видно, гражданин, не касаясь земли, качался перед ним и влево и вправо»* (1, 8);

2. *«– А дьявола тоже нет? – вдруг весело осведомился больной у Ивана Николаевича. – И дьявола... Нету никакого дьявола!..»* (1, 45).

Во-вторых, это небытие определяется как противоположное бытию реально-московскому: если реально-московское бытие характеризуется измеряемостью пространства и времени, то инобытие (точнее употребить этот термин) Воланда характеризуется неизмеримостью, бесконечностью пространства и времени (Воланд завтракал с Кантом, наблюдал страдания Понтия Пилата, беседовал с Иисусом).

Кстати заметим, что появление Воланда в Москве изменяет городское пространство. Станным образом пустеют московские улицы, обычно многолюдные в вечерний час: *«Не только у будочки, но и во всей аллее, параллельной Малой Бронной улице, не оказалось ни одного человека... – никто не пришел под липы, никто не сел на скамейку, пуста была аллея»* (1, 8). Москвичи оказались временно – на период диалога Воланда с Берлиозом и Бездомным – исключенными из городского бытия. Интересен пример трансформации московской квартиры № 50, в которой поселилась нечистая сила: *«Удивительно странный вечер, – думала Маргарита, – я всего ожидала, но только не этого!.. Но самое поразительное – размеры этого помещения. Каким образом все это может втиснуться в московскую квартиру? Просто-напросто никак не может!»* (1, 242). Пространство квартиры, прежде ограниченное квадратными метрами, в бальную ночь становится необъятным и непроницаемым для внешнего мира, то есть пространство квартиры становится инобытийным – границы его беспредельно раздвинуты, совершаемое в нем действие извне невидимо и неслышимо (показательно, что в бытовом мире квартира № 50 опечатана, определяется категорией небытия).

Инобытийная природа Воланда и его свиты проявляется в трансформации их облика, призрачности или неустойчивости внешних черт: «На Бронной уже зажглись фонари. А над Патриаршими светила золотая луна, и в лунном, всегда обманчивом свете Ивану Николаевичу показалось, что тот стоит, держа под мышкою **не трость, а шпагу**» (1, 49). Показательной в этом плане является трансформация фантастических персонажей в финале романа: Коровьев-Фагот превращается в «темно-фиолетового рыцаря с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом» (1, 368); Бегемот становится «молчаливым и серьезным» (1, 367); с лица Аззелло бесследно исчез безобразный клык, фальшивым оказалось и кривоглазие, оба глаза Аззелло были «одинаковые, пустые и черные, а лицо белое и холодное» (1, 368). Бытовое сознание не может запечатлеть и сколько-нибудь точно определить черты дьявола и его демонов:

1. «Впоследствии, когда, откровенно говоря, было уже поздно, разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека. Сличение их не может не вызвать изумления. Так, в первой из них сказано, что человек этот был маленького роста, зубы имел золотые и хромал на правую ногу. Во второй – что человек был росту громадного, коронки имел платиновые, хромал на левую ногу. Третья лаконически сообщает, что особых примет у человека не было» (1, 10);

2. «– ...Не разглядел я фамилию на визитной карточке... Помню только первую букву «Ве», на «Ве» фамилия! Какая же фамилия на «Ве»? – схватившись рукою за лоб, сам у себя спросил Иван и вдруг забормотал: – Ве, ве, ве... Ва... Во... Вагнер? Вагнер? Вайнер? Вегнер? Винтер? – волосы на голове Ивана стали ездить от напряжения» (1, 64).

Берлиоз и Бездомный долго гадают, кем бы мог быть представший перед ними на Патриарших прудах «профессор истории»: немец, англичанин, француз или поляк? Но в том, что «профессор» – иностранец, убеждены оба литератора. Это неслучайно: Берлиоз и Бездомный сразу определили инобытийную природу Воланда.

Подобно тому, как сами фантастические персонажи возникают из небытия, из небытия же извлекаются ими всевозможные предметы. Ярким примером может служить сеанс черной магии в Варьете. Извлеченные из небытия предметы видимы, осязаемы, но имеют свойство трансформироваться в иное (как и фантастические персонажи):

1. «Минут через пять смотрю: **вместо червонца бумажка с нарзанной бутылки**» (1, 183);

2. «Красавица Наташа... вступила со своей хозяйкой в разговор и стала рассказывать бог знает что, вроде того, что вчера в театре фокусник такие фокусы показывал, что все ахнули, **всем раздавал по два флакона заграничных духов и чулки бесплатно**, а потом, как сеанс кончился, публика вышла на улицу, и – хватъ – **все оказались голые!**» (1, 214).

Примечательно, что трансформация предметов или персонажей не отменяет их бытия, однако для бытового сознания москвичей иное бытие предметов отождествляется с небытием: червонцы, утратившие свое достоинство как денежные знаки и ставшие этикетками от минеральной воды – *не-деньги*; исчезнувшие дамские наряды – *не-наряды*. Интересен в романе пример многократной трансформации предмета:

«Снимая халат, профессор глянул на то место, где буфетчик оставил **червонцы**, и увидел, что никаких червонцев там нет, а лежат **три этикетки** с бутылок Абрау-Дюрсо...» → «Когда профессор вернулся к столу, содрав наконец с себя халат, он как бы врос возле стола в паркет, приковавшись взглядом к своему столу. На том месте, где лежали этикетки, сидел **черный котенок-сирота** с несчастливой мордочкой и мяукал над блюдечком с молоком...» → «Тут за стенкой, в комнате дочери профессора, заиграл патефон фокстрот «Аллилуйя», и в то же мгновенье послышалось воробьиное чириканье за спиной у профессора. Он обернулся и увидел на столе у себя **крупного прыгающего воробья**... Паскудный воробушек припадал на левую лапку, явно кривлялся, волоча ее, работал синкопами, одним словом, – приплясывал фокстрот под звуки патефона, как пьяный у стойки. Хамил, как умел, поглядывая на профессора нагло...» → «Положив трубку на рычажок, опять-таки профессор повернулся к столу и тут же испустил вопль. За столом этим сидела в косынке сестры милосердия **женщина** с сумочкой, с надписью «Пиявки». Вопил профессор, взглядевшись в ее рот. Он был мужской, кривой, до ушей, с одним клыком. Глаза у сестры были мертвые» (1, 207-209).

В данном примере предмет всякий раз трансформируется: червонцы → этикетки → котенок → воробей → женщина в косынке сестры милосердия. Однако при трансформации предмет сохраняет свою странность, дьявольскую примету: *черный котенок, танцующий и кривляющийся воробей, женщина с мужским ртом и мертвыми глазами*. Бытовое сознание

пытается объяснить трансформацию предметов: профессор Кузьмин подозревает в пациенте мошенника, расплатившегося не червонцами, а этикетками, предполагает, что котенка подкинула сердобольная старушка и т.п. Когда же мгновенно реализуется заказ профессора прислать ему пиявок, он лишается сознания, а позже объясняет «вздором» самую трансформацию предметов, относя ее к *небытию*.

В романе М.А. Булгакова претерпевают изменения бытовые персонажи, вступившие в какие-то отношения с персонажами фантастическими:

1. *«Седой как снег, без единого черного волоса старик, который недавно еще был Римским, подбежал к двери, отстегнул пуговку, открыл дверь и кинулся бежать по темному коридору»* (1, 154);

2. *«...полнокровный обычно администратор был теперь бледен меловой нездоровую бледностью, а на шее у него в душную ночь зачем-то было наверхено старенькое полосатое кашне. Если же к этому прибавить появившуюся у администратора за время его отсутствия отвратительную манеру присасывать и причмокивать, резкое изменение голоса, ставшего глухим и грубым, вороватость и трусливость в глазах, – можно было смело сказать, что Иван Савельевич Варенуха стал неузнаваем»* (1, 152);

3. *«За огромным письменным столом с массивной чернильницей сидел пустой костюм и не обмакнутым в чернила сухим пером водил по бумаге. Костюм был при галстухе, из кармашка костюма торчало самопишущее перо, но над воротником не было ни шеи, ни головы, равно как из манжет не выглядывали кисти рук. Костюм был погружен в работу и совершенно не замечал той кутерьмы, что царила кругом. Услыхав, что кто-то вошел, костюм откинулся в кресле, и над воротником прозвучал хорошо знакомый бухгалтеру голос Прохора Петровича:*

– В чем дело? Ведь на дверях же написано, что я не принимаю» (1, 184);

4. *«Оципантые по краям в ниточку пинцетом брови сгустились и черными ровными дугами легли над зазеленевшими глазами. Тонкая вертикальная морщинка, перерезавшая переносицу, появившаяся тогда, в октябре, когда пропал мастер, бесследно исчезла. Исчезли и желтенькие тени у висков, и две чуть заметные сеточки у наружных углов глаз. Кожа щек налилась ровным розовым цветом, лоб стал бел и чист, а парикмахерская завивка волос развилась. На тридцатилетнюю Маргариту из зеркала глядела от природы кудрявая черноволосая женщина лет двадцати, безудержно хохочущая, скалящая зубы»* (1, 223);

5. *«Расшилившись в спальне, Наташа мазнула кремом Николая Ивановича и сама оторопела от удивления. Лицо почтенного нижнего жильца свело в пятачок, а руки и ноги оказались с копытцами»* (1, 236).

Бытовые персонажи – финдиректор Римский, администратор Варенуха, председатель Зрелищной комиссии Прохор Петрович, Маргарита, ее домработница Наташа, жилец Николай Иванович – не исчезают, не прекращают свое бытие, они несколько изменяют облик при сохранении сущности и собственных имен, то есть получают возможность *инобытия*. Следует отметить, что сущность бытовых персонажей резче проявляется в инобытии: становятся очевидными ведьминское начало Маргариты, низменная натура Николая Ивановича, бездушная энергия Прохора Петровича т.п.

Проблема жизни и смерти, бытия и небытия, возможности инобытия – сквозная в романе М.А. Булгакова и варьируется в связи с различными персонажами. Так, физическая смерть творческого человека сопряжена с бессмертием его творения, следовательно – бессмертием его духа:

«...Рукописи не горят. – Он повернулся к Бегемоту и сказал: – Ну-ка, Бегемот, дай сюда роман» (1, 278);

«– А, понимаю, – сказал мастер, озираясь, – вы нас убили, мы мертвы. Ах, как это умно! Как это вовремя! Теперь я понял все.

– Ах, помилуйте, – ответил Азазелло, – вас ли я слышу? Ведь ваша подруга называет вас мастером, ведь вы мыслите, как же вы можете быть мертвы? Разве для того, чтобы считать себя живым, нужно непременно сидеть в подвале, имея на себе рубашку и больничные кальсоны? Это смешно!» (1, 360);

«– Достоевский умер, – сказала гражданка, но как-то не очень уверенно.

– Протестую! – горячо воскликнул Бегемот. – Достоевский бессмертен!» (1, 343).

На балу у Воланда Маргарита встречает известных музыкантов, которые продолжают творить, но творить в инобытии. В финале романа мастеру и Маргарите, чья физическая смерть констатируется в бытовом мире (в доме скорби – смерть мастера; в особняке – смерть Маргариты),

даруется *покой* – как возможность жить, любить и творить в «вечном доме»: «...*О трижды романтический мастер, неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели же вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула? Туда, туда!..*» (1, 371).

Выполненный выше анализ показал, как в жизнь бытовых персонажей вторгается нечистая сила, в результате чего *бытие* персонажей разрешается в *инобытие* или в *небытие*. Однако в булгаковском романе бытовые персонажи нередко сами заявляют о своем *небытии*:

«Проглотив слюну, Никанор Иванович заворчал, как пес:

– *А чтоб вам провалиться! Поесть не дадут. Не пускай никого, меня нету, нету...*» (1, 100); «*Через пять минут жильцы дома, находившиеся во дворе, видели, как председатель в сопровождении еще двух лиц проследовал прямо к воротам дома. Рассказывали, что на Никаноре Ивановиче лица не было, что он пошатывался, проходя, как пьяный, и что-то бормотал*» (1, 101);

«*Лишь только начинал звенеть телефон, Варенуха брал трубку и лгал в нее:*

– *Кого? Варенуху? Его нету. Вышел из театра*» (1, 102).

Заявляемое бытовыми персонажами собственное *небытие* – мнимое. Однако в фантастической поэтике романа это мнимое *небытие* буквализуется: солгавшие о своем отсутствии персонажи действительно исчезают – Босой арестован и позднее помещен в дом скорби, Варенуха похищен нечистой силой и обращен демоном. Данный прием автор использует как сатирический, изобличая и наказывая своих персонажей за ложь.

В случае с мастером *небытие* также актуализировано самим героем:

1. «– *А как ваша фамилия?*

– *У меня нет больше фамилии, – с мрачным презрением ответил странный гость, – я отказался от нее, как и вообще от всего в жизни. Забудем о ней*» (1, 134);

2. «– *С кем? – спросил Бездомный.*

– *С этой... ну... с этой... ну... – ответил гость и зацелкал пальцами.*

– *Вы были женаты?*

– *Ну да, вот же я и целкаю... На этой... Вареньке... Манечке... нет, Вареньке... еще платье полосатое, музей... Впрочем, я не помню...*» (1, 137);

3. «*Коровьев швырнул историю болезни в камин.*

– *Нет документа, нет и человека, – удовлетворенно говорил Коровьев...*

– *Вы правильно сказали, – говорил мастер, пораженный чистотой работы Коровьева, – что раз нет документа, нету и человека. Вот именно меня-то и нет, у меня нет документа.*

– *Я извиняюсь, – вскричал Коровьев, – это именно галлюцинация, вот он, ваш документ, – и Коровьев подал мастеру документ*» (1, 281);

4. «– *У меня больше нет никаких мечтаний и вдохновения тоже нет, – ответил мастер, – ничто меня вокруг не интересует, кроме нее, – он опять положил руку на голову Маргариты, – меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал*» (1, 284).

Отказ от имени, забвение биографии, утрата документа, равнодушие к жизни, сожжение романа, пребывание в доме скорби – всё это свидетельствует о *небытии* мастера в бытовой Москве. *Бытие* героя осуществляется только в любви к Маргарите, от которой он также стремится отказаться, чтобы не мучить ее. Иисус – через Воланда – дарует мастеру *инобытие*: «вечный дом», где мастер, пострадавший за истину, обретет возможность «покойной» любви и «покойного» творчества.

Истина, за которую мастер утратил свое московское бытие, но получил вечное инобытие, – утверждение бытия Божия, бытия Иисуса. В своем романе мастер повествует о реальном (в понимании и изображении автора) историческом событии, происшедшем в Ершалаиме «четырнадцатого числа весеннего месяца нисана» в правление пятого прокуратора Иудеи Понтия Пилата, именно – о казни Иешуа Га-Ноцри. Проблема бытия–небытия Иисуса во всемирной истории неоднократно поднимается персонажами булгаковского романа – литераторами:

«*Трудно сказать, что именно подвело Ивана Николаевича – изобразительная ли сила его таланта или полное незнакомство с вопросом, по которому он писал, – но Иисус у него получился, ну, совершенно живой, некогда существовавший Иисус, только, правда, снабженный всеми отрицательными чертами Иисус*» (1, 9);

«*Берлиоз же хотел доказать поэту, что главное не в том, каков был Иисус, плох ли, хорош ли, а в том, что Иисуса-то этого, как личности, вовсе не существовало на свете и что все*

рассказы о нем – простые выдумки, самый обыкновенный миф» (1, 9).

В философскую дискуссию Берлиоза и Бездомного вступает Воланд:

«– Но, позвольте вас спросить, – после тревожного раздумья заговорил заграничный гость, – как же быть с доказательствами бытия Божия, коих, как известно, существует ровно пять?

– Увы! – с сожалением ответил Берлиоз. – Ни одно из этих доказательств ничего не стоит, и человечество давно сдало их в архив. Ведь согласитесь, что в области разума никакого доказательства существования Бога быть не может.

– Bravo! – вскричал иностранец. – Bravo! Вы полностью повторили мысль беспокойного старика Иммануила по этому поводу. Но вот курьез: он начисто разрушил все пять доказательств, а затем, как бы в насмешку над самим собою, соорудил собственное шестое доказательство!» (1, 13);

«– Имейте в виду, что Иисус существовал.

– Видите ли, профессор, – принужденно улыбнувшись, отозвался Берлиоз, – мы уважаем ваши большие знания, но сами по этому вопросу придерживаемся другой точки зрения.

– А не надо никаких точек зрения, – ответил странный профессор, – просто он существовал, и больше ничего.

– Но требуется же какое-нибудь доказательство... – начал Берлиоз.

– И доказательств никаких не требуется, – ответил профессор...» (1, 19).

Бытие Иисуса, по утверждению Воланда, априорное, не требующее доказательств. Постигается оно не разумом, а внутренним чувством, в случае с мастером и поэтом Бездомным – посредством творческого озарения.

Проблема *бытия–небытия*, таким образом, интерпретируется в романе М.А. Булгакова как сложное взаимодействие и взаимоприхождение категорий *бытия, инобытия, небытия*.

Выполненное исследование позволяет заключить:

1. Проблема *бытия и небытия* в романе М.А. Булгакова находит художественное воплощение в системе образов.

2. Категориями бытия и небытия определяются фантастические образы булгаковского романа: Воланд и его свита словно возникают из небытия и утверждают свою реальность – бытие – в Москве; *небытие*, из которого являются фантастические персонажи, формируется, во-первых, отрицанием бытовыми персонажами того, что не может постичь их разум, отрицанием странного, необычного – отрицанием бытия нечистой силы; во-вторых, это *небытие* определяется как противоположное бытию реальномосковскому: если реальномосковское бытие характеризуется измеряемостью пространства и времени, то *инобытие* Воланда характеризуется неизмеримостью, бесконечностью пространства и времени.

3. Вторжение фантастических персонажей в бытовой мир Москвы трансформирует его: изменяются пространство, предметы, бытовые персонажи; трансформация пространства выражается в раздвижении его границ и в непроницаемости для непосвященных; трансформация предметов выражается в многократном изменении ими своей формы и назначения; трансформация бытовых персонажей выражается в изменении портрета и резком обозначении их сущности.

4. Решение проблемы *бытия и небытия* в романе М.А. Булгакова – *трагикомическое*: в комической форме обнаруживается трагическое содержание, и наоборот – комическое содержание нередко облечено в трагическую форму.

Литература

1. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. – М., 2000.