



НЕЛИНЕЙНОЕ ПРОСТРАНСТВО РОМАНА М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Е. Г. Трубецкова

Саратовский государственный университет

В статье рассматриваются эксперименты с художественным пространством в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Проводятся параллели с теорией П. Флоренского о двойной геометрической плоскости.

Ключевые слова: М. Булгаков, «Мастер и Маргарита», художественное пространство, П. Флоренский.

«Мастер и Маргарита» – одно из самых интересных, многогранных, неисчерпаемых произведений не только русской, но и мировой литературы. Роман не был опубликован при жизни писателя, как и большинство его произведений. В 1938 году Булгаков писал своей жене, Елене Сергеевне: «Что будет? – ты спрашиваешь. Не знаю. Вероятно, ты уложишь его (роман. – *Е.Т.*) в бюро или шкаф, где лежат убитые мои пьесы <...> Свой суд над этой вещью я завершил <...> Теперь меня интересует твой суд, а буду ли я знать суд читателей, никому не известно» [1, с. 445].

Текст романа был сохранен Еленой Сергеевной и опубликован только в середине шестидесятых, во время «оттепели» («Звезда», 1966, № 11; 1967, № 1). А до этого в официальной советской литературе прозаика Булгакова не существовало, он был известен только как автор нескольких пьес, прежде всего, «Дней Тубриных», по странному стечению обстоятельств, ставшей одной из любимых пьес Сталина. В вышедшем в 1956 году академическом словаре «Русские советские писатели-прозаики» имя Булгакова отсутствует. Ни один из его романов («Белая гвардия», «Записки покойника», «Жизнь господина де Мольера», «Мастер и Маргарита»), ставших позднее классикой литературы XX века, на тот момент не был известен читателю. Но когда «Мастер и Маргарита» все-таки вышел (с существенными купюрами в журнальной публикации), он сразу стал бестселлером, журнал невозможно было достать в библиотеках, текст перепечатывали на машинке, и, хотя со времени смерти писателя прошло более четверти века, его роман оказался очень актуальным и для контекста более поздней эпохи.

М.А. Булгаков работал над «Мастером и Маргаритой» 12 лет, с 1928 года до гибели в 1940 году. И известный нам вариант текста существенно отличается от

первоначального замысла. В 1928–1929 годах, когда Булгаков только начинал писать роман, название текста было совсем другим. Варианты, сохранившиеся в архиве: «Мания фурибунда», «Черный маг», «Копыто инженера», «Жонглер с копытом». Будущих заглавных героев – Мастера и Маргариты – в тексте не было. Первая редакция романа была уничтожена автором 18 марта 1930 года (после запрета и снятия с постановки всех его пьес, полной невозможности публикации его драматургических и прозаических произведений). В письме Правительству СССР Булгаков писал: «И лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе...» [2, с. 448]. Возникают параллели с другим аналогичным поступком – сожжением второй части «Мертвых душ» Н. Гоголем.

Если первоначально роман был задуман в целом как продолжение линии сатирического гротеска и разработка темы современности, характерные для повестей Булгакова («Собачье сердце», «Роковые яйца», «Дьяволиада»), то появление нового героя-писателя внесло автобиографическую тему. Соединились два сюжетно-тематических пласта: сатирическая тема современной автору действительности и одна из центральных тем творчества Булгакова – проблема художника и власти, отраженная в «Багровом острове», «Кабале святош» и «Жизни господина де Мольера», «Пушкине» («Последние дни»). Любопытно, что окончательное имя героя – «Мастер» (варианты: «Поэт», «Фауст») – появляется в тексте в 1933–1934 годах. М.О. Чудакова видит здесь аллюзию на слова Сталина в телефонном разговоре с Пастернаком о Мандельштаме «Но ведь он мастер? Мастер?»

Композиция и повествовательная структура романа несколько раз коренным образом менялась Булгаковым. В первой редакции ершалаимская часть содержала только одну сцену суда и вводилась через рассказ загадочного иностранца в начале романа. Только в 1937 году возникла итоговая структура, когда ершалаимский и московский тексты разворачивались параллельно. Получился уже не «роман в романе», а «двойной роман». Именно так называют структуру романа зарубежные исследователи: Э. Баррат, Х. Риггенбах, Н. Тарановский-Джонсон.

Первообраз структуры «Мастера и Маргариты» можно видеть в первом романе писателя «Белая гвардия» в описании видения, явившегося Елене: «...совершенно неслышным пришел Тот, к кому через заступничество смуглой девы взывала Елена» [3, с. 410]. Для того чтобы изобразить современность, Булгаков возвращался к истокам новой истории, в ней искал ключ к объяснению и язык описания.

Странное, фантастическое пространство романа «Мастер и Маргарита» вписано в контекст исканий своего времени. Наложение разных эпох в булгаковском романе можно сопоставить с техникой монтажа в кинематографе. Особенно любопытен здесь фильм Гриффита «Нетерпимость», где четыре сюжета из разных эпох: Вавилонское царство времен Валтасара, Иудея, Варфоломеевская ночь и современная Гриффиту Америка поданы не последовательно, а чередуясь. Соединились сюжеты *повтором одного кадра*.

Необходимо отметить, что такое соотнесение времен, «вертикальное» осмысление истории параллельно с Михаилом Булгаковым использовалось и его современниками. Гайто Газданов в «Вечере у Клэр» соотнес в сознании героя-повествователя события гражданской войны с Русью времен раскола и реформы Никона: в роман были введены фрагменты «Исповеди протопопы Аввакума». Марк Алданов ввел в трилогию «Ключ. Бегство. Пещера» новеллу своего героя о Тридцатилетней войне

в Германии. У Михаила Кузмина в пьесе «Смерть Нерона» тоже сближались разные временные пласты: действие происходило в Риме 1919 года, Саратове 1924-го, и Риме времен Нерона (примечательно, что замысел пьесы возник у писателя на другой день после похорон Ленина). Подобное наложение событий разных эпох позволяет более глубоко осмыслить современность. С другой стороны, избранный для сопоставления материал свидетельствует об оценке писателем всего происходящего, в какой-то мере позволяет предвидеть и результат.

Итоговая структура романа создавала сложное многомерное пространство, представляющее собой два больших зеркала – Москву и Ершалаим. В этих зеркалах отражалась идея Булгакова о неизменности человеческой природы, о вечных проблемах: вины, ответственности, предательства.

Можно видеть параллель между композицией романа, которую Ж. Нива [4, с. 95] определяет как зеркальную, и функцией зеркала в живописи, где оно расширяет пространство, позволяет увидеть изображенный на картине предмет с другого ракурса, создать игру точками зрения. Например, на картине Диего Веласкеса «Менины» зеркало вводит двойной план, отражая персонажей, «не присутствующих» в основном пространстве произведения (рис. 1). Коренным образом изменяется и сюжет картины, становится понятным направление взглядов и жестов придворных, и центром изображения становится не инфанта, а отраженная в зеркале королевская чета – король Филипп IV и его супруга Марианна. В контексте булгаковского романа значимо и имя принцессы, изображенной на полотне, – Маргарита, а также при-



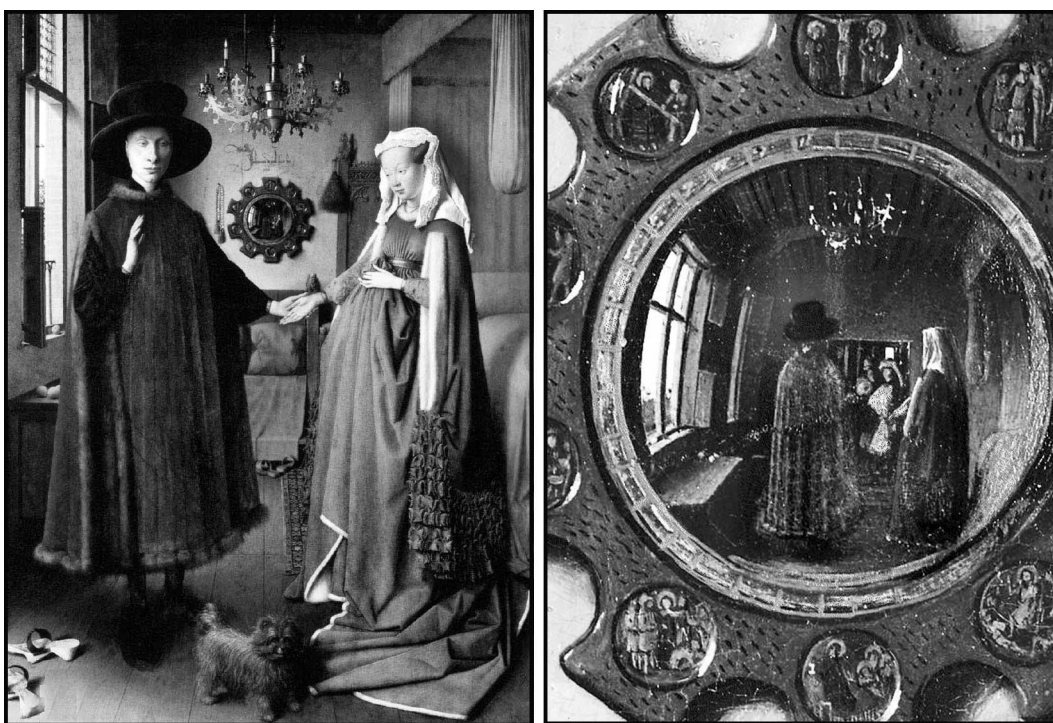
Рис. 1. Диего Веласкес. «Менины», 1654

сутствие на картине самого художника, создающего портрет королевской четы, что можно сопоставить с разработкой темы судьбы писателя в романе М.А. Булгакова.

Аналогичную функцию зеркало выполняет и на более ранней картине Яна ван Эйка «Чета Арнольфини» (рис. 2, а). Здесь художником сделан акцент еще и на кривизне пространства, отраженного в зеркале (рис. 2, б). (Сопоставление с живописными произведениями проведено в работе А. Вулиса [5, с. 179].) При этом, как убедительно показал знаменитый английский художник и искусствовед Дэвид Хокни, детальное изображение пространства картины воссоздано ван Эйком с помощью камеры-обскуры.

«Зеркальная композиция» романа порождает игру реальности/нереальности изображаемого. На первый взгляд, «реально» московское пространство и те события, которые в нем происходят. История ершалаимских глав – плод вымысла героев. Но, как справедливо писал Ю.М. Лотман, «Московский (“реальный”) текст наполняется самыми фантастическими событиями. В то время как выдуманный мир романа Мастера подчинен строгим законам бытового правдоподобия <...> Между двумя текстами устанавливается зеркальность, но то, что кажется реальным объектом, выступает лишь как искаженное отражение того, что само казалось отражением» [6, с. 159].

Московское пространство описано в романе достаточно подробно, в тексте отражены приметы реальных улиц, парков, зданий. Так, подвал Мастера был помещен Булгаковым в дом в Мансуровском переулке, где жил его друг Сергей Ермолинский. В особняке Маргариты московские краеведы видят черты разных знаменитых особняков Москвы, самый известный из которых – особняк Саввы Морозова, построен-



а б
Рис. 2. а – Ян ван Эйк. «Чета Арнольфини», 1434; б – центральный фрагмент картины с изображением зеркала



Рис. 3. Особняк З.Г. Морозовой, Спиридоновка, 17. Архитектор Ф. Шехтель



Рис. 4. МАССОЛИТ. Дом Герцена, Тверской бульвар, 25



Рис. 5. Дом Пигита, Большая Садовая, 10

ный Шехтелем (рис. 3). Не вызывает споров расположение МАССОЛИТа. Это Дом Герцена (Тверской бульвар, 25), где в 1920-е годы размещался ряд литературных организаций: РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) и МАПП (Московская ассоциация пролетарских писателей), по образцу которых и создан вымышленный МАССОЛИТ (рис. 4). Знаменитой стала квартира № 50 (Большая Садовая, 10), в романе получившая адрес Большая Садовая, 302-бис. Сейчас там находится музей Михаила Булгакова. «Нехорошая квартира» была расположена Булгаковым в доме миллионера Пигита (рис. 5), связанном с именами Маяковского, Шляпина, Белого. В этом доме произошло знакомство Сергея Есенина и Айседоры Дункан, и в этом доме Булгаков жил в 1921 году со своей женой после переезда из Киева. Известный в артистической и художественной среде дом Пигита после революции был превращен в одну из первых коммуналок. Может быть, поэтому писатель, для которого Дом всегда был защитой от хаоса истории (вспомним «Белую гвардию»), именно здесь поместил «нехорошую квартиру».

Но «реальность» московского пространства оказывается фантазмагорической. Обычная квартира расширяется до немыслимых пределов, на что обращает внимание Маргарита, оказавшись на балу у Воланда: «Более всего меня поражает, где все это помещается. – Она повела рукой, подчеркивая при этом необъятность зала» [7, с. 243]. На что Коровьев парирует: «Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов. Скажу вам более, уважаемая госпожа, до черт знает каких пределов!» [7, с. 243]. Булгаковский герой ссылается на открытую Теодором Калуца пяти-

мерную теорию поля, широко обсуждавшуюся не только в научных кругах, но и в публицистике: дискуссии о ней велись в газетах. Дальше идет перевод этой теории на язык логики повседневности, что создает блестящую сатиру: «Я, впрочем, знавал людей, не имевших никакого представления о пятом измерении, <...> и тем не менее, проделывавших чудеса в смысле расширения своего помещения. Так, например, один гражданин, получив трехкомнатную квартиру на Земляном валу, без всякого пятого измерения и прочих вещей, от которых ум заходит за разум, мгновенно превратил ее в четырехкомнатную, затем обменял ее на две отдельные квартиры в разных районах Москвы – одну в три и другую в две комнаты. Согласитесь, что их стало пять... Вот-с, каков проныра, а вы изволите толковать про пятое измерение» [7, с. 243].

В романе можно видеть отражение идеи нового нелинейного пространства, выраженной на разных «языках» философами, математиками, художниками: открытие Общей теории относительности Эйнштейна; переосмысление классического детерминизма в естественных науках и философии; введение сферической или расходящейся перспективы в русском авангарде – на картинах М. Шагала, К. Малевича; в литературоведении – введение М. Бахтиным категории «хронотопа» при анализе художественного текста. После открытий квантовой механики механика Ньютона перестает восприниматься как универсальная. В данном контексте дополнительные оттенки смысла получает фраза Коровьева: «Подумаешь, бином Ньютона!» [7, с. 203].

По-новому раскрывается пространство булгаковского романа при знакомстве с работой П. Флоренского «Мнимости в геометрии» (1922), где изложена концепция ученого и философа о существовании «двойной геометрической плоскости».

Павел Александрович Флоренский был мыслителем ренессансного типа. После окончания физико-математического факультета Московского университета (1904) он закончил Московскую Духовную Академию (1908), был рукоположен в священники (1911). Он одновременно был философом, богословом, искусствоведем, литературоведом, профессором математики. Классические его работы: «Столп и утверждение истины», «Иконостас», «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях», «У водоразделов мысли», «Диэлектрики и их техническое применение». В 1933 году он был арестован, этапирован в Соловецкий лагерь особого назначения, работал в секретной лаборатории над получением дейтерия, летом 1937 года был увезен из лагеря и, предположительно, в ноябре 1937 года расстрелян.

Сопоставление работы Флоренского «Мнимости в геометрии» с романом Булгакова не является случайным, надуманным, его правомерность подтверждается творческой историей романа. Данный аспект относительно мало изучен в булгаковедении. Впервые на возможность сопоставления с теорией Флоренского указала М.О. Чудакова [8, с. 80]. Подробнее разработка темы отражена в статье чешского слависта П. Абрагама [9].

По свидетельству Е.С. Булгаковой, писатель не раз перечитывал «Мнимости в геометрии» во время работы над романом. В экземпляре, которым он пользовался, сохранились многочисленные подчеркивания, пометы на полях (цит. по [8, с. 83]).

При этом хочется подчеркнуть, что речь идет не о влиянии. Думается, что в книге Флоренского Булгаков увидел близость своим, уже сформировавшимся, идеям (вспомним в этой связи «Дьяволиаду»). Работа П. Флоренского станет для Булгакова выражением на ином – математическом – коде идеи двойного ломающегося пространства, идеи, которая так была близка самому писателю.

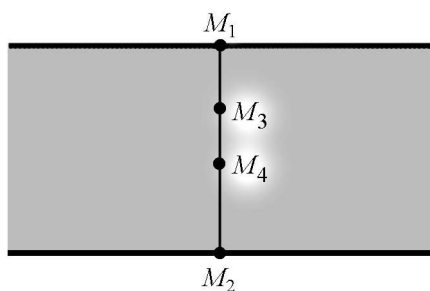


Рис. 6. Стрoение «двойной плоскости» M_1 – действительная точка, M_2 – мнимая точка, M_3 и M_4 – полумнимые точки, имеющие действительную ординату, мнимую абсциссу, или наоборот

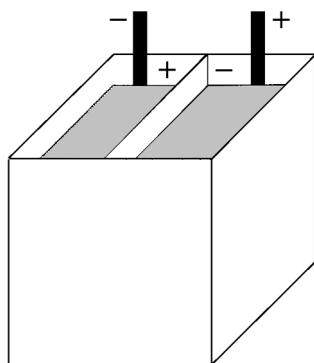


Рис. 7. Физический аналог двойной плоскости Флоренского



Рис. 8. Гравюра В. Фаворского к обложке книги П. Флоренского «Мнимости в геометрии»

М Т И в слове “геометрия” отнесены к оборотной стороне, как начертанные белым штрихом, И Т И в слове “мнимости” флюктуируют, частью оставаясь на лице, частью же проваливаясь на изнанку, как бы прошивая, простегивая собой толщину плоскости»

Корректируя геометрическую интерпретацию комплексных чисел Гаусса, Коши, Кьюна, Флоренский вводит понятие двусторонней плоскости, на одной стороне которой расположены действительные числа, на обратной – мнимые (рис. 6). «Таким образом, все пространство мы можем представить себе двойным, составленным из действительных и из совпадающих с ними гауссовых координатных поверхностей» [10, с. 29]. Физический смысл двойной плоскости можно уяснить, например, с помощью опыта с электролитом, в котором проходит ток и находится проводящий лист, разделяющий электроды (рис. 7). Одна сторона этого листа становится положительно заряженной, другая – отрицательно, как бы тонок этот лист ни был.

Флоренский ставит вопрос об обращении действительной точки в мнимую и о движении внутрь плоскости. «При достижении телом скорости света, стаянувшись до нуля, оно проваливается сквозь поверхность <...> и выворачивается через само себя, приобретая мнимые характеристики» [10, с. 36]. (Примечательно, что этот абзац был отчеркнут Булгаковым, на полях стоят восклицательные знаки [8, с. 80]).

Обложка к книге «Мнимости в геометрии» была создана художником В. Фаворским, постаравшимся передать языком графики суть концепции Флоренского (рис. 8). Флоренский высоко оценил работу художника и писал: «Надписям подлежит определять собой всю толщину плоскости. Фаворский достигает этого, приурочивая буквы или их элементы к разным сторонам плоскости, причём М Н (в слове “мнимости”) помещено явно на передней стороне плоскости,

[10, с. 58]. Здесь мы видим двойное перекодирование идеи: с языка математики на язык графики и затем на язык словесного описания.

Соотношение теории Флоренского и романа Булгакова можно проследить на разных уровнях романа: сюжетном пространстве московских глав, космогонии «Мастера и Маргариты» и на уровне повествовательной структуры романа.

Сюжетный уровень: Художественное пространство московских глав

В романе способностью «проваливаться сквозь плоскость» обладает Воланд и его свита. Так появляется Коровьев на Патриарших прудах: «И тут знойный воздух сгустился перед ним (Бездомным. – *Е.Т.*), и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида» [7, с. 8]. А вот его исчезновение: «Иван сделал попытку ухватить негодяя за рукав. Но промахнулся и ровно ничего не поймал. Регент как сквозь землю провалился» [7, с. 50]. После сеанса в Варьете «сцена внезапно опустела, и надувало Фагот, равно как и наглый котяра Бегемот, растаяли в воздухе, исчезли, как раньше исчез маг в кресле с полинявшей обивкой» [7, с. 129]. Воланд и его свита обладают способностью «ввинчиваться» в пространство. И эту способность они передают другим героям: как дар – Маргарите и как наказание – директору Варьете Степе Лиходееву.

Пространство московских глав превращается в двойную плоскость. Так, в полночь с пятницы на субботу в «нехорошую квартиру» на Садовой 302-бис прошел барон Майгель, спустя некоторое время в ней произвели обыск, «но не только хозяев в ней не нашли, но <...> не обнаружили и признаков барона Майгеля» [7, с. 328]. А в это время там идет грандиозный бал Воланда, пространство которого с огромными залами, бесконечными лестницами, бассейнами уходит, таким образом, в глубину плоскости – в пятое измерение.

По методу действительных и совпадающих с ними гауссовых координатных поверхностей изложены события в 24, 29 и 30 главах. Происходит извлечение Мастера из сумасшедшего дома, встреча с Маргаритой на балу у Воланда, ночь в подвальчике, смерть и переход в инобытие: «Он (Мастер – *Е.Т.*) еще видел, как смертельно побледневшая Маргарита, беспомощно простирая к нему руки, роняет голову на руки, потом сползает на пол. – Отравитель... – успел еще крикнуть мастер. Он хотел схватить нож со стола, чтобы ударить Азazelло им, но рука его беспомощно соскользнула со скатерти: он упал навзничь и, падая, рассек себе кожу на виске об угол доски бюро» [7, с. 359]. Параллельно дается «реальная» версия событий: «Когда отравленные зачихли, Азazelло начал действовать. Первым долгом он бросился в окно и через несколько мгновений был в особняке, в котором жила Маргарита Николаевна <...> И все оказалось в полном порядке. Азazelло увидел, как мрачная, дожидаящаяся мужа женщина вышла из своей спальни, внезапно побледнела, схватилась за сердце и, крикнув беспомощно: – Наташа! Кто-нибудь... Ко мне! – упала на пол в гостиной, не дойдя до кабинета» [7, с. 359]. В этой «реальной» плоскости Мастер и Маргарита так больше и не встретятся. «Скончался сосед ваш сейчас, – прошептала Прасковья Федоровна» [7, с. 364]. Мастер умрет в клинике Стравинского. Благодаря Воланду пространство московско-

го «анти-дома» (термин Ю.М. Лотмана [11, с. 210]) становится проницаемым. Точкой прорыва «из глубины плоскости» можно считать следующие материальные образы.

- Зеркало (традиционная граница семиотического пространства [12]): «Прямо из зеркала трюмо вышел маленький, но необыкновенно широкоплечий человек в котелке на голове и с торчащим изо рта клыком, безобразящим и без того мерзкую физиономию» [7, с. 83], – так появляется Азazelло.
- Окно: через него влетают/вылетают незваные гости Воланда – Варенуха, Николай Иванович, Алоизий Могарыч («...его перевернуло вверх ногами и вынесло из спальни Воланда через открытое окно» [7, с. 281]).
- Камин является неиссякаемым источником потока гостей на балу. Он становится прорывом в инобытие, совмещающая разные временные пласты.

Космогония «Мастера и Маргариты»

По философии П. Флоренского, мироздание традиционно имеет три сферы:

- «область земных явлений и земных движений», скорость тел здесь меньше скорости света ($v < c$);
- «граница Земли и Неба», где скорость тел приближается к скорости света ($v = c$), «длина всякого тела делается равной нулю, а время, наблюдаемое со стороны, бесконечно»;
- «Небесная сфера», где при скорости тел, большей скорости света ($v > c$), «время протекает в обратном смысле, <...> следствие предшествует причине <...> Это сфера Софийной памяти».

Подобные три сферы можно видеть и в булгаковском романе: это московское пространство романа, сфера Воланда и его свиты и хронотоп ершалаимских глав.

Остановимся на сфере Воланда. С точки зрения христианской философии, в вечности зло не существует. Из-за этого Ад должен быть «помещен» между временем и вечностью. П. Флоренский определяет Ад как «застывшее теперь», что можно сопоставить с границей Земли и Неба, где время абсолютно устойчиво. Примером такого абсолютно устойчивого времени является бал Воланда. Весь бал происходит, пока часы бьют полночь. Он начинается с первым ударом часов: «До полуночи не более десяти секунд, – добавил Коровьев, – сейчас начнется» [7, с. 256]. Затем «в конце третьего часа (курсив мой. – Е.Т.) Маргарита глянула вниз <...> и радостно вздрогнула: поток гостей редел». А спустя еще некоторое время она «услышала, что где-то бьет полночь, которая давным-давно, по ее понятиям, истекла» [7, с. 264]. И уже после встречи с Мастером при прощании с Воландом она заметила: «Что же это все полночь да полночь, а ведь давно уже должно быть утро? – Праздничную полночь приятно немного и задержать, – ответил Воланд» [7, с. 285].

То, что Воланд принадлежит второй – средней – сфере, подтверждается, думается, и тем, что его ведомство оказывается посредником в устройении судьбы Мастера, по просьбе «ведомства Света».

С другой стороны, можно говорить и о том, что второй сфере («границе Земли и Неба» в концепции Флоренского) соответствует последний приют Мастера – вечный покой, область между «ведомством Света» и «ведомством Тени».

Приведенные точки зрения не противоречат друг другу, как это может показаться на первый взгляд: ведь царство Воланда и вечный дом Мастера оказываются на одном «срезе» плоскости. Но вторая интерпретация скорее аксиологическая: «покой» понимается как недостижимость «Света». В ранних редакциях это было нагляднее выражено. Так в редакции 1933 года было: «Ты не поднимаешься до высот. Не будешь слушать мессы». В редакции 1936 года: «Ты никогда не поднимаешься выше, Иешуа, не покинешь свой приют» (цит. по [13, с. 49]). По-другому начинает осмысляться «последний приют мастера» – покой – при учете аллюзий к пушкинскому тексту. В названии тридцатой главы «Пора! Пора!» можно видеть отсылку к стихотворению «Пора мой друг, пора, покоя сердце просит», в котором есть очень значимые для понимания булгаковского романа строки: «на свете счастья нет, но есть *покой* и воля».

Мастер в финале оказывается в статическом пространстве, Воланд по-прежнему в динамическом: «Тогда черный Воланд, не разбирая дороги, кинулся в провал, и вслед за ним, шумя, обрушилась его свита. Ни скал, ни площадки, ни лунной дороги, ни Ершалаима не стало вокруг» [7, с. 372].

Пространство финала, как и в геометрии Флоренского, оказывается прерывным. Грани двойной плоскости постоянно переворачиваются. Герой романа Мастера, устремляющийся (вверх, как можно было бы предположить) по лунной дорожке к Иешуа, Га-Ноцри, оказывается, «ушел в бездну, ушел безвозвратно» [7, с. 372].

Метапространство романа: Повествовательная структура

Двусторонней плоскостью является и повествовательная структура романа. Введение ершалаимских глав трижды создает прорыв сквозь ее «лицевую сторону» (главы 2, 16, 25, 26). При этом определение реальная/мнимая сторона плоскости амбивалентно. И так же, как в концепции Флоренского при обращении действительной точки в мнимую «происходит выворачивание тела через само себя», в булгаковском романе в месте «разлома» времени и пространства последняя фраза московской главы становится первой фразой ершалаимской и наоборот: «...в белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана ...» [7, с. 19], – конец главы 1. И начало главы 2: «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана...» [7, с. 19]. Конец главы 2: «Было около десяти часов утра» [7, с. 43], и начало главы 3: «Да, было около десяти часов утра, досточтимый Иван Николаевич» [7, с. 43]. Этот же прием повторяется Булгаковым, когда история Понтия Пилата снится Иванушке в психиатрической клинике. Последняя фраза главы 15: «...и ему стало сниться, что солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением...» [7, с. 167]. Начало главы 16: «Солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением» [7, с. 167]. Правда, конец сна Иванушки: «Ни Левия, ни тела Иешуа на верху холма в это время уже не было» [7, с. 178], в следующей главе не повторяется. Глава 17 начинается так: «Утром в пятницу, то есть на другой день после проклятого сеанса, весь наличный состав служащих Варьете...» [7, с. 178]. Но это единственное исключение. В последний раз ершалаимские события входят в роман, когда Маргарита после бала читает рукопись Мастера. И снова последняя фраза

московской главы становится первой в ершалаимской и наоборот. Глава 24 заканчивается словами: «...всесильный Воланд был действительно всесилен, и сколько угодно, хотя бы до самого рассвета, могла Маргарита шелестеть листьями тетрадей, разглядывать их и целовать и перечитывать слова: – Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город... Да, тьма...» [7, с. 290]. Начало следующей главы (главы 25): «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город» [7, с. 290]. Последние слова, которые читает Маргарита: «Так встретил рассвет пятнадцатого нисана пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат» [7, с. 321]. Это конец главы 26, а начало главы 27: «Когда Маргарита дошла до последних слов главы "Так встретил рассвет пятнадцатого нисана пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат", – наступило утро» [7, с. 321].

В дальнейшем, в главе 32, через движение в пространстве – полет – герои пронзают время. Ершалаим и Москва оказываются рядом: «Над черной бездной <...> загорелся необъятный город с царствующими над ним сверкающими идолами поверх пышно разросшегося за много тысяч лун садом...

– Мне туда, за ним? – спросил беспокойно мастер...

– Нет, – ответил Воланд. – Зачем же гнаться по следам того, что уже окончено?

– Так, значит, туда? – спросил мастер, повернулся и указал назад, туда, где соткался в тылу недавно покинутый город с монастырскими пряничными башнями, с разбитым вдребезги солнцем в стекле» [7, с. 370].

Происходит совмещение в «толщине плоскости» параллельно разворачивающихся сюжетных пластов, и автор, в данном случае Мастер, встречается с героем своего романа Пилатом. Но, соприкоснувшись на миг, грани двойной плоскости вновь расподобляются, образуя многомерный мир: «Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя. Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат» [7, с. 372].

Итак, «текст в тексте» в романе Булгакова, давая смещение планов изображения, создавая двойное пространство на уровне повествовательной структуры, позволяет запечатлеть в «Мастере и Маргарите» атмосферу времени не только на уровне содержания, но и воплотить ее в самой своей динамичной форме. Грани двойной плоскости «Мастера и Маргариты» уводят в бесконечность.

Семиотически значимыми становятся условия «прорыва сквозь плоскость» повествования. Воланд, буквально могущий уходить внутрь плоскости, как было показано, обладает этой способностью онтологически. Второй раз разрыв времени и пространства текста московских глав происходит во сне Иванушки. Здесь, во-первых, интересно использование врачом Булгаковым медицинского диагноза, поставленного Бездомному: шизофрения означает расслоение времени и пространства в сознании. Во-вторых, значимо введение ершалаимского текста через сон. Использование повествовательного модуса сна – излюбленный писателем прием (вспомним «Белую гвардию», «Бег», «Театральный роман»).

И, наконец, переход на другую сторону повествовательной структуры происходит при чтении романа Мастера. Это становится аксиологической характеристикой художника, способного *угадать* изначально существующий пратекст. В романе Булгакова история о Понтии Пилате независимо друг от друга рассказывается Воландом Берлиозу и Бездомному, является во сне Иванушке и, наконец, излагается в романе

Мастера. При чем, Воланд узнает о романе Мастера лишь в 24 главе: « – О чем, о чем? О ком? О Понтии Пилате? Вот теперь? Это потрясающе!» [7, с. 278].

Построение текста таким образом приводит к тому, что роман главного героя приобретает видимость некоего пратекста, лишь выведенного из тьмы забвения в светлое поле сознания художника. Мастер выступает не столько демиургом романа, сколько посредником между *истинным текстом* (высшей реальностью, существующей независимо от него, от его сознания: «О, как я угадал!» [7, с. 132]) и читателем.

В осмыслении творчества булгаковская эстетика неожиданно пересекается с эстетикой Набокова. В его романе «Дар» главный герой, тоже писатель, уверен, что «воплощение замысла уже существует в некоем другом мире, из которого он его переводил в этот» [16, с. 154]. Осмысление писания как наиболее точного перевода из «идеального измерения» чего-то уже существующего, совершенного и законченного, по-новому освещает отношение Булгакова к Слову, которое, в понимании писателя, обладает магической силой. Мастер находит единственные точные слова для своего романа. Не случайно его повествование совпадает с рассказом Воланда. Слово приобретает в романе высшую могущественную силу. «Он (мастер) сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам:

– Свободен! Свободен! Он ждет тебя!

Горы превратили голос мастера в гром, и этот же гром их разрушил» [7, с. 370]. Последнее слово романа Мастера освобождает Пилата. Здесь можно видеть еще одно сближение с концепцией Флоренского, для которого творчество – «восхождение в мир ноуменов, Логос, противостоящий процессу энтропии». По мысли Флоренского, творчество способно разрывать время и пространство: «разрывая время, “Божественная комедия” оказывается не позади, а впереди современной науки» [10, с. 42]. Это мы видим и в романе Булгакова: разрывает время творение Мастера. Разрывает время, оставаясь всегда современным, и сам роман «Мастер и Маргарита».

Итак, смещение планов изображения, двойное пространство романа, многочисленные интертекстуальные связи «Мастера и Маргариты» позволяют запечатлеть в романе *атмосферу времени* не только на уровне содержания, но и воплотить ее в самой динамичной форме. В произведении Булгакова мы видим, как незавершенный жанр романа ведет большой диалог со временем.

Библиографический список

1. Булгаков М. Письмо Е.С. Булгаковой, 15 июня 1938 г. // Михаил и Елена Булгаковы. Дневник Мастера и Маргариты. М., 2003. С. 445.
2. Булгаков М. Письмо Правительству СССР, 28 марта 1930 г. // М.Булгаков. Собр. соч.: В 5 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 5. С. 448.
3. Булгаков М. Белая гвардия // М. Булгаков. Собр. соч.: В 5 т. М.: Художественная литература, 1989. Т. 1. С. 410.
4. Нива Ж. Два «зеркальных» романа тридцатых годов, «Дар» и «Мастер и Маргарита» // La Literatura Russa del Novecento. Problemi di poetica. Napoli, 1990. P. 95.
5. Вулис А. В системе зеркал: Эпизод взаимодействия искусств // Звезда Востока. 1984. № 11.
6. Лотман Ю. Текст в тексте // Ю. Лотман. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн:

- Александрия, 1992. Т. 1. С. 159.
7. *Булгаков М.* Мастер и Маргарита // М. Булгаков. Собр. соч.: В 5 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 5. С. 243.
 8. *Чудакова М.* Условие существования // В мире книг. 1974. № 12. С. 80.
 9. *Абрагам П.* Флоренский и Булгаков // Философские науки. 1990. № 7. С. 96.
 10. *Флоренский П.* Мнимости в геометрии. Опыт нового истолкования мнимостей. М., 1922. С. 29.
 11. *Лотман Ю.* Дом в «Мастере и Маргарите» // Ю. Лотман. Семиосфера. СПб., 2000.
 12. Зеркало. Семиотика зеркальности // Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам. 1988. Вып. 831.
 13. *Соколов Б.* Андрей Белый и Михаил Булгаков: Сопоставительный анализ творчества писателей-современников// Русская литература. 1992. № 2. С. 49.
 14. *Гаспаров Б.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Б. Гаспаров. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994.
 15. *Утехин Н.* «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Об источниках действительных и мнимых // Русская литература. 1979. № 4. С. 89.
 16. *Набоков В.* Дар // В. Набоков. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 3. С. 154.

Поступила в редакцию 23.12.2015

NONLINEAR SPACE OF THE M. BULGAKOV'S NOVEL «THE MASTER AND MARGARITA»

E. G. Trubetskova

Saratov State University

The article deals with experiments with artistic space in the M. Bulgakov's novel «The Master and Margarita». The parallel with P.Florensky's theory about the double geometric plane is drawn.

Keywords: M. Bulgakov, «The Master and Margarita», artistic space, P. Florensky.

References

1. *Bulgakov M.* Pis'mo E. Bulgakovoy, 15.06.1938 // Mikhail i Elena Bulgakovy. Dnevnik Mastera i Margarity. M., 2003. S. 445 (in Russian).
2. *Bulgakov M.* Pis'mo Pravitel'stvu SSSR, 18. 03. 1930 // М. Булгаков. Sbornie Sochinenii: V 5 T. M., 1990. T. 5. S. 448 (in Russian).
3. *Bulgakov M.* Belaya Gvardiya // Bulgakov M. . Sbornie Sochinenii: V 5 T. M., 1989. T. 1. S. 410 (in Russian).
4. *Niva G.* // La Literatura Russa del Novecento. Problemi di poetica. Napoli, 1990. P. 95 (in Russian).

5. *Vulis. A.* // *Zvezda Vostoka*. 1984. № 11 (in Russian).
6. *Lotman Yuri* // *Yuri Lotmani. Izbrannye Stat'i: V 3 T.* Tallinn: Aleksandriya, 1992. T. 1. S. 159 (in Russian).
7. *Bulgakov M. Master and Margarita* // *M. Bulgakov. Sobranie Sochinenii: V 5 T.* M., 1990. T. 1. S. 243 (in Russian).
8. *Chudakova M.* // *V Mire Knig*. 1974. № 12. S. 80 (in Russian).
9. *Abraham P.* // *Philosophskiye Nauki*. 1990. № 7. S. 96 (in Russian).
10. *Florensky P. Mnimosti v Geometrii.* M., 1922. S. 29 (in Russian).
11. *Lotman Yuri* // *Yuri Lotman. Semiosphere.* SPb., 2000 (in Russian).
12. *Zerkalo. Semiotika zerkalnosti* // *Uchenye Zapiski Tartuskogo Universiteta. Trudy po Znakovym Sistemam.* 1988. Vyp. 831 (in Russian).
13. *Sokolov B.* // *Russkaja Literatura*. 1992. № 2. S. 49 (in Russian).
14. *Gasparov B. Literaturnyje Leitmotivy.* M., 1994 (in Russian).
15. *Utechin N.* // *Russkaja Literatura*. 1979. № 4. S. 89 (in Russian).
16. *Nabokov V. Dar* // *Sobranie Sochinenii: V 4 T.* M., 1990. T. 3. S. 154 (in Russian).



Трубецкова Елена Геннадиевна – родилась в Саратове (1973). Окончила Саратовский государственный университет (1995). Защитила кандидатскую диссертацию «“Текст в тексте” в русском романе 1930-х годов» (1998). Работает доцентом кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского университета. Автор более 50 статей по истории романа XX века, творчеству В. Набокова, М. Булгакова, С. Кржижановского, М. Алданова, по смене научных и культурных парадигм.
410012 Саратов, Астраханская, 83
Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского
E-mail: etrubetskova@gmail.com