С.В. Филюхина, аспирантка кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: ssvetll@yandex.ru

ОДИН ГОД ИЗ ЖИЗНИ «МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ» В СОВЕТСКИХ ЖУРНАЛАХ

Автор изучает восприятие романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» советской консервативной критикой в контексте 1960-х гг. Основные обвинения, выдвинутые в адрес писателя критикой, рассматриваются как проявление ее методологии.

Ключевые слова: *Михаил Булгаков, литературная критика, 1960-е гг., «оттепель», социалистический реализм.*

Author investigates the perception of Mikhail Bulgakov's novel "Master and Margarita" by the Soviet conservative critics of the 1960's. The principal charges brought against the writer are considered to be the result of the conservative critical methodology.

Key words: *Mikhail Bulgakov, criticism, the 1960's, Thaw period, socialist realism.*

Впервые роман «Мастер и Маргарита» был опубликован на страницах журнала «Москва» в 1966—1967 гг.[1], через 26 лет после смерти Михаила Булгакова.

Произведение, создававшееся в основном в тридцатые годы, оказалось поразительно актуальным в конце шестидесятых и стало объектом нешуточных баталий. Любопытно остановиться именно на этих баталиях: сейчас, наверное, ни у кого не хватило бы фантазии прочитать «Мастера и Маргариту» так, как это делали некоторые критики шестидесятых годов.

Речь идет в первую очередь о консервативных критиках, критиках-охранителях, которые на все смотрели сквозь очки соцреализма и обо всем судили с позиций идеологической борьбы.

Надо признать, что они не выступили против Булгакова так, как их предшественники в двадцатые годы, когда автор «Дней Турбиных» подвергся настоящему разгрому и травле в печати. Они действовали по-другому: формально признавая талант и своеобразие писателя, они пытались разоблачить «ошибочную идеологию» романа, что, по их мнению, должно было дискредитировать любые художественные достоинства. То есть по сути метод — предъявить автору как можно больше идеологических обвинений — не изменился, лишь смягчились формулировки.

Что касается художественных особенностей произведения, то охранители старались вообще не обращать на них никакого внимания, разбирая его исключительно в идеологической плоскости,

[1] См.: *Булгаков М.* Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11; 1967. № 1.

и это, безусловно, тянуло литературную критику назад, в двадцатые годы. Если же они и касались формы, то это был лишь повод для того, чтобы прикрепить к произведению очередной идеологический ярлык. «...Литературу мы изучаем не ради литературы, но смотрим на нее как на определенное идеологическое средство воспитания масс в целях осуществления развернутого наступления социализма по всему фронту»[2]. Эти слова начальника Главлита П. Лебедева-Полянского, произнесенные в 1931 г., безусловно, определяли метод литературных критиков охранительного толка, которые напали на «Мастера и Маргариту» в конце 1960-х гг. Однако напали не сразу.

Год молчания

Примечательно, что в течение 1967 г. выходит примерно два десятка газетных и журнальных материалов о Булгакове и даже радиопрограмма, приуроченная ко дню рождения писателя. При этом «новый» роман — «Мастер и Маргарита» — упомянут, по подсчетам автора этих строк, только в трех публикациях. Это две небольшие статьи в журналах «Подъем» (Воронеж)[3] и «Сибирские огни» (Новосибирск)[4], целиком (в первом случае) или по большей части (во втором) посвященные этому произведению, и материал в «Новом мире»[5], рассказывающий о выходе «Избранной прозы»[6] Булгакова.

Все три публикации показательны: в провинциальных изданиях зачастую удавалось проводить мимо цензуры то, что не могло появиться в центральной печати (стоит отметить, что в обеих «провинциальных» статьях роман оценивается очень высоко, рассматривается философия и поэтика произведения, а не его «идеология» и соответствие соцреалистическому канону); что касается «Нового мира»[7], то не удивительно, что именно в журнале Твар-

---

[2] *Кузнецова С.* «Положить предел публичному исполнению порнографической “эксцентрики”» // Власть. 2010. 13 сент. № 36 (690). http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=1495265&ThemesID=1215

[3] См.: *Скобелев В.* В пятом измерении // Подъем. Воронеж, 1967. № 6.

[4] См.: *Михайлов О.* Проза Булгакова // Сибирские огни. Новосибирск, 1967. № 9.

[5] См.: *Берзер А.* Возвращение Мастера // Новый мир. 1967. № 9.

[6] См.: *Булгаков М.* Избранная проза. М.: Художественная литература, 1966. «Мастера и Маргариты» в этом сборнике, естественно, еще нет. Роман выйдет отдельным изданием только в 1973 г.

[7] Для характеристики значения «Нового мира» в культуре шестидесятых стоит вспомнить запись в дневнике В. Лакшина от 13 мая 1969 года о партсобрании в «Октябре» — главном оппоненте «Нового мира»: «Инструктор Н., наш автор, рассказал о партсобрании в “Октябре”. Такого нигде не услышишь. Говорили о позорном десятилетии при Хрущеве, о том, что партия слишком робко поворачивает на прежний путь и т.п. Первенцев в задушевной беседе говорит: сделана ошибка, прежде чем вводить танки в Прагу, надо было ввести в “Юность” и “Новый мир”» (*Лакшин В.* Последний акт. Дневник 1969—1970 годов. Дружба народов. 2003. № 4. http://magazines.russ.ru/druzhba/2003/4/lak-pr.html).

довского появилась статья «Возвращение Мастера», пусть и с вполне невинными упоминаниями о «новом» романе Булгакова, которые стали, однако, хоть какой-то попыткой ввести его в поле зрения критиков.

Всего три упоминания за год — это притом что опубликован роман, пролежавший никому не известным почти три десятка лет; притом что роман этот принадлежит автору, интерес к которому постоянно возрастал начиная со второй половины пятидесятых годов, о чем свидетельствуют, например, издания и постановки его пьес, выход «Избранной прозы», публикация воспоминаний о нем и все увеличивавшееся количество материалов в печати; это притом, наконец, что номера журнала с «Мастером и Маргаритой» молниеносно исчезали из библиотек, а читатели охотились за книжечками «Москвы» примерно так же, как в начале шестидесятых охотились за «Новым миром», в котором был опубликован «Один день Ивана Денисовича» Солженицына.

Было ли это молчание организовано «сверху» или объяснялось чем-то другим, еще предстоит выяснить. Но как бы то ни было, критики обратят пристальное внимание на «Мастера и Маргариту» только в 1968 г. После целого года затишья роман вызовет настоящую бурю споров.

Мастер, Маргарита и «мрачная романтика капитуляции перед Злом»

Эти споры сосредоточили в себе комплекс тех идей и «общих мест», которые были характерны для «охранителей», с одной стороны, и для «оттепельных» критиков, с другой. Особенно остро они звучали на фоне послеоттепельной политической реакции и, в частности, отказа от курса десталинизации. Однако в рамках этой статьи придется сосредоточиться только на одной «стороне», а именно на консервативных критиках, для того чтобы увидеть, как же работала их методология, подразумевавшая изучение литературы не ради литературы, и какие интерпретации появлялись у тех, кто ею пользовался.

Одну из первых таких трактовок «Мастера и Маргариты» предложила охранительница Л. Скорино[8], которая вступила в полемику

[8] Людмила Ивановна Скорино. Сотрудничала в журнале «Октябрь» (1935—1941), в Гослитиздате (1941—1943), в издательстве «Советский писатель» (1944—1950). В 1949—1976 годах была заместителем главного редактора журнала «Знамя». Любопытно, однако, что Варлам Шаламов называл Л. Скорино «дважды моя крестная мать». Л. Скорино опубликовала в «Знамени» первую его подборку — «Стихи о Севере».

с критиком новомирского лагеря И. Виноградовым[9] на страницах журнала «Вопросы литературы».

Скорино обвинила Булгакова в приверженности абстрактному гуманизму[10], который якобы доводит героев романа до сотрудничества с «лагерем Тьмы». Абстрактный гуманизм, или гуманизм «внеисторический», «асоциальный» назывался так потому, что его приверженцы «абстрагировали» представления о справедливости, нравственности от интересов классовой борьбы. Он противопоставлялся консервативными критиками гуманизму «революционному», «воинствующему» (само сочетание этих слов звучит как оксюморон). Вот, например, как пишет об этом корифей охранителей, литературовед и критик А. Метченко[11], особенно ревностно выступавший за реабилитацию сталинской эпохи: «В.И. Ленин предупреждал, что коммунисты не отрицают морали, но подходят к ней с точки зрения классовых целей пролетариата. <...> Сейчас мы иногда встречаемся с совершенно иным подходом к решению нравственных проблем, с абстрагированием их от истории, от борьбы классов»[12].

Однако «абстрактный» гуманизм, сделавший Булгакова мишенью для охранителей, совсем иначе воспринимался их оппонентами. «Создается впечатление, — возмущается А. Метченко, — что бессмертие произведений Булгакова критики связывают прежде всего с его обращением к “вечным ценностям”, нашедшим в нем талантливого хранителя.

Конфликт с современностью, ставший источником духовной драмы писателя, хотя истолковывается и как трагедия творца, но трагедия, разрешающаяся созданием вечных ценностей. Ах, какая старая песенка...» — резюмирует Метченко[13].

То, как строит свои обвинения Л. Скорино, отличается изощренной, но сомнительной логикой. С самого начала и на протя-

---

[9] Игорь Иванович Виноградов. Работал в журналах «Молодая гвардия» и «Новый мир» (член редколлегии при А.Т. Твардовском).

[10] Ср., например: «Горький до конца дней оставался верен ленинскому пониманию гуманизма — гуманизма непримиримой борьбы против всего, что угнетает людей, порабощает их, причиняет им страдания. Он поэтому никогда не уставал разоблачать лицемерие и фальшь тех буржуазных “гуманистов”, которые заботились лишь о спасении старого мира. Эти “гуманисты” в 30-е годы призывали к “примирению” с фашистскими изуверами, которые разжигали пожар Второй мировой войны» (*Бялик Б.* Воинствующий гуманизм // Литературная Россия. 1968. 26 марта. С. 3).

[11] Алексей Иванович Метченко. Заведовал кафедрой советской литературы филологического факультета МГУ с 1952 по 1983 г. Под его редакцией вышел не один учебник по истории советской литературы. Автор книги «Кровное, завоеванное. Из истории советской литературы» (1971). Одиозная фигура в советской критике и литературоведении.

[12] *Метченко А.* Современное и вечное // Москва. 1969. № 1. С. 209.

[13] Там же. С. 210.

жении всей статьи критик настойчиво повторяет одну и ту же мысль: фантастика в булгаковском романе «свидетельствует, что не все в окружающем мире познаваемо разумом, многое лишь имеет видимость реальности, а в самом деле необъяснимо, иррационально». Основание для такого утверждения она видит в том, что «характерной чертой булгаковской фантастики является постоянное демонстративное смешение реального, даже обыденно-прозаического с иррациональным, “потусторонним”»[14]. Однако такое смешение — это отличительная черта фантастики вообще, на что иронично указывает оппонент Л. Скорино[15]. Эта, казалось бы, незначительная неточность, довольно безобидная сама по себе, приводит к далеко ведущим выводам и необходима Скорино как отправная точка для всех ее дальнейших размышлений о романе. Попробуем проследить за ходом ее рассуждений.

Итак, критик настаивает на том, что демонстративное смешение обыденного и мистического — это отличительная черта именно булгаковской фантастики. Что из этого следует? Следует то, считает Скорино, что «автор стремится художественно утвердить ощущение зыбкости, непознаваемости мира, где обыденное и “потустороннее”, иррациональное и действительное неразрывно сплетены, друг от друга неотделимы». В этом «скачке» от причины к следствию заметно значительное искажение булгаковского текста.

И потусторонние герои романа, по мнению критика, «призваны доказать, оттенить всю зыбкость, иррациональность именно действительного мира»[16]. «Фантастическим героям романа противостоят люди деловые, прозаичные, такие, как Михаил Александрович Берлиоз или поэт Иван Бездомный. Однако они не только терпят поражение в дискуссиях с Князем Тьмы Воландом, но и несут жестокое наказание за свое неверие в существование иррационального, стихийного, непознаваемого начала мира»[17], — утверждает критик, полагая, что и Берлиоз, и Степа Лиходеев, и Варенуха, и прочие «москвичи» наказаны именно за «деловитость», за «трезвость» мышления. «И автор, хотя и с карнавальной сатирической буффонадой, расправляется с теми героями, которые пытаются искать всему этому хоть какое-то разумное объяснение, о чем свидетельствуют отрезанные и оторванные головы московского Берлиоза или знаменитого столичного конферансье Жоржа Бенгальского <...> Иррациональное, мистическое — более реально, чем сама реальность, — утверждает писатель»[18].

---

[14] *Скорино Л.* Лица без карнавальных масок // Вопросы литературы. 1968. № 6. С. 26.

[15] *Виноградов И.И.* Завещание Мастера // Вопросы литературы. 1968. № 6. С. 48.

[16] *Скорино Л.* Указ. соч. С. 27.

[17] Там же. С. 28.

[18] Там же. С. 28—29.

Скорино без устали повторяет о «зыбкости» мира, которая якобы утверждается автором «Мастера и Маргариты». Она нагнетает «иррациональность» и бесконечно преувеличивает ее значение в романе. Это нужно ей для того, чтобы сделать следующий «скачок». Критик приписывает Булгакову мысль о том, что «мир непознаваем. Единственно, что может сделать человек, — принять все сущее на веру, принять действительность такой, какой она нам предстает». И далее: «Гротескная логика событий, развертывающихся в романе, как раз и служит полемическому утверждению пассивности как жизненного и философского принципа»[19].

Анализируя ершалаимские главы, основным критик считает в них то, что автор «непримиримо противопоставил друг другу два типа людей: с одной стороны, люди действия, реального дела — сам Понтий Пилат, молчаливый кентурион Марк Крысобой, будущий евангелист Левий Матвей, а с другой — гуманист и мечтатель Христос, или Иешуа Га-Ноцри»[20].

Считая основой конфликта противостояние «людей дела» «мечтателю» Иешуа, Л. Скорино заявляет, что писатель «становится на сторону нищего пророка, он осмеивает притязания тех, кто думает делом изменить ход событий». Критик словно не замечает, что повествователь ершалаимских глав равно удален как от Пилата, так и от Иешуа и что в его отстраненном и как бы обезличенном тоне нет иронии или тем более сатиры, он никого не высмеивает. А Скорино уверена: «Цель сатиры — показать, что деяния героя не могут ничего изменить в беспощадном, от человеческой воли не зависящем течении событий». И далее, возвращаясь к своей любимой теме, пишет: «никто <...> не может противостоять таинственному, непознаваемому движению жизни. Именно поэтому *бездеятельная* проповедь Иешуа, его гуманизм самоотречения и всепрощения *поставлены выше* любого *деяния*».

Сравнивая евангельский текст с булгаковской интерпретацией, критик подчеркивает, что Иисус «в изображении древних авторов совсем не чуждался действия. <...> Древние авторы для своего времени все же отделяли Добро от Зла. Иисус Нового Завета в их изображении и не думал вступать в какие-либо собеседования с жестоким прокуратором. <...> Совершенно иначе ведет себя булгаковский Иешуа Га-Ноцри, он утешает Пилата, заботится о его головной боли, облегчает его страдания и даже дает полезные советы»[21].

Таким образом, начав с определения «характерных черт» булгаковской фантастики, Л. Скорино пришла к заявлениям о том, что Булгаков призывает к бездеятельности как жизненной филосо-

[19] Там же. С. 28.
[20] Там же. С. 29.
[21] Там же. С. 31.

фии, единственно верной в иррациональном мире, где ничего нельзя понять и изменить, а его герой проповедует «гуманизм всепрощения, которое уже не только стирает всякие грани между Добром и Злом, но и смешивает, сливает эти понятия». Критик показывает, к какому преступлению приводит такая жизненная позиция, которую, как утверждает она, отстаивают и главные герои романа, и сам Булгаков. «Бездеятельный гуманизм вещь опасная», — предупреждает Скорино. «Герои этого типа, подчиняясь непознаваемому, иррациональному течению событий, примиряются с мрачными, теневыми сторонами бытия»[22].

Результатом этого критик считает, в частности, то, что Маргарита идет на «компромисс со Злом»: «Что же делать человеку в этом грозовом, иррациональном мире? Может ли он противостоять беспощадной стихии Зла? Судьба главной героини и дает ответ на эти вопросы: она воплощает мрачную романтику капитуляции перед Злом»[23]. Скорино при этом не чуждается явных искажений текста. Так, говоря о Фриде, критик заявляет, что Маргарита «вымолила для нее прощение у Воланда»[24]. А затем повторяет еще не раз, что «Маргарита отнюдь не зовет к отказу от деяния, но она противопоставляет ему антидеяние, капитуляцию перед Злом, соглашение с ним, сотрудничество с лагерем Тьмы»[25]. Эти настойчивые, исполненные обличительного пафоса утверждения о «служении Злу» призваны стереть из памяти читателя, в чем именно заключалась сделка Маргариты с Воландом. Подобными патетическими конструкциями Скорино комментирует, например, диалог Воланда и Берлиоза на Патриарших: «Конечно, это речи Духа Зла; ему по “фаустианской” легендарной традиции и полагается ядовито издеваться над лучшими надеждами и высокими порывами человеческого духа»[26]. Здесь очевидно желание кардинально сместить акценты, чтобы сделать «перестановку» в системе образов романа.

Скорино предлагает свою систему образов, где положение героя зависит от его взаимоотношений со «Злом»: «Понтий Пилат и Левий Матвей, каждый по-своему, еще мучались и страдали, что пошли на уступки Злу; Иешуа — в древние времена и Мастер — в современную эпоху, хотя и пассивно, отказываясь от какого-либо действия (оно ведь, как считали они оба, бесполезно), внутренне все еще Злу противостояли. Но Маргарита уже вступила на путь безоговорочного приятия неизбежности Зла»[27]. Кроме того, «она

[22] Там же. С. 33.
[23] Там же. С. 40—41.
[24] Там же. С. 39.
[25] Там же. С. 41.
[26] Там же. С. 34.
[27] Там же. С. 41.

не только выполняет все то, что от нее требуют, но — самое главное — чувствует себя при этом счастливой». А главы романа, посвященные приключениям Маргариты, организованным Воландом и его свитой, по мнению критика, «полны своеобразного величия — величия Зла»[28].

Л. Скорино так настойчиво пишет слово «Зло» с большой буквы, что легко забыть, кто же скрывается за этим понятием, с кем же начинает сотрудничать Маргарита. А воплощением «Зла» в московских главах является Воланд. Он, конечно, по определению представляет известное «ведомство», но все же не достаточно демонизирован и «зол» у Булгакова для того, чтобы писать о нем так, как делает это Скорино: «могучий, мрачный, беспощадный ко всему живому Князь Тьмы». (К чему живому был беспощаден Воланд, в статье не объясняется.) Но, видимо, она и сама понимает это, и ставит Булгакову в вину то, что «Князь Тьмы» в романе не нарисован черной краской, а выписан сложно и объемно: «...даже и в нем, Духе Зла, художник раскрывает переплетение противоречивых начал». На основании этого критик делает вывод, что «автор романа как бы разделяет основной тезис Иешуа: нет злых, все добры»[29]. Так, упрощенно трактуется не только философия Иешуа, но и отношение к нему автора, который сочувствует герою, но все же отнюдь не разделяет этого тезиса, о чем свидетельствуют московские главы. Кроме того, утверждение о том, что Булгаков якобы считает «злого» Воланда «добрым», идет вразрез только что высказанной мысли о «переплетении противоречивых начал» в этом образе.

Финал статьи становится ее кульминацией: разоблачение философии романа увенчивается такой исторической аналогией, которая призвана окончательно дискредитировать и героев, и их создателя. Л. Скорино считает, что Булгаков «в странной, причудливой форме, несомненно запечатлел определенную сторону духовной жизни Европы в канун новой мировой войны»[30]. А на таком фоне не возникает сомнений в том, что именно подразумевается под капитуляцией перед «Злом» и сотрудничеством с «лагерем Тьмы». В романе, по мнению критика, «отразился душевный разлом, душевные конфликты тех людей, которые, предощущая грядущие исторические бедствия, не имели внутренних сил им противостоять» — они «мечтали спастись в одиночку, спастись любой ценой». Критик рисует эффектную картину: «А военная гроза надвинулась, пришла.

И советскому народу надо было, набросив плащ-палатку на плечи, твердо взять оружие в руки, подняться и выйти навстречу

[28] Там же. С. 38.
[29] Там же. С. 39.
[30] Там же. С. 41.

судьбе, чтобы одолеть ее и сломить»[31]. Так, на высокой ноте, заканчивается статья. Скорино делает сильный ход, прибегая к подобному контрасту: вот булгаковские герои, сломленные, подавленные иррациональностью существования, капитулировавшие и готовые сотрудничать со злом, и вот советские люди, ценой невероятных усилий сумевшие одолеть это зло. Она показывает: вооружившись философией, которую она сама же приписала булгаковскому роману, «советский народ» ни за что не победил бы[32]. А главные герои оказываются настоящими предателями родины, мечтавшими спастись в одиночку любой ценой.

Любопытно название статьи Л. Скорино — «Лица без карнавальных масок». Оно вызывает в памяти известное высказывание Ленина о Толстом, срывавшем «все и всяческие маски». Это выражение, подхваченное прессой и в немногочисленных вариациях использовавшееся для всевозможных политических «разоблачений», обзавелось стойкими политическими и идеологическими коннотациями. Призывая срывать маски с булгаковских героев и обнажить сущность последних, Л. Скорино тем самым включает свою трактовку романа в политический контекст.

Мастер на «гиблой тропке субъективизма»

Резкое осуждение у консервативных критиков вызывала и концепция творчества, выраженная в образе булгаковского Мастера.

Все та же Л. Скорино пишет, что «Мастер, так же как Иешуа, — провозвестник Слова, а не Дела. Довольствуется он малым, живет в нищете, все его интересы — в области чисто духовной. Реальность окружающего бытия не затрагивает героя, не волнует, ибо он полностью из всего выключен»[33]. Иван Бездомный же — это, на-

---

[31] Там же. С. 42.

[32] Такой прием был опробован уже не раз. Ср. наблюдение Д.О. Клинг о том, что в 1946 г. В. Гроссмана как автора пьесы «Если верить пифагорейцам» критики упрекали в неверном изображении предвоенного советского общества: «...автор считает характерными и для нашей предвоенной, и для нашей послевоенной жизни все то мрачное и печальное, о чем он рассказывает в своей пьесе... Разве могли бы люди, подобные “героям” В. Гроссмана, победить в смертельной схватке с немецким фашизмом? Конечно нет», — пишет на страницах «Правды» В. Ермилов. Ему вторит И. Альтман: «Какие мысли и чувства обуревали советских людей накануне войны? Мы видели надвигающуюся угрозу. Но мы не сидели сложа руки. Мы встретили фашизм во всеоружии. У нас — в том числе у автора пьесы — не было сомнений в нашей победе. Но победа далась нам тяжелой борьбой. Мы не были безумными и поверхностными оптимистами и знали, что предстоит мучительная, кровавая борьба не на жизнь и на смерть... Есть ли эта атмосфера в пьесе? В очень малой степени» (*Клинг Д.О.* Творчество В. Гроссмана 1940—1960-х годов в оценке отечественной и русской зарубежной критики: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008. С. 21—22).

[33] *Скорино Л.* Указ. соч. С. 33.

против, провозвестник Дела. Мастер — это «мечтатель», «человек “не от мира сего”», а Иван — «трезвый реалист»[34].

По ее мнению, в основе противопоставления двух персонажей — Мастера, угадавшего в своем романе истину, и Ивана Бездомного, готового переделать свою поэму так, как это будет угодно редактору Берлиозу, — лежит спор «о праве художника на творческое своеволие, на свободу от “заказа”, то есть от каких-либо социальных требований»[35]. Критику-охранителю, естественно, ближе позиция Ивана Бездомного, в отличие от автора романа. «Именно потому он и терпит творческое поражение, что служит пропагандистским целям, пытается превратить искусство в *реальное действие*», — утверждает Скорино, словно не замечая признания Бездомного в том, что он сам считает свои стихи плохими. А «Мастеру ясна вся тщета человеческих усилий что-либо изменить в окружающем мире. И потому он жалеет заблудшего поэта, наставляет его на путь истинный, учит отказу от реального действия»[36].

Для Мастера творчество — это «только непостижимая разумом, странная внутренняя потребность», у него «нет и не может быть никакой цели вне самого искусства. Высший закон для него — красота самого искусства». Желая разоблачить это творческое «своеволие», где нет места «народности» и «партийности», критик пишет: «Художник просто творит, и нет для него ни правых, ни виноватых, — об этом свидетельствуют страницы, посвященные Понтию Пилату». И далее поясняет: «Он одинаково любуется как величием страданий умирающего Иисуса, так и красотой и праздничной торжественностью его казни»[37]. Именно так трактует Л. Скорино отстраненное, эпическое повествование в главах о Пилате. Мастер предстает в такой интерпретации каким-то аморальным адептом «чистого искусства». «Творчество для главных героев романа только тогда и является подлинным, когда оно не зависит от реальной действительности»[38] — пишет Л. Скорино, отказываясь видеть связь между романом о Пилате и «реальной действительностью» романа о Мастере.

Образ Мастера и его творческая позиция становятся объектом критики и для соратника Скорино И. Мотяшова[39]. В статье с характерным для охранителей названием «Ответственность художника» главным героем является не Булгаков, а Битов, у персонажа которого нравственное кредо «резко ослаблено, выхолощено от-

[34] Там же. С. 34.
[35] Там же. С. 37.
[36] Там же. С. 35.
[37] Там же. С. 36.
[38] Там же. С. 37.
[39] Игорь Павлович Мотяшов. Критик.

сутствием идейного, социального, классового стержня»[40] (кажется, то же самое пыталась сказать и Скорино о булгаковском герое, только делала это не так открыто, а более обтекаемо).

Говоря о Булгакове, И. Мотяшов подчеркивает, что его Мастер — это «в полном смысле слова нравственно раскрепощенный человек, достигший такой абсолютной свободы духа, при которой высшим и единственным мерилом поведения является голос собственной совести». Для критика-охранителя это, естественно, отнюдь не хвалебная характеристика: высшим мерилом поведения должны быть интересы классовой борьбы, но никак не собственная совесть. А тот факт, что «по существу Мастеру нужна абсолютная, ничем не ограниченная свобода в творчестве[41]», является для Мотяшова возмутительным и демонстрирует явную политическую незрелость булгаковского героя. Ведь «даже социалистическое общество, которое, будучи гуманистическим и демократическим по своей природе, вынуждено сосуществовать с миром, где царят насилие, бесчеловечность, воинствующий антидемократизм, — даже оно такой абсолютной свободы дать не может». Далее критик утверждает, что «это понимает умом, хотя и не принимает сердцем, Булгаков. И потому он, оставаясь душою на стороне Мастера, приводит его к поражению»[42].

Как и Скорино, Мотяшов подчеркивает, что автор «ставит Мастера *над всякими вообще обстоятельствами*», что Мастер «не от мира сего», «мечтатель», оторванный от реальности. «Святой отшельник, ослепленный призраком абсолютной свободы духа, абсолютной свободы творчества»[43], Мастер вызывает у Мотяшова жалость.

Критик отмечает: «Трагедия же Мастера начинается задолго до вмешательства в его судьбу критика Латунского, до тяжелого ду-

---

[40] *Мотяшов И.* Ответственность художника // Вопросы литературы. 1968. № 12. С. 16.

[41] Ср. рассуждение критика-охранителя М. Гуса, который позже выступит и по поводу «Мастера и Маргариты»: «Ревизионисты утверждают, будто метод социалистического реализма и принцип коммунистической партийности ограничивают и даже уничтожают свободу художественного творчества. <...> На самом деле, ленинские принципы партийности предоставляют и обеспечивают каждому творцу полную свободу художественного выражения величайших освободительных идей человечества. Метод социалистического реализма предоставляет каждому художнику широчайший простор в поисках и выборе средств для подлинно художественного выражения этих идей.

<...> речь идет о свободе именно художественного выражения коммунистических идей, а не об анархической “свободе” выбора любых идей. Разумеется, полное и художественно совершенное выражение передовых идей современности возможно на основе зрелого мировоззрения» (*Гус М.С.* Литература и эпоха. М., 1963. С. 157).

[42] *Мотяшов И.* Указ. соч. С. 23.

[43] Там же.

шевного заболевания и смерти. Трагический исход судьбы героя — и это с глубокой реалистической силой выражено в романе — как бы предопределен драматической несовмещенностью Мастера с окружающей его реальностью»[44]. Этим словам нельзя отказать в справедливости, стоит добавить, что отношения Мастера и его времени определяются даже не «несовмещенностью», а абсолютной несовместимостью. Столкновение героя с системой, которую представляет Латунский, и последующий уход в клинику профессора Стравинского оказываются лишь ярким выражением этой принципиальной несовместимости.

Однако есть в словах И. Мотяшова важный акцент: трактуя конфликт таким образом, критик полностью снимает ответственность с тех, кто травил Мастера[45]. «Критические залпы по ненапечатанному роману, — и об этом И. Мотяшов пишет так просто, проскальзывая мимо слова “ненапечатанный” и не делая здесь ни малейшего акцента, словно разносить неопубликованное произведение вполне естественно[46], — гасят в нем всякую волю к дальнейшему действию, более того, к литературной работе вообще». Исходя из этого критик делает необоснованный вывод, который может соперничать в своей нелогичности, пожалуй, только с рассуждениями Л. Скорино: «И потому, хотя сам герой нигде этого и не говорит, логика романа наводит на мысль: Мастер может творить только в том случае, если все то, что вышло из-под его пера, будет, независимо ни от чего, не только напечатано, но и публично одобрено»[47].

Если следовать логике И. Мотяшова, то Мастер сам виноват в том, что рукопись не напечатана (и не одобрена). Вот как рассуждает критик, и его менторский тон как бы подразумевает, что он говорит об очевидных, общепринятых законах поведения: «Суть же дела такова, что Мастер написал роман, и он хочет его напечатать. Желание вполне законное: книга затем и пишется, чтобы ее печатали и читали, — резонно замечает критик. — Но также вполне

---

[44] Там же. С. 22.

[45] Любопытно, что примерно так же пишет о самом Булгакове А. Метченко: критик дважды повторяет, что «конфликт Булгакова с советской общественностью и литературной средой до конца выявился уже в 20-е годы» (*Метченко А.* Современное и вечное // Москва. 1969. № 1. С. 207—208, 209).

Этим «до конца выявился» А. Метченко хочет показать, что система и общество эпохи культа личности не стали причиной этого конфликта (который, действительно, начался гораздо раньше), не обострили его. Наоборот, «как известно, в двух трудных для писателя случаях за него вступился Сталин».

[46] В качестве параллели напрашивается, конечно, случай Пастернака и его не напечатанного в Советском Союзе романа, подвергшегося разгромной и далеко не литературной критике.

[47] *Мотяшов И.* Ответственность художника // Вопросы литературы. 1968. № 12. С. 23.

законно ожидать, что автор, встретив препятствия на пути опубликования своей книги, трезво вслушается в голоса ее друзей и недругов, еще раз оценит все им написанное и сделает все от него зависящее, чтобы детище его дум и вдохновений встретилось со своим читателем. Ничего подобного Мастер не делает»[48].

Со слов И. Мотяшова, ситуация, описанная Булгаковым, предстает вполне стандартной (как принято говорить, «рабочей») и лишенной даже тени драматизма. Критик обвиняет Мастера в том, что тот не сделал ничего, чтобы его произведение опубликовали. Но *этот* роман, в котором увидели попытку «протащить пилатчину», опубликовать было невозможно — фактически, надо было написать *другой* роман, по рецепту Берлиоза, например. Похожее мнение высказывает и А. Метченко в отношении самого Булгакова и его конфликта с советской критикой 1920-х гг. Формально признавая некоторые «неудобные» факты сложной биографии писателя, критик делает это так, что выглядят они чем-то вполне заурядным и лишенным трагического оттенка. Вот типичный пример: «Однако ряд произведений Булгакова не был опубликован. Нельзя не согласиться с мыслью Симонова[49], что объективно это мешало крупному писателю найти общий язык с эпохой. Но тут же Симонов обоснованно замечает: такие писатели, как, в частности Маяковский, или критики, как Луначарский (которым, добавлю от себя, вряд ли кто мог “подсказывать”, как отнестись к тому или иному произведению), в силу своих убеждений, и ничего другого, не могли не стать литературными противниками Булгакова, отнюдь не испытывая к нему лично никаких враждебных чувств»[50].

---

[48] Там же.

[49] У К. Симонова об этом сказано так: «И среди принципиальных противников, и среди принципиальных сторонников Булгакова были очень разные люди, и их нельзя мерить только меркой их отношения к Булгакову. Иначе легко впасть во всякого рода исторические несправедливости, хотя бы эмоционально и вызванные тем, что судьба разбираемого в книге автора несла на себе печать трагизма (!). <...> Маяковский исходя из своих тогдашних литературно-политических позиций не мог не быть решительным противником Булгакова — это было бы противоестественно, и все это нет никакой нужды смягчать.

Я беру Маяковского просто как пример. Многие другие люди в ту эпоху не могли не быть литературными противниками Булгакова, но все это не означало, что кто-то вправе был наложить на уста Булгакова печать молчания и создать вокруг него обстановку, которая объективно мешала этому крупному писателю найти общий язык с эпохой. Говоря “эпоха”, я имею в виду эпоху строительства социализма во всех ее сложностях» (*Симонов К.* Разговор с товарищами (Письма о литературе) // Вопросы литературы. 1968. № 9. С. 85—86).

А. Метченко грубо выдергивает слова из контекста, в результате чего они звучат иначе, и выходит, что мнение А. Метченко — это и мнение Симонова тоже, а критик просто ссылается на авторитет писателя.

[50] *Метченко А.* Указ. соч. С. 208.

Идея о том, что критики, «друзья и недруги» могут вмешиваться в сам процесс творчества, давать писателю советы, как и о чем писать, — эта идея очень показательна для охранителей. Вот как пишет об этом И. Мотяшов: «Право и назначение художника — говорить правду о том обществе, в котором он живет <...>. Но если художник, живущий в народном социалистическом государстве, искренне осуществляя свое “право и назначение”, пришел хоть в чем-то в конфликт с обществом, его прямая и священная обязанность спросить себя: а не сбился ли я с дороги подлинной и единственной правды на гиблую тропку субъективизма? Послужит ли мое творение действительному движению общества вперед или окажется невольным оружием в руках злейших врагов этого движения?»[51].

А далее Мотяшов иллюстрирует это рассуждение актуальнейшим историческим примером. После рассуждения о Мастере он вспоминает героя романа «Зависть» Кавалерова. Роман Юрия Олеши, уверен критик, «напоминает об опасности буржуазного и мелкобуржуазного индивидуализма, интеллектуального анархизма — этой живучей болезни, поражающей, как правило, наименее политически зрелую часть интеллигенции, что, к примеру, с достаточной наглядностью проявилось в словах и поступках некоторых чехословацких литераторов, начавших 1968-й год с публичных антисоветских и антикоммунистических заявлений и логически пришедших в августе—сентябре к политической эмиграции»[52]. Мотяшов заставляет невольно приравнивать жажду творческой свободы Мастера к «буржуазному и мелкобуржуазному индивидуализму» Кавалерова.

Особое раздражение у консервативных критиков творческая концепция Мастера и самого Булгакова вызывала еще и потому, что в начале «оттепели» обострились споры о методе и мировоззрении[53], которые продолжались на протяжении шестидесятых годов. Этот спор не был обычной литературной дискуссией. Попытка многих писателей нового поколения отказаться от «четкой позиции», от «принципа партийности» в литературе, т.е. от изображения

---

[51] *Мотяшов И.* Указ. соч. С. 24.

[52] Там же.

[53] В 30-е гг., как известно, спор шел о том, как влияет мировоззрение художника на его творческий метод, можно ли быть «реалистом» (термин, понимавшийся «в расширительном смысле»; другими словами, можно ли правдиво отражать действительность) и при этом не разделять идеологию прогрессивного класса своего времени. «Вопрекисты», выступавшие на страницах журнала «Литературный критик», полагали, что можно: если писатель тщательно изучил жизнь, он адекватно отразит явления реальности вопреки своему мировоззрению. Их оппоненты же были уверены, что определяющим в творчестве является подход художника к действительности, и стать «реалистом» он может только благодаря своему «передовому» мировоззрению.

действительности в ее «революционном развитии», как того требовал соцреалистический канон, — переводилась охранителями в политическую плоскость. Вот как А. Метченко пишет о том, что в 1960-е гг. идет «вползание в социалистические страны “тихой контрреволюции”: «И так случилось (но не по капризу случайности), что в этих нечистоплотных делах очень активную роль играли некоторые писатели. Как правило, те самые, которые энергичнейшим образом протестовали против активизации в литературе социалистической направленности, против первенства политических критериев коммунизма»[54].

Чтобы дискредитировать своих оппонентов, консервативные критики использовали простой прием, который много раз испытал на себе Булгаков в 1920-е гг., — объявить взгляды литературных противников контрреволюционными и антикоммунистическими. «Да, шестидесятые годы преподнесли и такой “сюрприз”, как превращение идеи “аполитичности” литературы в *политическую доктрину*, — продолжает А. Метченко. — Разве не наблюдали мы, как эта доктрина распространяла свое влияние и на политику, как таковую? Но ее “особенность” заключалась в том, что ее сторонники (и это было не только в Чехословакии) от деполитизации литературы и беспардонной критики коммунистической партийности искусства переходили к “рекомендациям”, а то и требованиям “либерализации” и всего уклада жизни социалистических государств. А кое-кто из “мироносцев”, — добавляет критик, — не очень надеясь на оружие слова, позаботился о складах военного оружия»[55].

Конечно, напрямую к Булгакову относиться это не может, но и его роман рассматривается не иначе как в свете политической борьбы, «борьбы за умы и души людей, которая идет сейчас на нашей планете». Не случайно в ответ на упоминание В. Лакшина об откликах на «Мастера и Маргариту», появившихся более чем в двадцати странах мира[56], А. Метченко замечает, что произведение «издается и переиздается в ряде стран, в том числе издательствами, отнюдь не заинтересованными в его добросовестном истолковании[57]. Роман стал объектом идеологической борьбы, вот о чем не следует забывать, подсчитывая “отклики”»[58].

На фоне этих споров роман оказался особенно актуальным, так как Булгаков предлагал иную модель писательского поведения,

---

[54] *Метченко А.* Указ. соч. С. 199.

[55] Там же.

[56] См.: *Лакшин В.* Роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новый мир. 1968. № 6. С. 284.

[57] Случилось то, о чем предостерегал художников И. Мотяшов — произведение попало в руки «злейших врагов» коммунизма.

[58] *Метченко А.* Указ. соч. С. 206.

которая была неприемлема для соцреализма. По мнению А. Метченко, «изображая новую, социалистическую действительность, он опирался не на силы прогресса, заключенные в ней самой[59], а на некий извечный нравственный идеал. Это приводило к тому, что он очень хорошо видел проявления зла, которого было достаточно и в новых условиях, и не сумел по-настоящему оценить силы добра». Булгакову не удалось отразить «нравственную атмосферу советской действительности 30-х годов». А суть этой атмосферы, утверждает критик, составлял «героический подвиг народа», «стремление быть на самых трудных участках в избранной области». А. Метченко не находит у Булгакова «главного — изображения героики борьбы и труда советских людей». Его не устраивают «не конкретные события, а настроенность, пафос времени»[60].

Заключение

«Настроенность» и «пафос» шестидесятых годов стали прекрасными условиями для начала новой жизни «Мастера и Маргариты». Фактически упреки и в «абстрактном» гуманизме, и в отказе от партийности в литературе сводились, пожалуй, к главному вопросу шестидесятых — вопросу о личности, о границах ее обособленности от коллектива и «народа». Охранители увидели в булгаковском произведении сворачивание на «гиблую тропку субъективизма». Но сейчас все эти обвинения говорят гораздо больше о том времени, когда они возникали, чем о самом романе.

Список литературы

Гус М.С. Литература и эпоха. М.: Советский писатель, 1963.

Клинг Д.О. Творчество В. Гроссмана 1940—1960-х годов в оценке отечественной и русской зарубежной критики: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008.

Поступила в редакцию
10.11.2010

[59] Это требование видеть не то, что есть, а то, каким оно должно стать в будущем, стало своеобразным каноном соцреализма. Усилилось оно во время второго съезда СП, когда окончательно выяснилось, что соцреалисту необходимо изображать как сущее то, что, может быть, еще только зарождается, новое, прогрессивное. Например: «... в ряде статьей — О. Корякова, М. Слонимского, М. Гуса и других — прозвучал призыв предвосхищать будущее в произведениях искусства, видеть в сегодняшних героях черты людей коммунистического общества, учить читателей тому, что должно быть, что должно стать неотъемлемым содержанием коммунистического завтра», а читатели призвали писателей «ясно видеть в современности черты грядущего» (Писатель и время (некоторые итоги дискуссии) // Литература и жизнь. 1960. 13 июля. С. 1).

[60] *Метченко А.* Указ. соч. С. 208—209.