***Natalia* SPORÎŞ**
doctor în filologie, conferenţiar universitar,
Universitatea de Stat din Moldova

РОМАН М. А. БУЛГАКОВА ”МАСТЕР И МАРГАРИТА” КАК ФЕНОМЕН САМООТРИЦАНИЯ ЭПОХИ

Articolul cercetează interacţiunea complexă dintre creator şi epocă în romanul "Maestrului şi Margareta" de M. A. Bulgakov. Autorul ajunge la concluzia că, în constantele sale temporale, sociale, ideologice şi existenţiale creatorul şi epoca se află într-un conflict radical unul faţă de celălalt, acesta fiind unul dintre cele mai rar întâlnite precedente în istoria literaturii mondiale.
Cuvinte cheie: autor, cronotop, strategii narative, postmodernism, aluzie, roman-cifru, creator şi epocă, creator şi putere.

The article explores the complex interaction between the creator and the era in the novel "The Master and Margarita" by M.A. Bulgakov. The author comes to the conclusion that the creator and the epoch, in its temporal, social, ideological and existential constants are in a radical conflict with each other, which is the rarest precedent in the history of world literature.
Key words: author, chronotope, narrative strategies, postmodernism, allusiveness, novel-code, creator and epoch, creator and power.

Творец и эпоха, творец и власть – универсальная проблема литературы и искусства на протяжении всей истории их развития. Обозначившийся еще в литературе Древнего Рима конфликт между поэтом и властью, индивидом и имперской идеологией служения государству как некоему надличностному абсолюту породил первые образы творцов, ставших мифологемами мировой культуры. Это образы поэтов-изгнанников, поэтов, пострадавших от несправедливого гонения, – и первый из них знаменитый опальный певец любви Овидий Назон. Великий Гораций, предпочетший творческое уединение в своем Собинском имении соблазнам близости к большой политике и центру власти, каким был великий Рим. Поэты-неотерики, и прежде всего неистовый Катулл, открывший новые горизонты римской поэзии не в служении идеи возвеличивания империи, а в безднах эмоциональной жизни отдельного человека. Так обозначился один из полюсов проблемы поэт и власть, - полюс противостояния и даже конфронтации. Другой ее полюс представляет величественная фигура Вергилия, столь же искренне утверждающая аскетический идеал служения Великой Империи, Великому Риму, проповедующая знаменитые Августовы идеалы, облагораживающие идею абсолютной власти.

Что касается проблемы взаимоотношения творца и эпохи, то разве не в эпоху Античного Рима были произнесена сакраментальная фраза Цицерона «О времена! О нравы!». Однако, счастливо гармоничное мироощущение античного мира еще не ощутило настоящей глубины, которую обретет этот конфликт в последующие эпохи. Эпоха Античности еще не знала рефлексии, а человек, ею сформированный видел мир цельным, а себя мыслил центром этой вселенной, как микрокосм в макрокосме.

Конфликт художника и власти, творца и эпохи, поэта и мира, наконец приобретает критически острые очертания в эпоху Романтизма, когда дерзновенный гений в духе радикального антропоцентризма, почувствовал в себе силы соперничать с самим Творцом, в экстазе богоборческого порыва. В основе этого конфликта, помимо самонадеянного антропоцентризма, неудовлетворенность данностью, любой данностью как таковой: социальной, идеологической, бытийной, исторической, пространственной, географической, наконец. Однако, романтический гений, отрицающий «дольный» мир, все-таки находится внутри него и рожден этим миром.

XX век не знает аналогов в мировой истории по напряженному трагизму социальных экспериментов, исторических катаклизмов и тоталитарного прессинга. Русская литература 20-30-х годов развивалась в весьма специфических условиях последствия череды революций и опустошительного самоистребления Гражданской войны с одной стороны, с другой – в процессе выстраивания новой социальной системы гегемонии одного класса над всеми другими и деспотичного прессинга тоталитаризма. Тоталитаризм проявлялся во всех сферах культурной жизни страны, он господствовал в идеологии. Власть пристально следила за работой «инженеров человеческих душ», которые должны были формировать нового человека в обновленном мире глобальных социальных реформ, которого питают «правильные» идеи атеизма и коммунизма, в правильном искусстве социалистического реализма. У этого нового человека не было и не должно было быть прошлого, он начинал жить с нуля, а точнее с октября 1917г. И у страны Советов тоже не было прошлого, было только необходимо светлое будущее.

А у М. А. Булгакова это прошлое было. Было уютное детство в Киеве, была прекрасная и любимая гимназия, имеющая статус аристократической (однако почти половина ее учеников были или т.н. казеннокоштными школярами, или учились за счет купцов-меценатов), была многочисленная любящая семья с традициями, твердая в устоях Веры (два деда писателя были православными священниками, а отец – видный теолог, оставивший после научное наследие, преподаватель Духовной Академии), были искания юности, увлечение медициной, любовь, наконец.Весь этот мир был одномоментно разрушен глобальным и бесчеловечным социальным экспериментом. Все дорогое и близкое осталось в прошлом. Иметь прошлое стало опасно. В 20-30-гг прошлого столетия, оно стало прямо угрожать гибелью. Именно в то время появилась новая уничижительная и убийственная социальная формула, обрекающая целый класс на гибель, – «из бывших».

К этим бывшим принадлежал М. А. Булгаков.Но самое удивительное, что он не собирался от этого прошлого отказываться. Именно оно послужило основой его первых произведений, таких как: роман «Белая гвардия» и примыкающая к нему пьеса «Дни Турбиных». Сейчас трудно себе представить, что такое написать в 20-е годы произведение с названием «Белая гвардия»! Это чистое безумие, смертный приговор, такого наконец, просто не могло быть в эпоху, когда белогвардейцев иначе как отребьем и «белогвардейской сволочью» в официальной печати не называли.

Формально – житейски Булгаков прекрасно понимал, чем грозит прошлое военного врача Добровольческой Армии и тщательно скрывал этот факт.

Переехав в Москву, он всячески скрывает диплом врача и представляется то журналистом, то писателем. Он строит жизнь заново, жизнь столичного литератора, однако творчество его живет по своим законам, над ним не властны законы новой социальной, культурной, идеологической действительности. Особенно демонстративно название повести «Записки покойника» (такого названия просто не могло быть в новой советской литературе) или романа «Кабала святош».

Вторая половина 20-х – время странного и необъяснимого литературного успеха Булгакова. Пьеса «Дни Турбиных», в которой показана трагедия семейства «из бывших» поставлена во МХАТе. Как такое могло произойти? Куда смотрели чиновники от литературы? Куда смотрело НКВД, наконец?! Какая сила, обладающая абсолютным могуществом хранила автора? Известно, что постановка пьесы была разрешена по личному указанию И. Сталина, он ее ценил и любил, о чем свидетельствует тот удивительный факт, что Сталин смотрел эту постановку 14 раз.

Необъяснимая фавора и милость власти сменилась опалой в 1929г. Произведения Булгакова перестали печатать, пьесы были сняты из репертуара, начались уничижительные и яростные гонения в прессе. Жить стало нечем и не на что. Конфликт со временем, с эпохой приобретает убийственные очертания. Существовать в этой данности стало невозможным и Булгаков идет на отчаянный шаг – он пишет письмо советскому правительству с просьбой разрешить ему эмигрировать из страны или дать возможность работать на родине. Почему он пошел на прямой диалог с властью, с вождем? Значит верил не только в его могущество, но и в него самого, в его защиту. Верил в него как в абсолют власти. Известно, что Булгаков был монархистом, он вообще был сильным человеком, уважал силу и сильных людей. И, наконец, пьеса «Батум», прямо посвященная началу биографии вождя, остается фактом биографии писателя. Когда в апреле 1930г его разбудил неожиданный звонок – ему звонил сам Сталин – Булгаков пошел на компромисс с властью, согласившись с тем, что писатель должен оставаться и писать на Родине. Однако, позволив писателю выжить, обеспечив заработком театрального служащего, власть лишает его аудитории, оставляя в вакууме, обрекая все его произведения или на забвение в недрах писательского стола, или на уничтожение. Но как известно, «рукописи не горят». Эта крылатая фраза Булгакова оказалась провидческой не только в судьбе героя его главного романа, его альтер эго, но и в судьбе самого писателя.

Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» – удивительное произведение, исключительное не только в контексте своей эпохи, но и вообще в каком-либо контексте. По своей художественной природе, специфике хронотопа, нарративным стратегиям он не принадлежит своему времени, лежит вне литературного пространства эпохи, принадлежа по своей структуре и методологии искусству постмодернизма. Это роман – шифр, в котором заключено послание скорее не современникам, но потомкам. Множество работ было посвящено попытке расшифровать скрытый смысл имен и названий, логику и символику чисел романа. Вероятно уместно даже усматривать в романе скрытое послание Сталину, по крайней мере это достаточно логично в контексте булгаковского диалога – спора с Властью и художественной сути самого романа, в котором Понтий Пилат – невольный палач «учителя», мечтающий продолжить

разговор с ним хотя бы в ином мире. Мистическая фигура Сталина действительно возвышается за плечом Пилата, воплощающего в себе всю неумолимую мощь великой Империи, но он не только символическая фигура власти, но и ее жертва, жертва статуса, долга, политической прагматики. Этот образ фокусирует в себе и мощь, и бессилие любой светской власти. Головокружительную сложность восприятия фигуры власти и как идеи, и как конкретного воплощения в образе вождя народов И. В. Сталина в романе демонстрирует раздвоение Сталина как прототипа двух противоположных образов: с одной стороны, Пилата, а с другой, Воланда– воплощение инфернальной силы, пришедшей в мир сталинской Москвы вершить свои порядки, в логике которых бесконечно сложно разобраться, не впадая в их упрощенное, плоское толкование.

Интертекстуальная природа романа «Мастер и Маргарита», его разомкнутость в художественное пространство множества текстов и целого ряда культурных эпох раскрывается еще до вступления в булгаковское повествование эпиграфом из любимого им «Фауста» Гете, помогающимраскрыть один из авторских концептов соотношения добра и зла в мире – и здесь он солидарен с гетевской диалектикой. Исследование бесконечного многообразия литературных и культурных аллюзий в романе не входит в задачи этой статьи, однако, и простого перечисления аллюзивных пластов «Мастера и Маргариты» было бы достаточно для демонстрации исключительного несообразия булгаковского детища эстетике и идеологии искусства эпохи, его магистральной и единственно возможной линии – социалистического реализма. Где программные образы рабочих и колхозников, а также передовой интеллигенции, строителей нового и прекрасного будущего? Может быть суетливая и скандальная Аннушка, некстати разлившая масло или комсомолка вагоновожатая, «отрезавшая» голову несчастному Берлиозу? Что касается передовой творческой интеллигенции, и, в особенности, собратьев по литературному цеху, то перед нами выстраивается целая галерея гротескных образов разрастающаяся до масштабов мистической фантасмагории, вызывающая аналогии с паноптикумом гоголевских «мертвых душ». Этот мир не только высмеян автором, но предан анафеме, обречен на сожжение в финале романа.

«Мастер и Маргарита» – удивительный роман, сочетающий в себе два полярных, противоположных во всем мира, лежащих в разных пространственно-временных пластах. Перед нами два великих города – Ершалаим и Москва, и общее в них только то, что и тот и другой стоят на идеологическом перепутье, и, главное, и тот и другой отринули Бога.

Этот роман – последнее и самое дорогое детище Булгакова. И о том,чего стоило и чем грозило его создание автору, и степень его «странности» в идеологическом и эстетическом контексте эпохи, свидетельствует трагическая судьба романа Мастера, альтер эго автора в романе. Булгаков безусловно отдавал себе отчет в невероятности самого факта существования своего произведения, его безумного несоответствия диктату времени.

Это произведение рождено и наполнено пафосом отрицания, отрицания стиля жизни, искусства, идеологии эпохи, эпохи, в которой не может быть ничего исключительного, яркого, эпохи в которой господствует

посредственность, эпохи, в которой подлинное искусство заменено суррогатом, эпохи в которой словами романа «чего не хватишься – ничего нет!»

«–Дайте нарзану, – попросил Берлиоз.

– Нарзану нету, – ответила женщина в будочке и почему-то обиделась.

– Пиво есть? – сиплым голосом осведомился Бездомный.

– Пиво привезут к вечеру, – ответила женщина.

– А что есть? – спросил Берлиоз.

– Абрикосовая, только теплая, – сказала женщина.

– Ну, давайте, давайте, давайте!..» [1, стр.8] - этот гротескно-сниженный, убийственно обыденный диалог с реальностью советского быта с первой страницы романа окунает нас в бытийную стихию Москвы 30-х годов с ее душным коммунальным бытом, скандальной Аннушкой, некстати пролившей масло, вороватыми буфетчиками потчующими клиентов осетриной второй свежести и позеленевшей от времени брынзой, Москвы изнемогающей от жажды и испорченной «квартирным вопросом».

Сюжет романа начинается со сцены странного, удушающе жаркого дня поздней весны на Патриарших прудах. Молодой пролетарский поэт Иван Бездомный и важный чиновник от литературы, Михаил Александрович Берлиоз, председатель правления одной из крупнейших московских литературных ассоциаций, сокращенно именуемой МАССОЛИТ, и редактор толстого художественного журнала обсуждают важный идеологический заказ времени – разоблачительную поэму об Иисусе Христе, с которым поэт не справился. Христос в его поэме, по мнению редактора оказался фигурой сугубо отрицательной, но удивительно рельефной и живой. Начитанный Берлиоз внушает Ивану, что главная цель его была продемонстрировать, что Христа не было вовсе.

Исследователи считают, что роман открывается временем не просто поздней весны, но это время Пасхи или ее преддверия. Но никто в Москве, в которой уже взорван Храм Христа Спасителя не ждет его Воскресения. Это время должно быть ознаменовано только усиленной антирелигиозной пропагандой, качеством которой остался недоволен придирчивый Берлиоз.

Душные аллеи «в час небывалого жаркого заката» удивительно пустынны и некому помешать роковой встрече двух москвичей с силами тьмы, о которой насмешливо предупреждает автор названием первой главы романа: «Никогда не разговаривайте с неизвестными»! Ведь в эпоху господствующего материализма и атеизма ничего неизвестного уже не должно было существовать. Его просто не было для уверенных в себе строителей нового мира, а если неизвестное вдруг возникало на их пути, то оно должно было быть тут же «разъяснено» и конечно же «разоблачено» - на то есть компетентные органы, которые внушают священный ужас обывателю, но который верит в них как в Божественный промысел. Эти силы никогда не называются в романе прямо, но всегда присутствуют в нем не только как карающая сила, но и как страшный, но верный арбитр, которому нельзя сопротивляться.

В сгущающейся атмосфере страшного, фатального вечера, в мареве странной для весны жары есть что-то неуловимо ирреальное. Это ощущает даже Берлиоз, которому вдруг кажется, что он выпал из реальности, что его посетила галлюцинация «– Фу ты черт! – воскликнул редактор, – ты знаешь, Иван, у меня

сейчас едва удар от жары не сделался! Даже что-то вроде галлюцинации было, – он попытался усмехнуться, но в глазах его еще прыгала тревога, и руки дрожали». [1, стр.9]

Автор злорадно заставляет убежденного материалиста Берлиоза помянуть черта, в которого он не верит, но которого он только что действительно увидел в зыбком мареве жаркого вечера и отмахнуться от пророческого видения, которое он называет галлюцинацией. Ничто уже не спасет несчастного Берлиоза от встречи с его страшной судьбой, потому что он эту самую судьбу отрицает, отрицает сам феномен предначертанности, а главное он вместе со всей эпохой отринул Бога, о чем с удовлетворением и иронией по отношению к непонятливому иностранцу заявляет: «Да, мы не верим в бога, – чуть улыбнувшись испугу интуриста, ответил Берлиоз. – Но об этом можно говорить совершенно свободно.

Иностранец откинулся на спинку скамейки и спросил, даже привизгнув от любопытства:

– Вы – атеисты?! ...

– В нашей стране атеизм никого не удивляет, – дипломатически вежливо сказал Берлиоз, – большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о боге.» [1, стр.13]

Удовлетворенный это радостной новостью странный собеседник пожимает в благодарности руку Берлиозу. Это город никем не защищен и еще до явления в нем сил зла, предан им по собственной воле! Но подозрительный иностранный «консультант» впадает в настоящий восторг от пикантности ситуации, когда советский поэт воинственно уверяет его, что «Нету никакого дьявола!» - решительно заявляет он в лицо ему самому, на что его странный собеседник заявляет «Ну, уж это положительно интересно, – трясясь от хохота проговорил профессор, – что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет!» [1, стр.48].

В этом плоском, одномерном мире затверженных материалистических доктрин и тоталитарных идеологем нет места ни чуду, ни тайне, ни магии. Все это должно быть немедленно «разоблачено», чего и требует высокопоставленный чиновник от искусства Семплияров на сеансе «черной магии», но разоблаченными в буквальном смысле оказываются сами москвичи, а в особенности, москвички.

Силы зла чувствуют себя в этом городе тотального материализма совершенно свободно. Они – его подлинные хозяева, они творят в нем свой бал, казнят и милуют, а напоследок устраивают в нем пожар. Удивительно, но автор изображает этот триумф зла с удовлетворением, а подчас с злорадным восторгом, видимо всерьез уповая на очистительность этого пламени. И, действительно, в духе гетевской диалектики, на которую декларативно опирается Булгаковв эпиграфе, силы зла здесь должны послужить благу. По крайней мере, в финале романа горит столь ненавистный Булгакову дом Грибоедова – воплотивший в романе опекаемый государством мир псевдо литературы, о котором «Приятно думать о том, что под этой крышей скрывается и вызревает целая бездна талантов.

– Как ананасы в оранжереях,– сказал Бегемот и, чтобы получше полюбоваться на кремовый дом с колоннами, влез на бетонное основание чугунной решетки.

– Совершенно верно, – согласился со своим неразлучным спутником Коровьев, – и сладкая жуть подкатывает к сердцу, когда думаешь о том, что в этом доме сейчас поспевает будующий автор «Дон Кихота», или «Фауста», или, черт меня побери, «Мертвых душ»! А?

– Страшно подумать, – подтвердил Бегемот.

– Да, – продолжал Коровьев, – удивительных вещей можно ожидать в парниках этого дома, объединившего под своею кровлей несколько тысяч подвижников, решивших отдать беззаветно свою жизнь на служение Мельпомене, Полигимнии и Талии. Ты представляешь себе, какой поднимется шум, когда кто-нибудь из них для начала преподнесет читающей публике «Ревизора» или, на самый худой конец, «Евгения Онегина»!» – в откровенно ерническом диалоге подручных Воланда звучит очевидный приговор этому миру прогнивших ценностей и мнимых величин, для которых писательство не миссия, но просто кормушка: «если на эти нежные тепличные растения не нападет какой-нибудь микроорганизм, не подточит их в корне, если они не загниют! А это бывает с ананасами! Ой-ой-ой, как бывает!

– Кстати, – осведомился Бегемот, просовывая свою круглую голову через дыру в решетке, – что это они делают на веранде?

– Обедают, – объяснил Коровьев…» [1, стр.369-370].

Этому миру гореть в огне, и этот огонь,возможно, будет очищающим. Ведь в центре этого храма искусств, этой оранжереи вызревающих талантов – кормушка, ресторан, напоминающий корабль, плывущий к гибели, которым управляет метрдотель с лицом флибустьера, а иногда банальный кабак с пьяными драками и визжащим фокстрот «Аллилуйа» джаз-бендом.

Этот модный мотив пронизывает весь роман, он звучит в нем неоднократно, являясь кощунственным музыкальным рефреном эпохи, и, наконец, его играют на балу у сатаны.

Роману присуща необычайная музыкальность. Он оркестрован как сложное полифоническое единство. Он весь пронизан музыкальными лейтмотивами и главный из них – знаменитая ария Мефистофеля из оперы Гуно «Фауст». Но это не любимое Булгаковым искусство, не обожаемая им опера в чистоте ее классического звучания. Она покинула театры. Теперь повсюду, из каждого окна звучит ее демократическая, искаженная версия. Она захрипела голосами патефонов, радио, она лишена цельности, раздергана на отдельные популярные арии, она превратилась в шумовой фон города, в звуковой контекст эпохи.

Подлинному искусству не место в этом мире суррогата, герой романа – Мастер, Мастер с большой буквы. Этим именем называла его возлюбленная, потому что само слово писатель было скомпрометировано, выхолощено эпохой, стало ненавистным для героини, ассоциировалось с толпой гонителей Мастера, «коллективом» писателей, имеющих государственный паек, удостоверение и профсоюз. Мастер, само это слово аллюзивно связано с «не актуальной» эпохой Средневековья. Мастер всегда исключителен, а следовательно, ему не место в коллективе советских талантов. Его творчество обращено в прошлое, его роман, роман посвященный Вечному не только не современен в глазах идеологов эпохи, но прямо опасен и крамолен, да просто не возможен. Он подлежит уничтожению, как и его автор. Мастер живет вне эпохи, он игнорирует ее стандарты и

требования. Он служит в музее переводчиком, будучи полиглотом, знатоком е только современных, но и мертвых языков. Он не помнит имени своей жены, помнит только, что она ходила в чем-то «в полоску», - актуальный тренд эпохи. До того как герой начал писать свой Роман, освобожденный от рутинной службы счастливой судьбой, явившейся в виде навязанного им общественностью лотерейного билета, он словно и не жил вовсе. Творчество и есть для него подлинная жизнь, и до встречи с Любовью ему было достаточно идиллической тиши подвальчика в уютном переулке, недосягаемого для шума эпохи. Но роковая встреча с его Маргаритой, с его Музой разрушила этот приют. Она толкнула его к безумному шагу – выйти в мир со своим Романом, и этот шаг стал роковым. Этой эпохе не нужен был Мастер, она не хотела думать о Вечном, у нее были свои цели и задачи, а место Мастера или в психиатрической больнице, где он к счастью и оказывается, воспринимая ее, как единственно возможный приют, и даже защиту от этого страшного и такого непонятного мира, или в безымянной могиле, в числе расстрелянных.

Единственное, что может удержать в этом перевернутом мире, единственное для чего стоит жить, когда даже возможность творчества отнята – это любовь. Но эпоха разлучает несчастных любовников, отнимая у Маргариты ее Мастера. Она явилась в их дом, в их тихий приют в лице любопытного и навязчивого гостя со странным именем Алоизий Магарыч. Чуткая Маргарита сразу почувствовала в нем опасность, почувствовала в нем доносчика и осведомителя, но было поздно. Вскоре Алоизий воцарился в их тихом подвальчике, и в нем зазвучал патефон. Эта сюжетная коллизия не была исключительной, она была характерна для социального и бытийного контекста эпохи, часто служа разрешением «квартирного вопроса», который по замечанию Воланда, испортил москвичей. Знаменательно, что осведомитель «оттуда», барон Майгель, имел наглость явиться на бал черных сил в «нехорошую квартиру», вероятно имея целью донести органам на самого сатану. Всеобщее доносительство и всевластие органов, охраняющих власть – константа эпохи Большого Террора, мрачная составляющая жизни Москвы 30-хх годов, однако и в другой империи – на задворках Великого Рима, в ненавистном Пилату городе Ершалаиме торжествует та же, вечная, ситуация вероломного предательства и корысти. Иуда из Кириафа предает за тридцать проклятых сребреников бедного учителя из Галлилеи.

Примечательно, что Булгаков изображает в своем романе несчастную Москву, преданную разрушительным, казнящим, но иногда выполняющим миссию справедливого возмездия, действиям сразу двух одинаково инфернальных сил – Воланда и его свиты, с одной стороны и карательно-репрессивного аппарата эпохи – с другой. Всеобщий страх перед всевластием органов НКВД, их постоянное присутствие как некоего всевластного начала является одним из лейтмотивов романа. Исследованию данной проблематики посвящен ряд работ, в том числе статья В. П. Маслова. [2]

В этом мире всеобщего предательства даже любовь толкает к ненависти, мщению и экстатической ярости. Эпоха отнимает у Маргариты ее Мастера и она готова разгромить этот мир до основания, как квартиру одного из гонителей Мастера, критика Латунского. Эпоха делает из нее ведьму, по ее собственному признанию в письме к мужу: «Я стала ведьмой от горя и бедствий, поразивших

меня» Эпоха толкает ее к Воланду, делая королевой бала сатаны. По мнению Мариэтты Чудаковой, одному из первых биографов Булгакова, восстановившей его биографию по крупицам, ценою долгих и кропотливых усилий все профессиональной жизни филолога и архивиста, в таком преображении Маргариты можно видеть только один – страшный биографический подтекст. Бесспорный прототип образа Маргариты – третья жена М. А. Булгакова, Елена Сергеевна, тоже поневоле предалась инфернальным силам, - была так или иначе связана с НКВД. И здесь, по мысли М. Чудаковой не было альтернативы, иначе она была бы просто уничтожена этой карательной машиной времени: «Те, кто рассуждает, какая там бросается на что-то тень, просто не понимают жизнь людей, ложившихся вечером, не зная, проснутся ли они в своей постели или в пыточной Лубянки.» [3]

Знаменательно, что в этом мире воссоединение любящих, по логике сюжета булгаковского романа возможно только в смерти или в контексте Вечности, где они и находят Покой и тихий приют в патриархальном домике с вишневым садиком, но не в контексте эпохи, которая отнимает у них все.

«Мастер и Маргарита» - удивительный роман, в котором автор вершит приговор своему времени, своей эпохе, со всей мощью булгаковского темперамента и таланта, последовательно и радикально, отрицая все ее константы. Он, как и творение Мастера, посвящен вечности и обращен в вечность.

Библиография:

1. Булгаков М. А., *Мастер и Маргарита*. Москва - Санкт-Петербург: Амфора, 2010.
2. Маслов В.П., *Скрытый лейтмотив романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»* // Известия Академии Наук// Серия Литературы и языки. Т.54. №6, Москва. 1995 [Accesat pe 09.11.2018] https://refdb.ru/look/2094724.html
3. Чудакова, Мариэтта, *Реалии 1930-х в «Мастере и Маргарите»* // курс лекций «Мир Булгакова». Лекция 4-я [Accesat pe 09.11.2018] https://arzamas.academy/courses/39