

**Министерство высшего и среднего специального образования
Республики Узбекистан**

**Андижанский государственный университет
имени З.М.Бабура**

Кафедра филологии

На правах рукописи

Таджиматова Махсума Фарходовна

Выпускная квалификационная работа

**«Комическое и трагическое в романе М.А.Булгакова
«Мастер и Маргарита»»**

**Выполнена для получения академической степени бакалавра по
направлению 5111300 – Родной язык и литература (русский язык и
литература в иноязычных группах)**

Научный руководитель: старший преподаватель Богданович Г. А.

Андижан 2015

«Рекомендую к защите»

Научный руководитель:

ст. преп. Богданович Г.А.

« ____ » _____ 2015

«Даю разрешение на защиту»

Заведующая кафедрой:

д.ф.н. проф. Шахобиддинова Ш. Х.

« ____ » _____ 2015

«Рекомендую к защите»

Рецензент:

« ____ » _____ 2015

«Представляю к защите на Государственную аттестационную комиссию»

Декан факультета:

к.ф.н. доц. Рахмонов Б.М.

« ____ » _____ 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....3

| | |
|---|-----------|
| Глава I. Жизнь и творчество Булгакова..... | 6 |
| I.1. Биография писателя..... | 6 |
| I.2. Творчество писателя..... | 6 |
| Выводы по главе I..... | 12 |
| Глава II. Главный роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». | 13 |
| II.1. Роман «Мастер и Маргарита»..... | 13 |
| II.2. Главные герои романа..... | 16 |
| II.2.1. Иешуа и Воланд..... | 16 |
| II.2.2. Свита Воланда..... | 20 |
| II.2.3 Мастер и Маргарита..... | 25 |
| II.2.4. Понтий Пилат..... | 28 |
| II.3. Судьба романа «Мастер и Маргарита»..... | 35 |
| Глава III. Трагическое и комическое в романе М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита»..... | 36 |
| III.1. Комическое в романе «Мастер и Маргарита»..... | 36 |
| III.2. Трагическое в романе «Мастер и Маргарита»..... | 72 |
| IV. Заключение..... | 78 |
| V. Список использованной литературы..... | 80 |

Введение

Президент Республики Узбекистан Ислам Каримов на торжественном собрании, состоявшемся 5 декабря 2014 года и посвященном 22-й годовщине принятия Конституции Республики Узбекистан, остановившись на вопросе о развитии образования в республике, сказал: «В прошедший период были приняты широкомасштабные меры по повышению эффективности образования и воспитания на основе современных информационно-коммуникационных технологий, Интернета...Необходимо также отметить, что было издано 34 миллиона 500 тысяч экземпляров школьных учебников и учебно-методических пособий на 7 языках, на которых в нашей стране ведется обучение.

Как известно, доброй традицией для нас стало бесплатное обеспечение мальчиков и девочек, впервые переступающих порог школы, учебниками и учебными принадлежностями. И в нынешнем году почти 587 тысяч первоклассников получили их на сумму около 28 миллиардов сумов.

Наряду с этим школьные кабинеты по изучению иностранных языков, особенно английского, были оснащены современными информационно-коммуникационными технологиями, техническими средствами на 45 миллиардов сумов, что создает прочную основу для дальнейшего углубленного освоения знаний и навыков нашими детьми»¹.

В Республике Узбекистан на современном этапе первостепенными являются задачи формирования гармонически развитой личности, её нравственного и духовного воспитания. В решении этих задач большая роль принадлежит педагогическим кадрам. Успех в работе во многом будет зависеть от того, насколько сегодняшний студент овладеет необходимыми знаниями.

Одним из приоритетных направлений системы образования на данный период остаются филологические дисциплины. Ведущей из них является литературоведение. В свете развивающихся и укрепляющихся отношений

¹ И.А.Каримов. Доклад на торжественном собрании, посвященном 22-годовщине принятия Конституции Республики Узбекистан. /www.press-service.uz/

между нашей страной и Российской Федерацией особое значение приобретает изучение русской литературы. Классическим периодом русской литературы является первая половина XX века. Особым явлением данного периода признано творчество Михаила Афанасьевича Булгакова (1895-1941).

Тема данной выпускной квалификационной работы – Комическое и трагическое в романе М.А. Булгакова “Мастер и Маргарита”.

Актуальность работы: Актуальность нашей темы обусловлена тем, что роман “Мастер и Маргарита” вошел в золотой фонд русской и мировой культуры. Он является объектом многих исследований, его читают, анализируют, им восхищаются. Проблемы, поднятые в этом произведении, являются актуальными и по сей день.

Предмет и объект исследования: комическое и трагическое в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Цель исследования: выявить и проанализировать фрагменты романа, имеющие элементы комического и трагического.

Задачи работы. В своей работе мы ставим перед собой следующие задачи:

- ✓ определить специфику комического и трагического в литературе;
- ✓ изучить соответствующие фрагменты романа;
- ✓ выявить соотносительность комического и трагического.

Методологической основой нашей работы являются труды Б.В.Соколова, М.Крепса, других исследователей по изучению романа.

Научная значимость исследования состоит в выведении роли комического и трагического в романе, использовании новых научных методов.

Практическая ценность состоит в возможности использования материалов исследования на занятиях по русской литературе в общеобразовательных школах, профессиональных колледжах и академических лицеях.

Структура исследования обусловлена спецификой его предмета, целью и последовательностью реализации поставленных задач. Настоящая дипломная работа состоит из введения, трёх глав, заключения, списка использованной литературы.

В первой главе рассматривается жизнь и творчество М.А.Булгакова, во второй главе изучается история романа «Мастер и Маргарита», третья глава посвящена анализу элементов комического и трагического в данном произведении.

В **заключении** подводятся итоги работы.

Глава I. Жизнь и творчество Булгакова

I.1. Биография писателя.

Михаил Афанасьевич Булгаков (1891-1940) родился в семье профессора Киевской духовной академии. Детство и юность Булгакова прошли в Киеве. В творчество писателя Киев войдет как Город (роман "Белая гвардия") и станет не просто местом действия, но воплощением сокровенного чувства семьи, родины (очерк "Киев-город", 1923). В 1909 г. Булгаков поступает на медицинский факультет Киевского университета. По его окончании в 1916 г. он получает звание "лекаря с отличием". Киевские годы заложили основы мировосприятия Булгакова. Здесь зародилась его мечта о писательстве. Ко времени первой мировой войны Булгаков уже сформировался как личность.

I.2. Творчество М.А.Булгакова

После окончания университета, летом 1916 г., Булгаков работал в госпиталях Красного Креста на Юго-Западном фронте. Тогда же был призван на военную службу и переведен в Смоленскую губернию, где стал врачом сначала сельской больницы, затем с сентября 1917 г. - Вяземской городской больницы. Эти годы послужили материалом для восьми рассказов писателя, составивших цикл "Записки юного врача" (1925-1927). Работу над ними он начал там же, в Смоленской губернии, регулярно записывая свои впечатления от встреч с больными. События 1917 г. прошли почти незаметно для земского лекаря Булгакова. Его поездка в Москву осенью того же года была вызвана не интересом к событиям революции, что пытались из лучших побуждений приписать ему некоторые биографы, а желанием освободиться от военной службы и от личного недуга, довольно точно воспроизведенного в одном из рассказов упомянутого цикла - "Морфий". Вплотную с событиями революции и гражданской войны Булгаков столкнулся в своем родном Киеве, куда возвратился в марте 1918 г. В условиях постоянной смены властей в столице Украины 1918-1919 гг. остаться в стороне от политических событий было невозможно. Сам Булгаков в одной из анкет напишет об этом так: "В 1919 г., проживая в г. Киеве, последовательно призывался на службу в

качестве врача всеми властями, занимавшими город". О ключевом значении для его творчества этих полутора лет пребывания в Киеве свидетельствуют роман "Белая гвардия", пьеса "Дни Турбиных", рассказ "Необыкновенные приключения доктора" (1922). После взятия Киева генералом Деникиным (август 1919 г.) Булгаков был мобилизован в белую армию и отправлен на Северный Кавказ военврачом. Здесь появилась первая его публикация - газетная статья под заглавием "Грядущие перспективы" (1919). Написана она с позиции неприятия "великой социальной революции" (иронические кавычки Булгакова), ввергнувшей народ в пучину бедствий, и предвещала неизбежную в будущем расплату за нее. Булгаков не принимал революцию потому что крушение монархии во многом означало для него крушение самой России, родины - как истока всего светлого и дорогого в его жизни. В годы социального разлома он сделал свой главный и окончательный выбор - расстался с профессией врача и целиком посвятил себя литературному труду. В 1920-1921 гг., работая во Владикавказском подотделе искусств, которым руководил писатель Ю. Л. Слезкин, Булгаков сочинил пять пьес; три из них были поставлены на сцене местного театра. Эти ранние драматургические опыты, сделанные, по признанию автора, наспех, "с голодухи", были впоследствии им уничтожены. Тексты их не сохранились, за исключением одной - "Сыновья муллы". Здесь же Булгаков пережил и свое первое столкновение с "левыми" критиками пролеткультовского толка, нападавшими на молодого автора за его приверженность культурной традиции, связанной с именами Пушкина, Чехова. Об этих и многих других эпизодах своей жизни владикавказского периода писатель расскажет в повести "Записки на манжетах" (1922-1923). В самом конце гражданской войны, находясь еще на Кавказе, Булгаков готов был покинуть родину и уехать за границу. Но вместо этого осенью 1921 г. он появился в Москве и с тех пор остался в ней навсегда. Возможно, этот шаг он сделал не без влияния *О. Э. Мандельштама*, с которым встречался в последние дни своего пребывания на Кавказе. Начальные годы в Москве были очень трудными для

Булгакова не только в бытовом, но и в творческом отношении. Чтобы выжить, он брался за любую работу: от секретаря ЛИТО Главполитпросвета, куда устроился при содействии Н. К. Крупской, до конферансье в маленьком театре на окраине. Со временем он стал хроникером и фельетонистом ряда известных московских газет: "Гудка" (здесь Булгаков делал знаменитую "четвертую полосу" вместе с В. Катаевым, И. Ильфом и Е. Петровым, И. Бабелем, Ю. Олешей), "Рупора", "Рабочего", "Голоса работника просвещения", "Накануне", издававшейся в Берлине. В литературном приложении к последней, кроме упомянутых "Записок на манжетах", были опубликованы его рассказы "Похождения Чичикова", "Красная корона", "Чаша жизни" (все - 1922). Среди множества ранних произведений, написанных Булгаковым в "журналистский период", выделяется своим художественным мастерством рассказ "Ханский огонь" (1924). В его творчестве той поры менее всего ощутимо влияние различных течений современной литературы от А. Белого до Б. Пильняка, воздействие которых испытали на себе многие молодые писатели, начинавшие вместе с Булгаковым. Ему были чужды были и популярные тогда концепции "левого" искусства, формальные творческие эксперименты (отсюда - сатирические колкости в его произведениях по адресу В. Шкловского, Вс. Мейерхольда, В. Маяковского). Любимыми его авторами еще с юных лет были Гоголь и Салтыков-Щедрин. Гоголевские мотивы непосредственно вошли в творчество писателя, начиная с раннего сатирического рассказа "Похождения Чичикова" и кончая инсценировкой "Мертвых душ" (1930) и киносценарием "Ревизор" (1934). Что касается Щедрина, то Булгаков неоднократно и прямо называл его своим учителем. Основная тема фельетонов, рассказов, повестей Булгакова 1920-х гг., говоря его же словами, - "бесчисленные уродства нашего быта". Главной мишенью сатирика явились многообразные искажения человеческой природы под влиянием совершившейся общественной ломки ("Дьяволиада" (1924), "Роковые яйца" (1925)). В том же направлении движется авторская мысль и в сатирической повести "Собачье сердце" (1925

г.; первая публикация в 1987 г.). Все эти своеобразные "сигналы-предупреждения" писателя служили для одних его современников поводом к восхищению (М. Горький назвал "Роковые яйца" "остроумной вещью"), для других - к категорическому отказу в публикации (Л. Б. Каменев о "Собачьем сердце": "это острый памфлет на современность, печатать ни в коем случае нельзя"). В названных повестях отчетливо обнаружилось своеобразие литературной манеры Булгакова-сатирика. Рубежом, отделяющим раннего Булгакова от зрелого, явился роман "Белая гвардия", две части которого были опубликованы И. Г. Лежневым в журнале "Россия" (1925, полностью роман вышел в Советском Союзе в 1966 г.). Этот роман был самой любимой вещью писателя. Позднее на основе романа и в содружестве с МХАТом Булгаков написал пьесу "Дни Турбиных" (1926), которая до известной степени является самостоятельным произведением. У нее своя примечательная судьба, предопределенная знаменитой мхатовской постановкой (преьера состоялась в 1926 г.). Именно она принесла Булгакову широкую известность. "Дни Турбиных" пользовались небывалым успехом у зрителя, но отнюдь не у критики, которая развернула разгромную кампанию против "апологетичного" по отношению к белому движению спектакля, а следовательно, и против "антисоветски" настроенного автора пьесы. Массированные атаки критики привели в 1929 г. к изъятию спектакля из мхатовского репертуара (в 1932 г. он был возобновлен). И все же абсолютный сценический успех, а также многократные посещения "Дней Турбиных" И. Сталиным, проявившим странный и непонятный для театральных чиновников интерес к "контрреволюционному" спектаклю, помогли ему выжить и пройти на мхатовской сцене (с перерывом в несколько лет) почти тысячу раз при неизменном аншлаге. В мае 1926 г., во время обыска московской квартиры Булгакова у него изъяли рукопись повести "Собачье сердце" и дневник. В дальнейшем его произведения методично, год за годом вытеснялись из литературной периодики и со сцены театров. "Турбины" были единственной пьесой Булгакова со столь удачной, хотя и не простой сценической историей.

Другие его пьесы, если даже и пробивались на короткий срок на сцену (сатирическая комедия "Зойкина квартира" поставлена в 1926 г. театром им. Евг. Вахтангова; сценический памфлет "Багровый остров" поставлен в 1928 г. московским Камерным театром; драма "Кабала святош (Мольер)" поставлена МХАТом в 1936 г.), впоследствии запрещались. Не были доведены до премьеры, сатирическая комедия "Бег" (1927)-последнее прикосновение писателя к теме белого движения и эмиграции; "оборонная" пьеса "Адам и Ева" (1931); фантастическая комедия "Блаженство" (1934) и отпечковавшаяся от нее гротескная пьеса "Иван Васильевич" (1935); историко-биографическая пьеса "Батум" (1939). Драма "Александр Пушкин (Последние дни)" (1939) появилась на сцене МХАТа лишь через три года после смерти автора. Аналогичная участь ожидала и театральные инсценировки Булгакова ("Полоумный Журден", 1932, "Война и мир", 1932, "Дон Кихот", 1938), за исключением "Мертвых душ", поставленных МХАТом в 1932 г. и надолго сохранившихся в его репертуаре. Ни одна из пьес и инсценировок Булгакова, включая и знаменитые "Дни Турбиных", не была опубликована при его жизни. Вследствие этого его пьесы 1920-30-х гг. (те, что шли на сцене), будучи несомненным театральным явлением, не были в то же время явлением литературы. Лишь в 1962 г. издательство "Искусство" выпустило сборник пьес Булгакова. На рубеже 1920-30-х гг. пьесы Булгакова были сняты с репертуара, травля в печати не ослабевала, возможность публиковаться отсутствовала. В этой ситуации писатель вынужден был обратиться к власти ("Письмо правительству", 1930), прося либо предоставить ему работу и, следовательно, средства к существованию, либо отпустить за границу. За упомянутым письмом правительству последовал телефонный звонок Сталина Булгакову (1930 г.), который несколько ослабил трагизм переживаний писателя. Он получил работу в качестве режиссера МХАТа и тем самым решил проблему физического выживания. В 1930-е гг. едва ли не главной в творчестве писателя становится тема взаимоотношений художника и власти, реализованная им на материале

разных исторических эпох: мольеровской (пьеса "Мольер", биографическая повесть "Жизнь господина де Мольера", 1933), пушкинской (пьеса "Последние дни"), современной (роман "Мастер и Маргарита"). Дело осложнялось еще и тем, что даже доброжелательно настроенные к Булгакову деятели культуры (например, К. С. Станиславский) проявляли порой непонимание писателя, навязывая ему неприемлемые для него художественные решения. Со всей остротой это обнаружилось во время репетиционной подготовки "Мольера", из-за чего Булгаков вынужден был в 1936 г. порвать с МХАТом и перейти на работу в Большой театр СССР либреттистом. Роман "Мастер и Маргарита" принес писателю мировую известность, но стал достоянием широкого советского читателя с опозданием почти на три десятилетия (первая публикация в сокращенном виде произошла в 1966). Булгаков сознательно писал свой роман как итоговое произведение, вобравшее в себя многие мотивы его предшествующего творчества, а также художественно-философский опыт русской классической и мировой литературы.

Выводы по главе I.

Имя Михаила Афанасьевича Булгакова, крупнейшего писателя, пользуется в нашей стране широкой известностью.

Всякий художественный текст Булгакова есть тайна, есть загадка, которую нужно разгадать. Этим он и привлекателен. Мы считаем, что преодоление “барьеров” в познании является изначальной потребностью человека: раз не понятно или понятно не до конца, значит, мы должны обязательно это понять, чтобы самоутвердиться в качестве полноценной личности. В процессе такого активного познания - “преодоления барьеров” - происходит развитие, интеллектуальный и личностный рост. Тем и ценен художественный текст писателя, что он таинственен, что его содержание скрыто и требует значительных усилий для своего раскрытия, разгадки. Использовать эту особенность художественного текста, поставив перед учениками ряд проблем (психологических, нравственных, философских), которые им захотелось бы разрешить, и есть задача учителя: это и более трудно, и более важно, чем объяснять, давать ответы на вопросы - вместо того, чтобы эти вопросы возбуждать. Чрезвычайно благодарным материалом в этом смысле является роман М.Булгакова “Мастер и Маргарита” - в силу его хрестоматийной сложности, загадочности, неоднозначности.

Глава II. Главный роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

II.1. Роман «Мастер и Маргарита»

Немного можно назвать романов, которые бы породили столько споров, как «Мастер и Маргарита». Спорят о прототипах действующих лиц, о книжных источниках тех или иных слагаемых сюжета, философско-эстетических корнях романа и его морально-этических началах, о том, кто является главным героем произведения: Мастер, Воланд, Иешуа или Иван Бездомный (несмотря на то, что автор совершенно ясно выразил свою позицию, назвав 13 главу, в которой Мастер впервые выходит на сцену, «Явление героя»), о том, наконец, в каком жанре написан роман. Последнее однозначно определить невозможно. Очень хорошо это подметил американский литературовед М. Крепс в своей книге «Булгаков и Пастернак как романисты: Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго»» (1984): «Роман Булгакова для русской литературы, действительно, в высшей степени новаторский, а потому и нелегко дающийся в руки. Только критик приближается к нему со старой стандартной системой мер, как оказывается, что кое-что так, а кое-что совсем не так. Платье Менипповой сатиры (основатель этого жанра - древнегреческий поэт Шв. до н. э. Менипп - *М.Т.*) при примеривании хорошо закрывает одни места, но оставляет оголенными другие, проповедские критерии волшебной сказки приложимы лишь к отдельным, по удельному весу весьма скромным, событиям, оставляя почти весь роман и его основных героев за бортом. Фантастика наталкивается на сугубый реализм, миф на скрупулезную историческую достоверность, теософия на демонизм, романтика на клоунаду». Если добавить еще, что действие ершалаимских сцен - романа Мастера о Понтии Пилате происходит в течение одного дня, что удовлетворяет требованиям классицизма, то можно сказать, что в булгаковском романе соединились едва ли не все существующие в мире жанры и литературные направления. Тем более что достаточно распространены определения «Мастера и Маргариты» как романа символистского, постсимволистского или неоромантического. Кроме того,

его вполне можно назвать и постреалистическим романом, поскольку с модернистской и постмодернистской, авангардистской литературой «Мастера...» роднит то, что романную действительность, не исключая и современных московских глав, Булгаков строит почти исключительно на основе литературных источников, а inferнальная фантастика глубоко проникает в советский быт. Может быть, предпосылкой такой многоплановости жанра романа является то, что Булгаков сам долго не мог определиться в его окончательном сюжете и названии. Так, существовало три редакции романа, в которых были следующие варианты названий: «Черный маг», «Копыто инженера», «Жонглер с копытом», «Сын В(елиара?)», «Гастроль (Воланда?)» (1-ая редакция); «Великий канцлер», «Сатана», «Вот и я», «Шляпа с пером», «Черный богослов», «Он появился», «Подкова иностранца», «Он явился», «Пришествие», «Черный маг» и «Копыто консультанта» (2-ая редакция, которая носила подзаголовок «Фантастический роман» - может быть это является намеком на то, как сам автор определял жанровую принадлежность своего произведения); и, наконец, третья редакция первоначально называлась «Князь тьмы», и менее чем через год, появилось всем известное теперь заглавие «Мастер и Маргарита».

Надо сказать, что при написании романа Булгаков пользовался несколькими философскими теориями: на них были основаны некоторые композиционные моменты, а так же мистические эпизоды и эпизоды ершалаимских глав. Писатель большинство идей позаимствовал у украинского философа 18 века Григория Сковороды, (труды которого изучил досконально). Так, в романе происходит взаимодействие трех миров: человеческого (все люди в романе), библейского (библейские персонажи) и космического (Воланд и его свита). Сравним: по теории «трех миров» Сковороды, самый главный мир - космический, Вселенная, всеобъемлющий макрокосм. Два других мира - частные. Один из них - человеческий,

микрокосм; другой - символический, т.е. мир библейский. Каждый из трех миров имеет две «натуры»: видимую и невидимую. Все три мира сотканы из добра и зла, и мир библейский выступает у Сковороды как бы в роли связующего звена между видимыми и невидимыми натурами макрокосма и микрокосма. У человека имеются два тела и два сердца: тленное и вечное, земное и духовное, и это означает, что человек есть «внешний» и «внутренний». И последний никогда не погибает: умирая, он только лишается своего земного тела. В романе «Мастер и Маргарита» двойственность выражается в диалектическом взаимодействии и борьбы добра и зла (это является главной проблемой романа). По тому же Сковороде, добро не может существовать без зла, люди просто не будут знать, что это добро. Как сказал Воланд Левию Матвею: «Что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли все тени?». Должно быть некое равновесие между добром и злом, которое в Москве было нарушено: чаша весов резко склонилась в сторону последнего и Воланд пришел, как главный каратель, чтобы восстановить его.

Трехмирность «Мастера и Маргариты» можно соотнести и со взглядами известного русского религиозного философа, богослова и ученого-математика П.А. Флоренского (1882-1937), который развивал мысль о том, что «троичность есть наиболее общая характеристика бытия», связывая ее с христианской троицей. Он также писал: «...Истина есть единая сущность о трех ипостасях...». У Булгакова действительно композиция романа складывается из трех пластов, которые в совокупности приводят нас к пониманию главной идеи романа: о нравственной ответственности человека за свои поступки, о том, что стремиться к истине должны все люди во все времена.

И, наконец, последние исследования творчества Булгакова наводят многих ученых, литературоведов на мысль, что на философскую концепцию романа повлияли взгляды австрийского психиатра Зигмунда Фрейда, его

работа «Я и ОНО» о выделении Я, ОНО и Я-идеала в человеке. Композицию романа образуют три причудливо сплетенных между собой сюжетных линии, в каждой из которых своеобразно преломились элементы фрейдовского представления о человеческой психике: в библейских главах романа повествуется о жизни и смерти Иешуа Га-Ноцри, олицетворяющего Я-идеал (стремится к добру, истине и говорит только правду), в московских главах показаны похождения ОНО - Воланда и его свиты, обличающей людские низкие страсти, пошлую похоть, вожделение. Кто же олицетворяет Я? Трагедия Мастера, названного автором героем, заключается в потере своего Я. «Я теперь никто... у меня нет никаких мечтаний и вдохновения тоже нет... меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал», - говорит он. Как истинно трагический герой, Мастер виноват и не виноват. Вступив посредством Маргариты в сделку с нечистой силой, «он не заслужил света, он заслужил покой», желанное равновесие между ОНО и Я-идеалом.

Чтобы окончательно разобраться в проблемах и идее романа, нужно рассмотреть подробнее действующих лиц, их роль в произведении и прототипы в истории, литературе или жизни автора.

II.2. Главные герои романа

II.2.1. Иешуа и Воланд

В романе «Мастер и Маргарита» две главные силы добра и зла, которые, по Булгакову, должны находиться на Земле в равновесии, воплощаются в лицах Иешуа Га-Ноцри из Ершалаима, близкого по образу к Христу, и Воланда, сатаны в человеческом обличье. По-видимому, Булгаков, дабы показать, что добро и зло существуют вне времени и тысячелетиями люди живут по их законам, поместил Иешуа в начало нового времени, в вымышленный шедевр Мастера, а Воланда, как вершителя жестокого правосудия - в Москву 30-х гг. 20 века. Последний пришел на Землю, чтобы восстановить гармонию там, где она была нарушена в пользу зла, которое

включало в себя ложь, глупость, лицемерие и, наконец, предательство, заполонившее Москву. Земля изначально как бы прочно установилась между адом и раем, и на ней должно быть равновесие добра и зла, а если ее жители попытаются нарушить эту гармонию, то рай или ад (в зависимости от того, в какую сторону люди «склонили» свой Дом) «засосут» Землю, и она перестанет существовать, слившись с тем из царств, которое заработают люди своими поступками.

Как добро и зло, Иешуа и Воланд внутренне взаимосвязаны, и, противоборствуя, не могут обходиться друг без друга. Это похоже на то, что мы не знали бы, что такое белый цвет, если б не было черного, что такое день, если б не существовало ночи. Эта взаимосвязь в романе выражается в описаниях обоих персонажей - автор делает акцент на одни и те же вещи. Воланд «по виду - лет сорока с лишним», а Иешуа - двадцати семи; «Под левым глазом у человека (Иешуа - *М.Т.*) был большой синяк...», а у Воланда «правый глаз черный, левый почему-то зеленый»; у Га-Ноцри «в углу рта - ссадина с запекшейся кровью», а у Воланда был «рот какой-то кривой», Воланд «был в дорогом сером костюме... Серый берет он лихо заломил на ухо...», Иешуа предстает перед прокуратором одетым «в старенький и разорванный голубой хитон. Голова его была прикрыта белой повязкой с ремешком вокруг лба...» и, наконец, Воланд открыто заявлял, что он полиглот, а Иешуа, хоть и не говорил этого, но кроме арамейского языка знал еще греческий и латынь. Но наиболее полно диалектическое единство, взаимодополняемость добра и зла раскрываются в словах Воланда, обращенных к Левию Матвею, отказавшемуся пожелать здоровья «духу зла и повелителю теней»: «Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также и зла. Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых

существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом? Ты глуп».

Как появляется Воланд? На Патриарших прудах он предстает перед М.А. Берлиозом и Иваном Бездомным, представителями советской литературы, которые, сидя на скамейке, вновь, девятнадцать веков спустя, судят Христа и отвергают его божественность (Бездомный) и само его существование (Берлиоз). Воланд же пытается убедить их в существовании Бога и дьявола. Так опять же открывается некая связь между ними: дьявол (т.е. Воланд) существует, потому что Христос есть (в романе - Иешуа Га-Ноцри), и отрицать его значит отрицать свое существование. Это одна сторона вопроса. Другая же заключается в том, что Воланд на самом деле «...часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Недаром Булгаков взял эпиграфом романа строки «Фауста» Гете. Воланд - это дьявол, сатана, «князь тьмы», «дух зла и повелитель теней» (все эти определения встречаются в тексте романа), который во многом ориентирован на Мефистофеля «Фауста». В этом произведении имя Воланд упоминается лишь однажды и в русских переводах обычно опускается. Так называет себя Мефистофель в сцене Вальпургиевой ночи, требуя от нечисти дать дорогу: «Дворянин Воланд идет!» Также Воланд через литературные источники связан с образом известного авантюриста, оккультиста и алхимика 18в. графа Алессандро Калиостро; важным литературным прототипом Воланда послужил Некто в сером, именуемый Он из пьесы Леонида Андреева «Жизнь человека»; наконец, многие считают Сталина одним из прототипов Воланда. Совершенно ясно, что романский Воланд - это дьявол, сатана, воплощение зла. Но зачем же он пришел в Москву 30-х гг.? Цель его миссии заключалась в выявлении злого начала в человеке. Надо сказать, что Воланд, в отличие от Иешуа Га-Ноцри, считает всех людей не добрыми, а злыми. И в Москве, куда он прибыл творить зло, он видит, что творить уже нечего - зло и так

заполонило город, проникло во все его уголки. Воланду оставалось только смеяться над людьми, над их наивностью и глупостью, над и неверием и вульгарным отношением к истории (Иван Бездомный советует отправить Канта на Соловки), и задача Воланда заключалась в том, чтобы извлечь из Москвы Маргариту, гения Мастера и его роман о Понтии Пилате. Он и его свита провоцируют москвичей на неблагодарные поступки, убеждая в полной безнаказанности, а затем сами пародийно наказывают их. Во время сеанса черной магии в зале Варьете, превращенном в лабораторию по исследованию человеческих слабостей, Маг разоблачает жадность публики, бесстыдство и наглую уверенность в безнаказанности Семплеярова. Это, можно сказать, специальность Воланда и его свиты: карать тех, кто недостоин света и покоя, - и они занимаются своим делом из века в век. Этому доказательство - великий бал у сатаны в квартире №50. Здесь нечистая сила демонстрирует свои несомненные достижения: отравители, доносчики, предатели, безумцы, развратники всех мастей проходят перед Маргаритой. И именно на этом балу происходит убийство барона Майгеля - его нужно было уничтожить, поскольку он угрожал погубить весь мир Воланда и выступал чрезвычайно удачливым конкурентом сатаны на дьявольском поприще. И потом, это кара за то зло, которое в первую очередь губило Москву и которое олицетворял Майгель, а именно: предательство, шпионство, доносы.

А что же Иешуа? Он говорил, что все люди добрые и что когда-нибудь на Земле настанет царство истины. Безусловно, в романе он и есть воплощение того идеала, к которому нужно стремиться. Иешуа не дает покоя Понтию Пилату. Прокуратор Иудеи пытался склонить арестанта ко лжи, чтобы спасти его, но Иешуа настаивает на том, что «правду говорить легко и приятно». Так, прокуратор заявил: «Я умываю руки» и обрек невинного человека на смерть, но было у него чувство, что он что-то недоговорил с необычным, чем-то привлекающим арестантом. Иешуа совершил жертвенный подвиг во имя истины и добра, а Пилат страдал и мучился

«двенадцать тысяч лун», пока Мастер не дал ему прощения и возможности договорить с Га-Ноцри. Булгаковский Иешуа, безусловно, восходит к Иисусу Христу Евангелий. Имя «Иешуа Га-Ноцри» Булгаков встретил в пьесе Сергея Чевкина «Иешуа Ганоцри. Беспристрастное открытие истины»(1922), а затем проверил его по трудам историков. Я думаю, писатель сделал Иешуа героем шедевра Мастера, чтобы сказать, что искусство божественно и может склонить человека к поиску истины и стремлению к добру, чего так не хватало большинству жителей Москвы 30-х годов - Мастер оказался чуть ли не единственным служителем настоящего искусства, достойным если не света (т.к. разочаровался в себе, на какое-то время сдался перед напором глупцов и лицемеров, посредством Маргариты вступил в сделку с дьяволом), то покоя. И это доказало, что Воланд не имеет власти увлечь в преисподнюю тех, кто стремится к истине, добру и чистоте.

II.2.2. Свита Воланда

Воланд пришел на землю не один. Его сопровождали существа, которые в романе по большому счету играют роль шутов, устраивают всевозможные шоу, отвратительные и ненавистные негодующему московскому населению (они просто-напросто выворачивали наизнанку людские пороки и слабости). Но еще их задача заключалась в том, чтобы делать всю «черную» работу за Воланда, прислуживать ему в т.ч. подготовить Маргариту к Великому балу и к путешествию ее и Мастера в мир покоя. Свиту Воланда составляли три «главных» шута - Кот Бегемот, Коровьев-Фагот, Азazelло и еще девушка-вампир Гелла. Откуда же появились столь странные существа в свите Воланда? И откуда почерпнул Булгаков их образы и имена?

Начнем с Бегемота. Это кот-оборотень и любимый шут Воланда. Имя Бегемот взято из апокрифической ветхозаветной книги Еноха. Сведения о Бегемоте Булгаков, видимо, почерпнул из исследований И.Я. Порфирьева

«Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях» и из книги М.А. Орлова «История сношений человека с дьяволом». В этих произведениях Бегемот - это морское чудовище, а также бес, который «изображался в виде чудовища со слоновой головой, с хоботом и клыками. Руки у него были человеческого фасона, а громаднейший живот, коротенький хвостик и толстые задние лапы, как у бегемота, напоминали о носимом имени». У Булгакова Бегемот стал громадных размеров котом-оборотнем, а реальным прототипом Бегемоту послужил домашний кот Л.Е. и М.А. Булгаковых Флюшка - огромное серое животное. В романе он черный, т.к. олицетворяет нечистую силу.

Во время последнего полета Бегемот превращается в худенького юношу-пажа, летящего рядом с фиолетовым рыцарем (преобразившимся Коровьевым-Фаготом). Здесь, вероятно, отразилась шуточная «легенда о жестоком рыцаре» из повести друга Булгакова С.С. Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова». В этой легенде наряду с жестоким рыцарем фигурирует и его паж. Рыцарь у Заяицкого имел страсть отрывать головы у животных, и эта функция в «Мастере...» передана Бегемоту, только по отношению к людям - он отрывает голову Жоржу Бенгальскому.

В демонологической традиции Бегемот - это демон желаний желудка. Отсюда необычайное обжорство Бегемота в Торгсине. Так Булгаков иронизирует над посетителями валютного магазина, в том числе и над собой (людей будто обуял демон Бегемот, и они спешат закупить деликатесов, тогда как за пределами столиц население живет впроголодь).

Бегемот в романе в основном шутит и дурачится, в чем проявляется поистине искрометный юмор Булгакова, а также вызывает у многих людей замешательство и страх своим необычным видом (в конце романа именно он сжигает квартиру №50, «Грибоедов» и Торгсин).

Коровьев-Фагот - старший из подчиненных Воланду демонов, первый его помощник, черт и рыцарь, представляющийся москвичам переводчиком при профессоре-иностранце и бывшим регентом церковного хора. Существует много версий о происхождении фамилии Коровьев и прозвища Фагот. Возможно, фамилия сконструирована по образцу фамилии персонажа повести А.К. Толстого «Упырь» статского советника Теляева, который оказывается рыцарем Амвросием и вампиром. Коровьев связан и с образами произведений Ф.М. Достоевского. В эпилоге «Мастера и Маргариты» среди задержанных по сходству фамилий с Коровьевым-Фаготом названы «четыре Коровкина». Здесь сразу вспоминается повесть Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», где фигурирует некто Коровкин. И еще ряд рыцарей из произведений авторов разных времен считают прототипами Коровьева-Фагота. Не исключено, что этот персонаж имел и реального прототипа среди знакомых Булгакова - слесаря-водопроводчика Агеича, редкого пакостника и пьяницы, который не раз вспоминал, что в юности был регентом церковного хора. И это повлияло на ипостась Коровьева, выдающего себя за бывшего регента и предстающего на Патриарших горьким пьяницей. Кличка же Фагот, безусловно, перекликается с названием музыкального инструмента. Этим, скорее всего, объясняется его шутка с сотрудниками филиала Зрелищной комиссии, которые против своей воли запели хором, управляемым Коровьевым, «Славное море священный Байкал». Фагот (муз. инструмент) изобретен итальянским монахом Афранио. Благодаря этому обстоятельству резче обозначается функциональная связь между Коровьевым-Фаготом и Афранием (в романе, как мы уже говорили, выделяются три мира, и представители каждого из них вкуче образуют триады по внешнему и функциональному сходству). Коровьев принадлежит к триаде: Федор Васильевич (первый помощник профессора Стравинского) - Афраний (первый помощник Понтия Пилата) - Коровьев-Фагот (первый помощник Воланда). У Коровьева-Фаота есть даже некоторое сходство с Фаготом - длинной тонкой трубкой, сложенной втрое. Булгаковский

персонаж худ, высок и в мнимом подобострастии, кажется, готов сложиться перед собеседником втрое (чтобы потом спокойно ему напакостить).

В последнем полете Коровьев-Фагот предстает перед нами темно-фиолетовым рыцарем с мрачным никогда не улыбающимся лицом. Он уперся подбородком в грудь, он не глядел на луну, он не интересовался землею под собою, он думал о чем-то своем, летя рядом с Воландом.

«- Почему он так изменился? - спросила тихо Маргарита под свист ветра у Воланда.

- Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил, - ответил Воланд, поворачивая к Маргарите свое лицо, с тихо горящим глазом, - его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал...»

Драная безвкусная цирковая одежда, гаерский вид, шутовские манеры - вот, выходит, какое наказание было определено безымянному рыцарю за каламбур о свете и тьме!

Азazelло - «демон безводной пустыни, демон-убийца». Имя Азazelло образовано Булгаковым от ветхозаветного имени Азazel (или Азazelь). Так зовут отрицательного культурного героя ветхозаветного апокрифа - книги Еноха, падшего ангела, который научил людей изготавливать оружие и украшения. Благодаря Азazelу женщины освоили «блудливое искусство» раскрашивать лицо. Поэтому именно Азazelло передает Маргарите крем, волшебным образом меняющий ее внешность. Вероятно, Булгакова привлекло сочетание в одном персонаже способности к обольщению и убийству. Именно за коварного обольстителя принимает Азazelло Маргарита во время их первой встречи в Александровском саду. Но главная функция Азazelло связана с насилием. Вот слова, которые он

говорил Маргарите: «Надавать администратору по морде, или выставить дядю из дому, или подстрелить кого-нибудь, или какой-нибудь еще пустяк в этом роде, это моя прямая специальность...» Поясняя эти слова, скажу, что Азazelло выбросил Степана Богдановича Лиходеева из Москвы в Ялту, выгнал из Нехорошей квартиры дядю М.А. Берлиоза Поплавского, убил из револьвера Барона Майгеля.

Гелла - младший член свиты Воланда, женщина-вампир. Имя «Гелла» Булгаков почерпнул из статьи «Чародейство» Энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона, где отмечалось, что на Лесбосе этим именем называли безвременно погибших девушек, после смерти ставших вампирами. Характерные черты поведения вампиров - щелканье зубами и причмокивание Булгаков, возможно, позаимствовал из повести А. К. Толстого «Упырь», где главному герою грозит гибель со стороны упырей (вампиров). Здесь девушка-вампир поцелуем обращает в вампира своего возлюбленного - отсюда, очевидно, роковой для Варенухи поцелуй Геллы. Она, единственная из свиты Воланда, отсутствует в сцене последнего полета. Третья жена писателя Е.С. Булгакова считала, что это - результат незавершенности работы над «Мастером и Маргаритой». Однако, не исключено, что Булгаков сознательно убрал Геллу из сцены последнего полета как самого младшего члена свиты, исполняющего только вспомогательные функции и в Театре Варьете, и в Нехорошей квартире, и на великом балу у сатаны. Вампиры - это традиционно низший разряд нечистой силы. К тому же Гелле не в кого было бы превращаться в последнем полете, она ведь, как и Варенуха, обратившись в вампира, сохранила свой первоначальный облик. Возможно также, что отсутствие Геллы означает немедленное исчезновение (за ненужностью) после окончания миссии Воланда и его спутников в Москве.

II.2.3. Мастер и Маргарита

Одна из самых загадочных фигур романа «Мастер и Маргарита», безусловно, Мастер, историк, сделавшийся писателем. Сам автор назвал его героем, но познакомил с ним читателя только в 13 главе. Многие исследователи не считают Мастера главным героем романа. Другая загадка - прототип Мастера. Существует множество версий по этому поводу. Вот три самых распространенных из них.

Мастер - во многом автобиографический герой. Его возраст в момент действия романа («человек примерно тридцати восьми» предстает в лечебнице перед Иваном Бездомным) - это в точности возраст Булгакова в мае 1929г. Газетная кампания против Мастера и его романа о Понтии Пилате напоминает газетную кампанию против Булгакова в связи с повестью «Роковые яйца», пьесами «Дни Турбиных», «Бег», «Зойкина квартира», «Багровый остров» и романом «Белая гвардия». Сходство Мастера и Булгакова еще и в том, что последний, несмотря на литературную травлю, не отказался от своего творчества, не стал «запуганным служающим», конъюнктурщиком и служил настоящему искусству. Так и Мастер создал свой шедевр о Понтии Пилате, «угадал» истину, посвятил жизнь чистому искусству - единственный из московских деятелей культуры не писал на заказ, о том, «что можно».

Вместе с тем, у Мастера много и других, самых неожиданных прототипов. Его портрет: «бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимися на лоб клоком волос» выдает несомненное сходство с Н.В. Гоголем. Надо сказать, что Булгаков считал его своим главным учителем. И Мастер, как Гоголь, по образованию был историком и сжег рукопись своего романа. Несомненно, наконец, в произведении Булгакова и ряд стилистических параллелей с Гоголем.

И, конечно, невозможно не провести параллелей Мастера с созданным им Иешуа Га-Ноцри. Иешуа - носитель общечеловеческой

истины, а Мастер единственный в Москве человек, выбравший верный творческий и жизненный путь. Их объединяет сподвижничество, мессианство, для которых не существует временных рамок. Но Мастер не достоин света, который олицетворяет Иешуа, потому что отступил от своей задачи служить чистому, божественному искусству, проявил слабость и сжег роман, и от безысходности он сам пришел в дом скорби. Но не властен над ним и мир дьявола - Мастер достоин покоя, вечного дома - только там сломленный душевными страданиями Мастер может вновь обрести роман и соединиться со своей романтической возлюбленной Маргаритой, которая и отправляется вместе с ним в свой последний путь. Она вступила в сделку с дьяволом ради спасения Мастера и поэтому достойна прощения. Любовь Мастера к Маргарите во многом неземная, вечная любовь. Мастер равнодушен к радостям семейной жизни. Он не помнит имени своей жены, не стремится иметь детей, а когда состоял в браке и работал историком в музее, то, по собственному признанию, жил «одиноким, не имея родных и почти не имея знакомых в Москве». Мастер осознал свое писательское призвание, бросил службу и в арбатском подвале засел за роман о Понтии Пилате. И рядом с ним неотступно была Маргарита...

...Главным ее прототипом послужила третья жена писателя Е.С. Булгакова. В литературном же плане Маргарита восходит к Маргарите «Фауста» В. Гёте.

С образом Маргариты в романе связан мотив милосердия. Она просит после Великого бала у сатаны за несчастную Фриду, тогда как ей явственно намекают на просьбу об освобождении Мастера. Она говорит: «Я попросила вас за Фриду только потому, что имела неосторожность подать ей твердую надежду. Она ждет, мессир, она верит в мою мощь. И если она останется обманутой, я попаду в ужасное положение. Я не буду иметь покоя всю жизнь. Ничего не поделаешь! Так уж вышло». Но этим не ограничивается милосердие Маргариты. Даже будучи ведьмой, она не теряет

самых светлых человеческих качеств. Мысль Достоевского, высказанная в романе «Братья Карамазовы» о слезинке ребенка как высшей мере добра и зла, проиллюстрирована эпизодом, когда Маргарита, крушащая дом Драмлита, видит в одной из комнат испуганного четырехлетнего мальчика и прекращает разгром. Маргарита - символ той вечной женственности, о которой поет Мистический хор в финале гетевского «Фауста»:

Все быстрое -

Символ, сравнение.

Цель бесконечная

Здесь в достиженье.

Здесь - заповеданность

Истины всей.

Вечная женственность тянет нас к ней.

(Перевод Б. Пастернака)

Фауст и Маргарита воссоединяются на небесах, в свете. Вечная любовь гетевской Гретхен помогает ее возлюбленному обрести награду - традиционный свет, который его слепит, и потому она должна стать его проводником в мире света. Булгаковская Маргарита тоже своей вечной любовью помогает Мастеру - новому Фаусту обрести то, что он заслужил. Но награда героя здесь - не свет, а покой, и в царстве покоя, в последнем приюте у Воланда или даже, точнее, на границе двух миров - света и тьмы, Маргарита становится поводырем и хранителем своего возлюбленного: «Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я.

Так говорила Маргарита, идя с Мастером по направлению к вечному их дому, и Мастеру казалось, что слова Маргариты струятся так же, как струился и шептал оставленный позади ручей, и память Мастера, беспокойная, исколотая иглами память, стала потухать». Эти строки Е.С. Булгакова записывала под диктовку смертельно больного автора «Мастера и Маргариты».

Подчеркнем, что мотив милосердия и любви в образе Маргариты решен иначе, чем в гетевской поэме, где перед силой любви «сдалась природа сатаны... он не снес ее укола. Милосердие побороло», и Фауст был отпущен на свет. У Булгакова милосердие к Фриде проявляет Маргарита, а не сам Воланд. Любовь никак не влияет на природу сатаны, ибо на самом деле судьба гениального Мастера predetermined Воландом заранее. Замысел сатаны совпадает с тем, чем просит наградить Мастера Иешуа, и Маргарита здесь - часть этой награды.

II.2.4. Понтий Пилат

Большинство персонажей Ершалаимских глав романа «Мастер и Маргарита» восходят к Евангельским. Но этого нельзя утверждать в полной мере о Понтии Пилате, пятом прокураторе Иудеи. Он имел репутацию «свирепого чудовища». Но, тем не менее, булгаковский Понтий Пилат сильно облагорожен по сравнению с прототипом. В его образе писателем запечатлен человек, терзающийся муками совести за то, что отправил на смерть невинного, и в финале романа Понтию Пилату даруется прощение. Очень интересно рассмотреть поведение Пилата с точки зрения теории З. Фрейда.

Мы уже говорили о выделении Фрейдом в человеке Я, ОНО и Я-идеала. Для лучшего понимания своих воззрений ученый предложил аллегория, объясняющую суть его теории в популярной форме. В образной картине, нарисованной Фрейдом, ОНО сравнивается с лошадью, Я - с

сидящим на ней всадником, который желает двигаться в сторону, указанную Я-идеалом, но практически подчинен необузданным порывам лошади. «Как всаднику, если он не хочет расставаться с лошадыю, часто остается вести ее туда, куда ей хочется, так и Я превращает обыкновенно волю ОНО в действие, как будто бы это было его собственной волей». Разъединение с ОНО на языке психоанализа означает потерю психического здоровья - неврозы, навязчивые состояния; движение в сторону от Я-идеала сопровождается муками совести.

Обратимся теперь к страницам романа. Пилат стоит перед дилеммой: сохранить свою карьеру, а может быть, и жизнь, над которыми нависла тень дряхлеющей империи Тиверия, или спасти философа Иешуа Га-Ноцри. Булгаков настойчиво (пять раз!) именует прокуратора всадником, по-видимому, не только вследствие его принадлежности к определенному сословию, но и потому, что всаднику приходится выбирать между ОНО и Я-идеалом. Всадник подчиняется воле ОНО, Иешуа, не желающий спасти свою жизнь ценой даже малейшей лжи, должен умереть.

Га-Ноцри ни разу не отступил от Истины, от идеала, и потому заслужил свет. Он сам есть идеал - олицетворенная совесть человечества. Трагедия героя в его физической гибели, но морально он одерживает победу. Пилат же, пославший его на смерть, мучается почти две тысячи лет, «двенадцать тысяч лун». Совесть не дает прокуратору покоя...

Трудному решению Пилата, макровыбору, совершенному им на уровне сознания, предшествует микровыбор на уровне подсознания. Этот бессознательный выбор предвосхищает действия прокуратора, оказавшие влияние не только на его последующую жизнь, но и на судьбу всех героев романа.

Выйдя в колоннаду дворца, прокуратор ощущает, что к «запаху кожи и конвоя примешивается проклятая розовая струя», запах, который

прокуратор «ненавидел больше всего на свете». Ни запах коней, ни запах горького дыма, доносящийся из кентурий, не раздражают Пилата, не вызывают у него таких страданий, как «жирный розовый дух», к тому же предвещающий «нехороший день». Что за этим? Почему прокуратору ненавистен аромат цветов, запах которых большинство человечества находит приятным?

Можно предположить, что дело заключается в следующем. Розы с древних времен считаются одним из символов Христа и Христианства. Для поколения Булгакова розы ассоциировались с учением Христа. И у Блока в «Двенадцати» есть подобная символика:

В белом венчике из роз -

Впереди - Иисус Христос.

Приятен или нет определенный запах, человек решает не на сознательном уровне, а на уровне подсознания. Что выберет всадник? Изберет ОНО или Я-идеал, последует по направлению конских запахов или направится в сторону, откуда доносится аромат роз? Предпочтя запах «кожи и конвоя», язычник Пилат предвосхищает тот роковой выбор, который будет им сделан на уровне сознания.

Так же многократно М. Булгаков упоминает о том, что суд над Иешуа происходит вблизи «ершалаимского гипподрома», «ристалища». Близость коней ощущается постоянно. Сравним два отрывка, в которых попеременно слышится дыхание ОНО и Я-идеала:

«...прокуратор поглядел на арестованного, затем на солнце, неуклонно поднимающееся *вверх* над *конными статуями гипподрома*, вдруг в какой-то тошной муке подумал о том, что проще всего было бы изгнать с балкона этого странного разбойника, произнеся только два слова: «Повесить его».

«...все присутствующие тронулись *вниз* по широкой мраморной лестнице *меж стен роз*, источавших одуряющий аромат, спускаясь все *ниже и ниже* к дворцовой стене, к воротам, выводящим на большую, гладко вымощенную площадь, в конце которой виднелись колонны и *статуи ершалаимского ристалища*».

Одновременно с мыслью о казни Иешуа у Пилата перед глазами возникают конные статуи; члены Синедриона, вынеся смертный приговор, движутся мимо кустов роз в сторону тех же коней. Символические кони каждый раз подчеркивают, тот выбор, который совершают герои. Причем, возможному решению прокуратора соответствует только взгляд в сторону того места, где бушуют страсти, а действительному решению Синедриона, только что вынесшего смертный приговор, - физическое перемещение его членов в том же направлении.

В евангельских главах романа борение ОНО и Я-идеала происходит в потемках Пилатовой души. Побеждает ОНО, но его торжество оказывается не вечным. Двенадцать тысяч лун длится Пилатова мука, трудно ему с больной совестью, и в финале, прощенный, он стремительно бежит по лунной дороге, чтобы «разговаривать с арестантом Га-Ноцри». Всадник передумал и движется в сторону Я-идеала.

II.3. Судьба романа «Мастер и Маргарита»

При жизни Михаила Афанасьевича Булгакова роман «Мастер и Маргарита» не был завершен и не публиковался. Известно, что 8 мая 1929г. Булгаков сдал в издательство «Недра» рукопись «Фурибунда» под псевдонимом К.Тугай. Это - наиболее ранняя из точно известных дат работы над «Мастером и Маргаритой» (рукопись так и не была опубликована). Первую редакцию романа Булгаков уничтожил 18 марта 1930г. после получения известия о запрете пьесы «Кабала святош». Об этом Михаил Афанасьевич сообщил в письме правительству 28 марта 1930г.: «И лично я,

своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе...». Работа над «Мастером и Маргаритой» возобновилась в 1931 г. А 2 августа 1933г. Булгаков сообщал своему другу писателю В. Вересаеву: «В меня... вселился бес. Уже в Ленинграде и теперь здесь, задыхаясь в моих комнатенках, я стал марать страницу за страницей наново тот свой уничтоженный три года назад роман. Зачем? Не знаю. Я тешу себя сам! Пусть упадет в Лету! Впрочем, я, наверное, скоро брошу это». Однако Булгаков уже больше не бросал «Мастера и Маргариту» и с перерывами, вызванными необходимостью писать пьесы, инсценировки и сценарии для заработка, продолжал работу над романом практически до конца жизни.

В мае - июне 1938г. фабульно завершённый текст «Мастера и Маргариты» впервые был перепечатан. Авторская правка машинописи началась 19 сентября 1938г. и продолжалась с перерывами почти до самой смерти писателя. Булгаков прекратил ее 13 февраля 1940 года, менее чем за четыре недели до кончины, на фразе Маргариты: «Так это, стало быть, литераторы за гробом идут?» (10 марта писатель скончался). При жизни писатель завершил роман фабульно, но оставалось много несоответствий и противоречий в черновиках, которые он не успел исправить. Так, например, в главе 13 утверждается, что Мастер гладко выбрит, а в главе 24 он предстает перед нами с бородой, причем достаточно длинной, раз ее не бреют, а только подстригают. Биография Алоизия Могарыча была зачеркнута Булгаковым, а новый ее вариант только вчерне намечен. Поэтому в одних изданиях «Мастера и Маргариты» она опускается, а в других, с целью большей фабульной завершенности, восстанавливается зачеркнутый текст.

Роман «Мастер и Маргарита» без колебаний признан главным делом жизни Булгакова (ради него Михаил Афанасьевич даже хотел уйти из Большого театра, чтобы выправить и представить произведение наверх). Действительно, «Мастера и Маргариту» Булгаков создавал двенадцать лет, большую часть своей творческой жизни (1928(9)г. - 1940г.) параллельно с

другими работами, приносящими доход. Остается только удивляться самоотверженности Михаила Афанасьевича: ведь в перспективе публикации романа Булгаков далеко не был уверен. Своей третьей жене, Е.С. Булгаковой, перед завершением перепечатки текста романа он говорил такие слова: ««Что будет?» - ты спрашиваешь. Не знаю. Вероятно, ты уложишь его в бюро или шкаф, где лежат убитые мои пьесы, и иногда будешь вспоминать о нем. Впрочем, мы не знаем нашего будущего... ..Эх, Кука, тебе издалека не видно, что с твоим мужем сделал после страшной литературной жизни последний закатный роман». В это время автор, врач по образованию, уже чувствовал какие-то симптомы роковой болезни - нефросклероза, сгубившей его отца, А.И. Булгакова, а впоследствии поразившей и самого писателя. Неслучайно, на одной из страниц рукописи «Мастера...» была сделана драматическая заметка: «Дописать, прежде чем умереть!»...

Когда Булгаков писал свой роман, у него возникали большие трудности с острой политической сатирой, которую писатель хотел скрыть от глаз цензуры и которая, безусловно, была понятна людям, действительно близким Михаилу Афанасьевичу. Вероятно, Булгаков не исключал, что политические намеки, содержащиеся в «Мастере и Маргарите» принесут ему неприятности. Некоторые наиболее политически прозрачные места романа писатель уничтожил еще на ранних стадиях работы. Например, 12 октября 1933г. Е.С. Булгакова отметила, что после получения известия об аресте его друга драматурга Николая Робертовича Эрдмана и пародиста Владимира Захаровича Масса «за какие-то сатирические басни» «Миша нахмурился» и ночью «сжег часть своего романа». Однако и в последней редакции «Мастера и Маргариты» осталось достаточно острых и опасных для автора мест. Такой опытный издательский работник, как бывший редактор альманаха «Недра» Н.С. Ангарский был твердо убежден в нецензурности «Мастера и Маргариты». Как записала Е.С. Булгакова 3 мая 1938г., когда автор прочитал

ему первые три главы романа, Ангарский сразу определил: «А это напечатать нельзя».

Но, как сказал Воланд, «рукописи не горят». Булгаков, уничтоживший первую редакцию «Мастера и Маргариты», убедился, что раз написанное уже невозможно изгнать из памяти, и в результате оставил после смерти в наследство потомкам рукопись великого произведения.

Выводы по главе II.

При жизни Михаила Афанасьевича Булгакова роман «Мастер и Маргарита» не был завершен и не публиковался. Однако Булгаков уже больше не бросал «Мастера и Маргариту» и с перерывами, вызванными необходимостью писать пьесы, инсценировки и сценарии для заработка,

продолжал работу над романом практически до конца жизни. При жизни писатель завершил роман фабульно, но оставалось много несоответствий и противоречий в черновиках, которые он не успел исправить.

Роман «Мастер и Маргарита» без колебаний признан главным делом жизни Булгакова (ради него Михаил Афанасьевич даже хотел уйти из Большого театра, чтобы выправить и представить произведение наверх). Действительно, «Мастера и Маргариту» Булгаков создавал двенадцать лет, большую часть своей творческой жизни (1928(9)г. - 1940г.) параллельно с другими работами, приносящими доход.

Когда Булгаков писал свой роман, у него возникали большие трудности с острой политической сатирой, которую писатель хотел скрыть от глаз цензуры и которая, безусловно, была понятна людям, действительно близким Михаилу Афанасьевичу. Вероятно, Булгаков не исключал, что политические намеки, содержащиеся в «Мастере и Маргарите» принесут ему неприятности. Некоторые наиболее политически прозрачные места романа писатель уничтожил еще на ранних стадиях работы.

Но, как сказал Воланд, «рукописи не горят». Булгаков, уничтоживший первую редакцию «Мастера и Маргариты», убедился, что раз написанное уже невозможно изгнать из памяти, и в результате оставил после смерти в наследство потомкам рукопись великого произведения.

Глава III. Трагическое и комическое в романе М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита»

III.1. Комическое в романе «Мастер и Маргарита»

Трагическое — эстетическая категория, для которой характерно наличие неразрешимого конфликта. В центре внимания, как правило, страдания и гибель героя или его жизненных ценностей. В отличие от

печального или ужасного, трагическое вызывается не случайными внешними силами, а проистекает из внутренней природы человека. Трагическое предполагает свободное действие человека, в результате которого он обрекает себя на страдания или смерть. Казалось бы, суть трагедии Гамлета (трагедия Шекспира «Гамлет») — в тех событиях, которые с ним произошли. Но подобные несчастья обрушились и на Лаэрта. Однако при этом нельзя говорить о том, что Лаэрт — трагический герой, поскольку он пассивен, а Гамлет сам, сознательно идет навстречу трагическим обстоятельствам. Он выбирает схватку с «морем бед». Именно об этом выборе и идет речь в знаменитом монологе:

Быть или не быть, вот в чем вопрос.

Достойно ль

Смиряться под ударами судьбы,

Иль надо оказать сопротивление

И в смертной схватке с целым морем бед

Покончить с ними? Умереть. Забыться.

Комическое — средство раскрытия жизненного противоречия путем осмеяния. Основные виды комического: юмор, ирония, сатира, сарказм.

В основе комического всегда лежит какое-то несоответствие, нарушение нормы. Это несоответствие может быть на языковом уровне (нелепицы, оговорки, имитация дефекта речи, акцента, не к месту звучащая иностранная речь), на уровне сюжетной ситуации (недоразумение, одного героя принимают за другого, неузнавание, ошибочные действия), на уровне характера (противоречие между самооценкой и произведенным впечатлением, между словом и делом, между желаемым и действительным и т. д.). Так, главный герой комедии Грибоедова «Горе от ума» Чацкий часто попадает в комические ситуации. Его обличительные речи не всегда

уместны. Впервые увидев Софью после долгой разлуки, Чацкий, влюбленный в нее, почему-то начинает разговор с нападок на ее родственников и т. д.

Юмор — особый вид комического, изображение героев в смешном виде. В отличие от сатиры, юмор — смех веселый, добродушный, помогающий человеку освободиться от предрассудков, ошибочных убеждений, недостатков. Так, гоголевская повесть «Ночь перед Рождеством» буквально пронизана юмором (описание капризной красавицы Оксаны, Чуба и т. д.).

Ирония — особый вид комического, осмеяние, насмешка. При иронии отрицательный смысл скрыт за внешней положительной формой высказывания. Например, в «Мертвых душах» Гоголь иронически изображает помещиков и чиновников. Ирония в характеристике Ноздрева заключается в противоречии между ее первой частью, где подобные Ноздреву люди называются хорошими товарищами, и последующими словами о том, что они «при всем том бывают весьма больно поколачиваемы».

Сатира — особый вид комического: высмеивание, разоблачение отрицательных сторон жизни, изображение их в нелепом, карикатурном виде. Например, явно сатирично описан в «Мастере и Маргарите» Булгакова «дом Грибоедова», где размещалась ассоциация писателей МАССОЛИТ. О литературе здесь мало что напоминает, а все двери увешаны табличками типа «Рыбно-дачная секция».

Сарказм — особый вид комического, язвительная насмешка, высшая степень иронии, когда негодование высказывается вполне открыто. Например, с сарказмом говорит Лермонтов в стихотворении «Дума» о своем поколении: «Богаты мы, едва из колыбели, Ошибками отцов и поздним их умом...», и заканчивает едким сравнением отношения к нему будущих поколений с «Насмешкой горькою обманутого сына Над промотавшимся отцом».

Гротеск — литературный прием, соединение реального и фантастического, создающее абсурдные ситуации, комические несоответствия. Например, гротеск активно используется Салтыковым-Щедриным в «Истории одного города». По сути, все события, происходящие в городе, являются гротеском. Жители города, глуповцы, «чувствуют себя сиротами» без градоначальников и считают «спасительной строгостью» бесчинства Органчика, который знает только два слова — «не потерплю» и «разорю». Вполне приемлемыми кажутся горожанам такие градоначальники, как Прыщ с фаршированной головой или француз Дю-Марио. Однако своей кульминации абсурдность достигает при появлении Угрюм-Бурчеева, задумавшего захватить всю вселенную. Стремясь реализовать свой «систематический бред», Угрюм-Бурчеев пытается все в природе уравнять, так устроить общество, чтобы все в Глупове жили по придуманному им самим плану, что в результате приводит к разрушению города его же жителями.

Статус трагического и комического как эстетических категорий часто подвергался сомнению: так, В. Татаркевич считал их этическими в жизни и эстетическими лишь в искусстве.² Этот взгляд распространен,³ но поверхностен; если смотреть глубже, видна эстетическая борьба – борьба совершенства с несовершенством⁴. Трагический конфликт глубок (совершенство гибнет или несет непоправимый урон), комический – нет (совершенство временно утрачено, но урон поправим). Развитие всегда предполагает конфликты разной глубины; эстетический аспект конфликтов (и шире – развития) – это убывание/возрастание совершенства. Причем как совершенства развивающегося объекта, так и совершенства самого конфликта: возникает то, что можно назвать красотой трагедии или комедии, наличие которых в искусстве не отрицается никем. Но эта красота есть не

² Татаркевич, В. История шести понятий. – М., 2002. – С. 167.

³ Бычков, В. В. Эстетика. – М., 2002. – С. 222.

⁴ Шестаков, В. П. Гармония как эстетическая категория. – М., 1973. – С. 225.

только в искусстве; там она лишь представлена в чистом виде. Связь «конфликтных» категорий с совершенством двойная: с одной стороны, совершенство несет урон в конфликтах, с другой – рождается из них заново.

Этическое служит основой для эстетического, но не исчерпывает его. «Суть трагически-возвышенного, – пишет Николай Гартман, – составляет гибель высоко ценимого человеком... Только серьезность действительной угрозы подвергает человека высшим испытаниям; только такие испытания дают возможность проявляться тому, что есть в нем великого. Эстетическая ценность как раз и связана с этим проявлением... Не гибель добра как таковая является возвышенной, а само добро в своей гибели озарено возвышенным. И чем яснее отражается гибель в страданиях и в поражении борющегося, тем больше усиливается обаяние трагического»⁵; позиция человека, умеющего уловить красоту трагедии, «граничит со сверхчеловеческой» и, возможно, свойственна лишь поэту. Аналогично и комическое «лишено практического интереса. Оно всегда имеет отношение не к затронутой личности, а к явлению, происшествию как таковому. Сострадание и злорадство, которые могут при этом проявиться, принадлежат не к эстетическому явлению, а к этической позиции»⁶.

Трагическое – эстетическая категория, применяемая к глубокому конфликту. Оно всегда связано с необратимостью перемен, непоправимыми последствиями, невозполнимостью утрат. Трагическое не снимается победой, не растворяется в будущем, его невозможно исправить. Но в нем присутствует поиск выхода и устремленность в будущее – трагические жертвы не напрасны.

Объективно ли трагическое? Аристотель видел в трагедии и комедии подражание действиям людей («внушающим сострадание и страх» для трагедии; «действиям худших, но не во всей их подлости» для комедии), то есть признавал объективно трагическое и объективно комическое в жизни

⁵ Гартман, Н. Эстетика. – М., 1958. – С. 558–559.

⁶ Там же. – С. 603.

людей. Поскольку действия осознанны, а конфликт разворачивается на фоне материального мира, различить материалистическую и объективно-идеалистическую трактовки порой трудно: «Сущность трагедии заключается в коллизии, то есть в столкновении, ошибке естественного влечения сердца с нравственным долгом или просто с непреодолимым препятствием... Что такое коллизия? – Безусловное требование судьбою жертвы себе... Что же такое эта “судьба”, которой трепещут люди и которой беспрекословно повинуются сами боги? Это понятие греков о том, что мы, новейшие, называем разумною необходимостью, законами действительности, соотношением между причинами и следствием, словом – объективное действие, которое развивается и идет себе, движимое внутренней силою своей разумности...»⁷

Тем не менее различие возможно. Оно заметно в стремлении идеалистов взять за основу не столько судьбу, требующую жертв, сколько сознательный протест против нее, не столько внешнее (необходимость), сколько внутреннее (стремление противостоять ей); тем самым ограничить трагическое рамками человеческого и в конечном счете отождествить трагизм с его осознанием. Материализм видит трагизм в конфликтах, присущих самой действительности, объективный идеализм переносит трагический конфликт в сферу идей – в борьбу субъекта и объективно существующей идеи: трагедия понималась как борьба «свободы в субъекте и необходимости объективного»⁸, в которой обе стороны побеждены и победили одновременно; победа вечного над земным (преходящим), при которой гибнет человеческая индивидуальность⁹, или «вечной субстанциональности» – над односторонностью человека¹⁰. «Трагическое

⁷ Белинский, В. Г. Разделение поэзии на роды и виды / В. Г. Белинский // Полн. собр. соч.: в 13 т. – Т. 5. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – С. 53.

⁸ Шеллинг, Ф. В. Философия искусства. – М., 1966. – С. 400.

⁹ Зольгер, К. В. Ф. Эрвин. – М., 1977. – С. 264.

¹⁰ Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – С. 578.

есть страдание ценной личности. Трагическое ограничено человеком»¹¹. Трагическое и комическое к «общественным категориям» относили и у нас¹². Так, из сферы трагического исключалась природа. Но объективно трагическое – как глубокий конфликт – неотъемлемо от природы хотя бы в силу необратимости времени. «Высокую эстетическую прелесть в царстве органических форм образует» то, что организмы «неосторожно предоставляют себя своей судьбе, погибают тысячами, но другие тысячи расцветают на их месте. Они смутно предчувствуют ужасную жестокость, которая господствует в жизни родов, – жестокость против индивидуума в пользу жизни поколений...»¹³

Если признак трагического не глубина конфликта, а идеальный характер, то, хотя победа не достается полностью ни одной из сторон, побежденный есть – материя; этим трагическое отлично от комического, остающегося в материальной сфере. Впервые такую антиаристотелевскую позицию занял Август Шлегель: «Внутренняя свобода и внешняя необходимость – вот два крайних полюса в мире трагического... Необходимость, которую человек должен признавать наряду со свободой, не может являться природной необходимостью. Она лежит по ту сторону чувственного мира, в недрах бесконечного; следовательно, она проявляется как непостижимая власть судьбы... Мы привыкли называть трагическими всевозможные ужасные и печальные происшествия... Однако печальный конец ни в коей мере не является необходимостью... причина, по которой трагическое изображение не должно отступать перед самыми суровыми и мрачными картинами, состоит в том, что невидимая духовная сила может измеряться тем сопротивлением, которое она оказывает внешней, чувственно

¹¹ Кон, И. Общая эстетика. – М., 1921. – С. 179.

¹² Средний, Д. Д. Основные эстетические категории. – М., 1974. – С. 16; Яковлев, Е. Г. Эстетика. – М., 1999. – С. 70–73.

¹³ Гартман, Н. Указ. соч. – С. 211.

измеримой силе... если трагическая цель нуждается в определении, то оно таково: для того, чтобы оправдать притязания духа на внутреннюю божественность, земное существование должно ставиться ни во что»¹⁴.

Еще дальше заходит Шеллинг: трагизм не в несчастьях, а в свободе человека, идущего против необходимости, пока та не будет познана, после чего обе стороны конфликта растворятся в высшей гармонии. «Я утверждаю: только это и есть подлинно трагический элемент в трагедии. Дело не в злополучном конце... Несчастье есть только до тех пор, пока воля необходимости не сказала своего слова и не раскрылась. Как только сам герой все для себя уяснил и его участь стала очевидной, для него уже нет более сомнений... и как раз в момент высшего страдания он переходит к высшему освобождению и к высшей бесстрастности»¹⁵. Такое понимание трагического приходит к самоотрицанию: нет ничего трагического в том, что в мире происходят трагедии (в обычном понимании). Трагедия – даже не просто индивидуальность, отделённость человека от воли высших сил, а осознание человеком своей индивидуальности и отказ от нее. «В этом заключается величайшая мысль и высшая победа свободы – добровольно нести наказание за неизбежное преступление, чтобы утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю»¹⁶. Свобода человека – в том, чтобы ее утратить. Для высшей необходимости трагедий нет; когда мы поймем эту необходимость, трагедий не будет и для нас, ибо индивидуальное свободное существование прекратится. Верен здесь, думаю, лишь диалектический момент обоюдной победы/поражения участников трагического конфликта.

Неклассическая философия, утверждая субъективный идеализм, полностью лишила трагическое объективности. «Сущность трагического не в

¹⁴ Шлегель, А. Чтения о драматической литературе и искусстве // Литературная теория немецкого романтизма / под ред. Н. Я. Берковского. – М., 1934. – С. 225–226.

¹⁵ Шеллинг, Ф. В. Указ. соч. – С. 406.

¹⁶ Там же. – С. 402.

цепи событий, а в реакции человека на них, – пишет персоналист Жан-Мари Доменак, – я не говорю о восстаниях, революциях, репрессиях, гражданских, колониальных, мировых войнах – здесь нет трагедии»¹⁷. Если ставить трагическое в зависимость от его осознания, логично свести его к субъективной реакции: нет трагического объекта без субъекта, отсюда – не всякий субъект достоин трагедии. «Не каждая смерть является трагической, – писал Макс Шелер. – Существует различие между тем, выполняет ли свой долг торговец овощами или король... Трагическими фигурами являются прометеи нравственности, в глазах которых сверкают новые, ранее не известные ценности...»¹⁸ Идеализм представлен и у нас: «трагическое зиждется на яркой вспышке идеального, которое гибнет в неравном противоборстве с наличным», подготавливая гибелью «прорыв в грядущее» на основе «скрытых резервов идеального»¹⁹; «необходимым субъективным компонентом трагедии является осознанность обстановки героем... трагедия начинается тогда, когда герой осознает трагичность своего положения».²⁰

Но трагедия Отелло началась тогда, когда он был обманут, а не тогда, когда осознал обман. Гофман в опере Оффенбаха трагичен, когда принимает куклу Олимпию за женщину и влюбляется в нее; символом его трагической слепоты становятся искажающие реальность колдовские очки, которые дарит ему коварный маг Коппелиус. И король Канут в балладе А. К. Толстого едет навстречу верной гибели, не зная этого.

Почему трагична опера Верди «Аида»? Потому что дух (любовь) побеждает жизнь? Или все же потому, что жизнь гибнет? Тогда – почему цена такова? Источник трагического надо искать в мире, а не в сознании. Трагическое есть там, где нет выхода, устраивающего всех. «Так нехорошо...

¹⁷ Цит. по: Вдовина, И. С. Эстетика французского персонализма. – М., 1981. – С. 121.

¹⁸ Шелер, М. О феномене трагического // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. – Рига, 1988. – С. 303–316.

¹⁹ Природа и функции эстетического. – М., 1968. – С. 241.

²⁰ Борев, Ю. Б. О трагическом. – М., 1961. – С. 228.

Так тоже нехорошо», – неожиданно точно определяет суть трагического конфликта персонаж пьесы А. В. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске». Тогда – независимо от степени осознанности конфликта – «ценность стоит против ценности», потому что интерес стоит против интереса, и победа одной стороны становится поражением другой, и полностью невиновных нет. Ярчайший пример – трагедия Кристиана Фридриха Хеббеля «Агнес Бернауэр». История, действительно случившаяся в XV в. и многократно воплощенная в искусстве (от народных баллад до оперы К. Орфа), такова: молодой герцог Баварии Альбрехт женился на дочери цирюльника Агнес Бернауэр; права их детей на трон были бы непременно оспорены представителями побочных ветвей династии; отец Альбрехта герцог Эрнст, не дожидаясь появления наследников, приказал убить Агнес Бернауэр. Хеббель поразил современников, показав, что и у герцога Эрнста – убийцы – есть своя правота: он стремится предотвратить междоусобную войну тем единственным способом, который ему доступен. Именно здесь проходит граница, отделяющая трагедию от мелодрамы с ее невинными страдальцами и беспричинными злодеями. Пьеса, несмотря на консерватизм автора, была запрещена: Хеббель честно показал, что такое интересы государства и какой ценой оплачивается стабильность.

С проблемой осознанности трагического конфликта связано понятие трагической вины героя и соответственно справедливости трагической развязки. Шеллинг, Гегель («над простым страхом и трагическим сопереживанием поднимается чувство примирения, которое трагедия²¹ вызывает своей картиной вечной справедливости»²²) и особенно их эпигоны, понимая справедливость как абсолютную, стремились отыскать адекватную трагическую вину любого персонажа (Ромео и Джульетты, Корделии, Дездемоны, Офелии), что приводило к антигуманным и натянутым построениям. С другой стороны, Н. Г. Чернышевский, а вслед за

²² Гегель, Г. В. Ф. Эстетика. – Т. 3. – С. 578.

ним многие литературоведы²³ отрицали трагическую вину тех героев, которых принято называть положительными. В этом случае их гибель – абсолютная несправедливость. Ясно, что диалектическим решением будет признание относительной вины и справедливости. Полностью невиновных нет, но нет и полной справедливости возмездия. Ромео и Джульетта более правы, чем семейства Монтекки и Капулетти, но вражда последних – не причуда, от которой можно избавиться волевым усилием. Неверно и жестоко говорить, что Ромео и Джульетта заслужили смерть тем, что поставили себя вне общества и его законов, Дездемона – тем, что недостаточно продуманно отнеслась к своему необычному браку, Корделия – тем, что не сумела вовремя успокоить тщеславие отца, но и полностью отмахнуться от этих аргументов нельзя. Действующий человек неизбежно вступает в конфликты – это может быть названо виной; он принимает на себя последствия своих действий – это может быть названо справедливостью. Но равновесие между тем и другим весьма приблизительно и почти никогда не бывает абсолютным. Об этом у Шиллера говорит Мария Стюарт, на фразу «вы только кровью с ним сочлись за кровь» отвечая: «за это воздадут мне тоже кровью»²⁴.

Итак, верен путь Аристотеля, но отход от него не был бесполезен. Понятие трагического углубилось от всецело случайного («такой человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки»²⁵) до необходимого у Гегеля («изначальный трагизм состоит именно в том, что в такой коллизии обе стороны противоположности, взятые в отдельности, оправданны, однако достигнуть истинного положительного смысла своих целей и характеров они могут лишь отрицая другую столь же правомерную силу и нарушая ее целостность, а потому они в такой же мере оказываются

²³ Аникст, А. А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. – М., 1983. – С. 98.

²⁴ Шиллер, Ф. Мария Стюарт. – М., 1958. – С. 21–22.

²⁵ Аристотель. Поэтика / Аристотель // Соч.: в 4 т. – Т. 4. – М., 1983. – С. 658.

виновными именно благодаря своей нравственности»; «для великих характеров быть виновными – это честь») и Гартмана («некоторые полагали, что мы могли бы полностью сочувствовать только невиновным. Они жестоко ошибались: невиновный в конфликте человек едва ли человечен... ситуации действительной жизни не таковы, чтобы человек из них мог выйти невиновным... Скорее всего ценность всегда стоит против ценности, и воля должна решить, какую она хочет нарушить и с какой она хочет ²⁶согласиться»²⁷). Трагизм неизбежности глубже трагизма случая.

Вопрос о видах трагического – как и другие проблемы «поэтики зла» – поднял Фридрих Шиллер. Наше сострадание, замечает он, ослабляется раздражением к несчастному, если он страдает по своей вине, и тем более – отвращением, если к тому же по его вине страдают другие. Но – и это «но» очень важно – трагизм присутствует и в данных случаях. Более того, Шиллер выделяет два типа негероической трагедии: «Если несчастье происходит не из моральных источников, а из внешних явлений, не обладающих волей и не подчиненных воле» и «когда предметом сострадания оказывается не только тот, кто испытывает страдания, но и тот, кто причиняет их»²⁸. Ни глупость, ни подлость страдающего человека не ставят его вне трагедии. На мой взгляд, это верная постановка вопроса, и упрекнуть Шиллера можно лишь в непоследовательности. Он проводит черту, отделяя не совсем глупых и не совсем подлых (все же трагические персонажи!) от тех, кто, как Яго и Франц Моор, в своих страданиях лишены права на трагедию.

Грань произвольна, но после Шиллера теория трагического пошла в сторону закрепления, а не разрушения этой грани: единственным видом трагического считалась возвышенная трагедия, выраженная в конфликте «между исторически необходимым требованием и практической

²⁶ Гегель, Г. В. Ф. Эстетика. – Т. 3. – С. 576, 594.

²⁷ Гартман, Н. Указ. соч. – С. 561.

²⁸ Шиллер, Ф. О трагическом искусстве / Ф. Шиллер // Собр. соч.: в 7 т. – М., 1957. – Т. 6. – С. 49.

невозможностью его осуществления», трагедия героя, служащего человечеству и погибшего не зря. Но не всякая трагедия такова. Трагедия носителей зла (вольных или невольных, заблуждающихся) и трагедия жертвы, неспособной к борьбе, – трагедия злой силы и трагедия слабости – могут быть объединены в одно понятие негероической трагедии, лучшим символом которой может стать образ Риголетто. «В конце концов, на некоторых погостах лежат одни подлецы, но могилы не стали от этого менее священными или менее печальными»²⁹.

К негероическим трагедиям относится и гибель за ложные идеалы, в том числе религиозный фанатизм; как отметил Г. Э. Лессинг, христианский мученик – это «сумасброд, который охотно идет на смерть без всякой нужды, презрев свои гражданские обязанности... Ожидание им награды блаженства за пределами этой жизни не противоречит ли тому бескорыстию, которым... должны отличаться все добрые и великие дела?»³⁰ Подобные сюжеты (например, опера М. П. Мусоргского «Хованщина») заставят нас, по мнению Лессинга, лишь уронить слезу сожаления о слепоте и неразумии (добавлю – не только фанатиков, но и условий, которые их создают).

В нашей эстетике зачастую прямо утверждалось, что негероической трагедии быть не может: «...если личность погибла по случайности, не находящейся в глубокой существенной связи с общественными закономерностями (несчастный случай), то... объективно подлинной трагедии еще может и не быть»; иначе «человек, наступивший на арбузную корку, упавший и тяжело пострадавший, превратился бы в важный объект творческого интереса трагедийного писателя»³¹. Высокомерие этой тирады (поразительное по цинизму, если вдуматься) обусловлено несколькими причинами: идеализмом (конфликт обязательно осознан), отрывом случайности от необходимости (якобы есть случайность, которая никак не

²⁹ Честертон, Г. К. Толпа и памятник / Г. К. Честертон // Писатель в газете. – М., 1984. – С. 139.

³⁰ Лессинг, Г. Э. Гамбургская драматургия. – М., 1936. – С. 10–12.

³¹ Боров, Ю. Б. О трагическом. – С. 210.

связана с устройством общества) и в конечном счете – презрением к «обычному» человеку. Но опыт человечества учит, что «обычных» людей не бывает, а трагедия – не привилегия избранных. «В комнате, соседней с моей, жил переписчик судебных бумаг с женой. Оба были старые и отчаянно нищие. Их вины в этом не было. Невзирая на прописные истины, в нашем мире все же существует такая вещь, как невезение, постоянное и монотонное, постепенно уничтожающее всякое желание сопротивляться ему. Они рассказали мне свою историю – безнадежно простую и ни в коей мере не поучительную. Он был школьным учителем, она студенткой, тоже будущей учительницей: они рано поженились, и какое-то время судьба была к ним благосклонна. Но затем на обоих обрушилась болезнь; ничего такого, из чего можно было бы извлечь нравственный урок – заурядный случай: плохие трубы, а в результате – тиф...»³² Как известно, трагическим может стать и то, что в кузнице не было гвоздя; история человека, наступившего на банановую корку, стала сюжетом рассказа Лесли Поулза Хартли «Победное падение». «В жизни развязка часто бывает совершенно случайною, часто бывает совершенно случайною и трагическая участь, нисколько не теряя от этого своей трагичности... Неужели не трагична участь Густава Адольфа, который погиб совершенно случайно в битве под Лютценом, на пути победы и торжества?»³³

Тем более отрицалась трагедия носителей зла: гибель шекспировского Яго³⁴ или гибель нацистских преступников, как в жизни, так и в искусстве, нетрагична. Согласиться с этим невозможно: где граница, отделяющая тех, чья гибель нетрагична? Такое деление как раз слишком похоже на деление людей на сверх- и недочеловеков. К счастью, советское искусство не следовало таким установкам, оставаясь гуманистическим; кроме упомянутой картины Кукрыниксов, которая вне всяких сомнений

³² Джером, К. Дж. Пол Келвер / Дж. К. Джером // Избранные произведения. – СПб., 1993. – С. 236.

³³ Чернышевский, Н. Г. Избранные эстетические произведения. – М., 1978. – С. 287.

³⁴ Карягин, А. А. Драма как эстетическая проблема. – М., 1971. – С. 48.

трагична, достаточно вспомнить смерть провокатора Клауса в «Семнадцати мгновениях весны», реакцию героев фильма «В огне брода нет» на известие о расстреле Николая II, гибель Дракона в одноименной сказке Е. Л. Шварца.

Пусть последние абсолютистские режимы комичны; но комична ли судьба приверженцев умирающего строя? Как отнестись к трагизму заслуженного возмездия ничтожеству – допустим, Петру III? К трагизму неизбежного упадка Рима, ведомого правителями, Нероном или Калигулой, в пропасть, созданную историей? К трагедии тех, кто шел за ними? Их жизни растрчены на недостойное. Ничего не поправить. То же явление мы видим и в частной жизни – хотя бы в судьбе четы старых скряг из рассказа Андре Моруа «Проклятье Золотого тельца», охранявших чемодан с деньгами и умерших на нем; в судьбе покончившего с собой маленького недоумка из повести Франсуа Мориака «Мартышка». Герои? Нет. Трагедия? Да.

«Усилия представителей гибнущих классов “спасти положение” никак не могут быть сочтены возвышенными, а их борьбу никак нельзя назвать трагической. Их борьба *низменная...*»³⁵. Но дело в том, что *трагическое может быть и возвышенным*, и *низменным*: достаточно сравнить гибель Гамлета и гибель короля, гибель Карла и гибель Франца Мооров, трагедию Печорина и трагедию Грушницкого, две возможные судьбы Ленского. Трагизм возвышенного носит название патетического; для трагизма низменного названия нет, но это антипод патетического – трагизм без пафоса, это жалкая трагедия. (Последняя реплика короля Клавдия – «На помощь! Я ведь только ранен!», а ведь он знает смертельную силу яда, приготовленного Гамлету; «Почему меня так страшит это острие?» – спрашивает себя Франц Моор, загнанный в угол, но неспособный покончить с собой.) «Страшную историю» Саша Черный заканчивает так:

Для чего же повесть эту

³⁵ Альтман, И. О советской трагедии // Литературный критик. – 1935. – № 1. – С. 197.

Рассказал ты снова свету?

Оттого лишь, что на свете

Нет страшнее ничего...³⁶

А речь шла о мещанском браке без любви и самодовольном благополучии, в которых поэт ясно увидел низменный трагизм в противовес другой повести, «печальнее которой нет на свете», – возвышенной трагедии Ромео и Джульетты.

Нетрудно заметить, что теоретическим источником героизации любой трагедии является именно узкое понимание трагического. Поэтому при желании можно заменить Колчака на Гитлера, павшего в неравной борьбе («практическая невозможность») с мировым еврейством и большевизмом, от которых надо спасти арийскую расу («исторически необходимое требование»). Так и поступила Катакомбная церковь истинно-православных христиан, канонизировав фюрера под именем «святого великомученика Атаульфа Берлинского»³⁷.

Вернемся к возвышенному трагизму. Он не обязательно связан с общественной борьбой, присутствуя и в частной жизни. «Великие бедствия нисколько не печалят меня, – говорит рассказчик в новелле Ги де Мопассана. – Грубая жестокость природы и людей может исторгнуть у нас крик ужаса или негодования, но она вовсе не способна ущемить сердце или вызвать пробегающую по спине дрожь, подобно тому как это бывает при виде некоторых потрясающих душу мелочей... Иные встречи, иные едва подмеченные или угаданные события, иные потаенные горести, иные вероломные удары судьбы, пробуждая в нас рой печальных мыслей, внезапно приоткрывают перед нами таинственную дверь нравственных страданий, сложных, неизлечимых, тем более глубоких, чем они кажутся

³⁶ Саша Черный. Стихотворения. – М., 1991. – С. 205.

³⁷ См.: Ревнителы чистоты крови и веры // НГ-Религии. – 2009. – 16 сентября.

безобиднее, тем более мучительных, чем они кажутся неуловимее, тем более упорных, чем они кажутся менее естественными...»³⁸

Сущность комического часто искали в контрасте формы и содержания, видимости и реальности, внешнего и внутреннего – в неожиданности: «Комическое – это общественно значимое несоответствие цели средствам, формы – содержанию, действия – обстоятельствам, сущности – ее проявлению, претензии личности – ее субъективным возможностям».³⁹ Эта линия идет от Гоббса («для возникновения смеха требуются три предпосылки: недостойное деяние, то, что оно совершено другим, и его внезапность»⁴⁰) и Канта («смех – это аффект, возникающий из внезапного превращения напряженного ожидания в ничто»⁴¹). Н. Гартман отмечает, что на этом «развитие теории комического остановилось»⁴² Польский автор Б. Дземидок в книге «О комическом» выделяет пять, как он считает, различных теорий комического: негативного качества объекта; деградации; контраста; противоречия; отклонения от нормы, – не замечая, что они сводятся к двум: 1) аристотелевскому пониманию комического как неглубокого конфликта и 2) противоположному – комическому как неожиданности (выступающей в виде обнаружения негативного качества, деградации, контраста, противоречия, отклонения от нормы и др.). Но второе не дает возможности отличить комическое от трагического. Неожиданность, несоответствие не всегда комичны. Это признак любого конфликта. Аристотель видел в неожиданности признак трагедии: «[трагедия] есть подражание действию не только законченному, но и [внушающему]

³⁸ Мопассан, Г. де. Менуэт // Полн. собр. соч. – Т. 2. – С. 387.

³⁹ Эстетика. Словарь / под ред. А. А. Беляева. – М., 1989. – С. 153.

⁴⁰ Гоббс, Т. О человеке // Соч.: в 2 т. – М., 1991. – Т. 1. – С. 250. Он же. Левиафан // Там же. – Т. 2. – С. 43.

⁴¹ Кант, И. Критика способности суждения. – М., 1994. – С. 207.

⁴² Гартман, Н. Указ. соч. – С. 615–616.

сострадание и страх, а это чаще всего бывает, когда что-то одно неожиданно оказывается следствием другого...»⁴³

Ян Мукаржовский определяет главное свойство «всей сферы комического» через несоответствие: «...речь всегда идет о противопоставлении двух смысловых связей, в свете которых рассматривается данная реальность... высказывание одного из лиц, в которое это лицо вкладывает совершенно определенную смысловую связь, считая ее очевидной, другим лицом... включается в другую связь, в которой она неожиданно приобретает иной смысл»⁴⁴. Но результат непонимания не всегда комичен. В романе В. О. Богомолова «Момент истины» трагическая коллизия состоит в том, что один из персонажей – армейский офицер Аникушин, – исходя из своего жизненного опыта, неверно трактует слова и поведение других персонажей – офицеров контрразведки, что приводит к неадекватному поведению Аникушина при задержании диверсионной группы и его гибели. Налицо «противопоставление двух смысловых связей, в свете которых рассматривается данная реальность», не заключающая в себе ни малейшего комизма. Далекое не всякое несоответствие «формы – содержанию, претензий личности – ее субъективным возможностям» смешно: эта формулировка применима равно к Труффальдино из Бергамо (слуге двух господ) и к Нерону. Напомню эпизод из романа Агаты Кристи «Десять негрятят»: пуританка Эмили Брент кажется окружающим смешной старой ханжой, пока не выясняется, что ханжество сделало ее убийцей, не способной к раскаянию. Ее претензии на нравственность «не соответствуют субъективным возможностям» (согласно цитированному определению комического) – настолько, что персонажу романа Вере Клейторн «тщедушная старая дева больше не казалась смешной. Она показалась ей страшной». Сама хрестоматийность этой фразы показывает, что пресловутое

⁴³ Аристотель. Указ соч. – С. 656.

⁴⁴ Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М., 1994. – С. 189.

несоответствие комично лишь до определенного предела. Смешно ли, когда мужчина принимает куклу-автомат за живую женщину? Не всегда. Комично в «Коппелии» Л. Делиба и трагично в «Сказках Гофмана» Ж. Оффенбаха.

Чем вызвана популярность трактовки комического как несоответствия? Тем, что такое понимание может быть, так сказать, онтологизировано и вписано в систему объективного идеализма: неожиданность не для субъекта, а для объективной идеи, творящей мир и натыкающейся на его материальность (ею же созданную, но такова логика идеализма – материя всегда виновата). В этом качестве комическое заменяет безобразное (которого просто нет в мире, созданном богом) и тем самым выполняет роль оправдания всех существующих безобразий: то, что нам кажется безобразным – всего лишь комическое, а само комическое – следствие материальности вещей; идея всегда прекрасна. Комическое – «переворачивание» прекрасного («премудрость бога объективируется главным образом в глупости людей»⁴⁵); оно появляется при гибели идеи, создающей материю («сущность оказывается вынужденной погрузиться в земную жизнь со всем ничтожным и случайным, что свойственно ей»⁴⁶).

В неосознанности конфликта видит отличие комического от трагического и Е. Г. Яковлев: «Трагический герой чувствует и осознает трагизм своего положения (Гамлет), комический персонаж (Журден) совершенно не осознает своего комизма»⁴⁷. Как правило, да, но это внешний признак: дело не в осознании как таковом, а в последствиях осознания. Как только человек понял, что был смешон, он исправляется, но трагическую ситуацию осознанием не одолеть; комизм исправить легко, трагизм – нет. Трактовка комического как гибели идеи и торжества материи (гибели не всерьез – идея бессмертна) следует из трактовки трагического как торжества

⁴⁵ Шеллинг, Ф. В. Указ соч. – С. 273–274.

⁴⁶ Зольгер, К. Ф. Указ соч. – С. 263.

⁴⁷ Яковлев, Е. Г. Эстетика. – М., 1999. – С. 73.

идеи над материей: «Там дух, несмотря на все ужасы уничтожения, остается неколебимым. Человек погибает, но стойко защищает свои принципы; здесь материальное существование не прекращается, в принципах же происходит внезапный поворот⁴⁸. Выстраивается антитеза: материальное, случайное – комическое; неизбежное, идеальное – трагическое.

Для того, чтобы смеяться над гибелью принципов, надо смотреть на материальный мир как на временную химеру, чье торжество будет недолгим. Увы, этот взгляд слишком оптимистичен. «Человеческие души, любезный, очень живучи. Разрубишь тело пополам – человек околует. А душу разорвешь – станет послушной, и только»⁴⁹, – говорит Дракон в сказке Е. Шварца. Гибель принципов при сохранении жизни – отнюдь не синоним комедии: принципы бывают разные. «Своим финалом “Кукольный дом” дает пример очень своеобразного разрешения конфликта драмы, при котором драма непосредственно соприкасается с трагедией; герой здесь не погибает, а напротив, оказывается победителем, поскольку он как бы находит самого себя и обладает достаточным мужеством, чтобы осуществить свою волю и отбросить все то, что ему мешало; вместе с тем эта победа героя окрашена⁵⁰ трагически, поскольку она означает мучительный разрыв со всем его прежним существованием». Верность же принципам может быть комична, иначе трагическим героем был бы эстет, которому посвящена эпитафия Р. Киплинга:

Я отошел это сделать не там, где вся солдатня.

И снайпер в ту же секунду меня на тот свет отправил.

Я думаю, вы не правы, высмеивая меня,

Умершего принципиально, не меняя своих правил⁵¹.

⁴⁸ Шлегель, А. Указ. соч. – С. 246.

⁴⁹ Шварц Е. Л. Дракон / Е. Л. Шварц // Обыкновенное чудо. – М., 1990. – С. 152.

⁵⁰ Адмони, В. Г. Генрик Ибсен. Очерк творчества. – Л., 1989. – С. 163.

⁵¹ Симонов, К. Переводы / К. Симонов // Собр. соч.: в 6 т. – М., 1966. – Т. 1. – С. 628.

Трагизм присутствует и здесь, но лишь в гибели эстета, а не в том, что дух, несмотря на все ужасы уничтожения, остается непоколебимым. Это как раз смешно!

Комическое – эстетическая категория, применяемая к поверхностному конфликту, тому, который можно исправить смехом. Нарушив меру, мы уничтожим комизм. «Ибо стоит только допустить, что коварная попытка Терсита унизить Агамемнона обошлась бы ему дорогой ценой... как мы бы тотчас перестали смеяться над ним. Этот нравственный и физический урод – все-таки человек, гибель которого сразу же покажется нам гораздо большим злом, нежели все его проступки и грехи»⁵². Мэру можно нарушить и в другую сторону – бесконфликтности. Комедия кончается в тот миг, когда отрицательный герой становится положительным. Проверить верность определения можно от противного: представим, что нужно убить смех, как в рассказе «Кошмарный случай» Г. Грина. Некий человек в Неаполе погиб под обрушившимся балконом, который не выдержал тяжести раскормленной свиньи. Перед сыном покойного встала проблема: как рассказывать о смерти отца, исключив комическое? Он придумал два варианта. Краткий: «моего отца убила свинья» – в конфликте подчеркнуто трагическое. Длинный – «превратить забавное происшествие в занудное повествование», рассказать о Неаполе, о привычках бедняков, о балконах, о маршруте отца и добавить: «падая с большой высоты, она набрала приличную скорость и сломала ему шею» – конфликт почти незаметен.⁵³

Б. Дземидок считает аристотелевское определение неполным: 1) «человек может быть смешон именно потому, что ему наносят вред» и 2) «некрасивый почерк или орфографические ошибки могут не вызвать страданий и не принести вреда, однако они не всегда будут источником комического». На первое утверждение ответ дан выше; если

⁵² Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. – М., 1957. – С. 261.

⁵³ Дземидок, Б. О комическом. – М., 1974. – С. 13.

орфографические ошибки не комичны, они либо трагичны, либо вообще не заслуживают внимания: то есть либо конфликт глубок, либо его вообще нет.

Объективно ли комическое? Как и в случае с трагическим, антиаристотелевское толкование исходит из субъекта: нет комического объекта без субъекта, с той разницей, что теперь этот субъект – не тот, кто претерпевает, как в трагедии, а тот, кто наблюдает «недостойное деяние», «внезапное превращение», «несоответствие формы содержанию». «Комическое, способность к смеху всегда в том, кто смеется, но ни в коем случае не в объекте смеха»,⁵⁴ – пишет в эссе «О природе смеха и о комическом в пластических искусствах вообще» Ш. Бодлер. «Не существует комического вне собственно человеческого»⁵⁵, – утверждает Бергсон. Многие согласны с ним: «...сфера комического не просто все человеческое, а то, чему человек может придать смысл, а затем поставить себя в игровое отношение к этому смыслу. Комическое – это игра со смыслом»⁵⁶. Раз нет объективно комического, значит, нет и объективно трагического, нет ничего, кроме играющего индивида, что сочетается с утверждением того же автора: «...все может измениться в одно мгновение. И это, пожалуй, единственное достоверное наше знание»⁵⁷. Как-то не смешно. Если это и определение, то не комизма, а цинизма – жизненной позиции циника. Игровой (субъективный) момент в комическом нельзя абсолютизировать. Игра не обязательно связана со смехом.

Пейзаж не может быть комичен, говорит Бергсон, видя в этом аргумент в пользу субъективности комического и следуя идеалистическому правилу: развитие диктуется сознанием. Но комическое есть там, где есть

⁵⁴ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. – Т. 3. – М., 1967. – С. 697.

⁵⁵ Бергсон, А. Смех. – М., 1992. – С. 14.

⁵⁹ Любимова, Т. Б. Комическое, его виды и жанры. – М., 1990. – С. 24.

⁶⁰ Любимова, Т. Б. Указ. соч. – С. 28.

конфликт, а конфликт – там, где есть развитие. Не отсутствие сознания, а отсутствие конфликта лишает пейзаж комизма.

Комическое мы видим, а не изобретаем. Комическое в искусстве (и вообще юмор в человеческом отношении к миру) – это особый взгляд на мир, сводящий конфликты к их поверхностной составляющей. Это умение видеть объективно комическое, присутствующее во всех жизненных ситуациях.

Комическое отношение упрощает конфликты. Поэтому юмористические и особенно сатирические персонажи так однозначны, нелепы – анекдотичны. В анекдотах речь постоянно идет о несчастьях, смертях, увечьях, лжи, – а мы смеемся. В «Истории одного города» кровь льется рекой, – а мы смеемся. Дистанция между нами и нашим упрощенным подобием в юморе и сатире достаточно велика, чтобы мы не соперничали их (в конечном счете – нашим!) несчастьям. Правда, сатира тем и отличается, что за комическим пластом постоянно виден трагический; а в «черном юморе», третьей разновидности комического в искусстве, просвечивает больше, чем трагическое, – ужасное.

Комическое упрощает; когда говорят, что смех казнит пороки, это лишь половина правды. Вторая половина – смех примиряет с пороками. С осмеянным мирятся. Иначе борьба сводилась бы к осмеянию. Невеселый пример – эпизод из романа Р. Роллана «Кола Брюньон»: герой узнает, что его скульптуры, сделанные по заказу герцога, изуродованы владельцем – просто от скуки. Кола Брюньон в отчаянии, но ничего не может поделать: герцог недостижим. Ему остается лишь смех – над собой, над жизнью, над своими иллюзиями и своим бессилием – или самоубийство. И он смеется.

Упрощение не должно быть чрезмерным – тогда смех становится пошлым. Впрочем, пошлость (которую мы бы определили как агрессивную заурядность) появляется не только в комическом, но и в трагическом, и в возвышенном – при так называемом «ложном пафосе», неоправданном

присвоении банальности статуса возвышенного или трагического. Пошлость существует в человеческом отношении к миру, субъективно; в мире ей соответствует низменно-комическое, единственно видимое пошляком. Комическое может быть и изящным (смешным), и возвышенным (героической комедией, образцом которой останется бой Дон Кихота с мельницами), и низменным, пошлым.

Жизнь людей трагикомична – она состоит из множества конфликтов разной глубины; трагикомично и искусство; выделение чистого комизма и чистого трагизма – весьма большая условность. Об этом писал Н. Гартман: в жизни «нет никакого чистого разделения, в ней все основательно перемешано», искусство «разделяет то, что находит единым, ибо не понимает, как объединить это», «трагикомические материалы» в искусстве «редки и издавна считаются трудно достижимыми», трагикомизм в искусстве оправдан тем, что «в конце концов такова жизнь, а также потому, что поэт таким образом приблизился к жизни»⁵⁸. Иногда сплетение трагического и комического осознается через введение особой категории драматического: Этьен Сурио считал, что «драматический конфликт – это противоположность между сходными, равными и одинаковыми по своей природе силами. Поэтому борьба их более неистова и они могут противостоять друг другу. В трагическом конфликте имеется существенная диспропорция между конфликтующими силами... поэтому исключена всякая надежда, всякая возможность уйти путем конечной победы от гигантской силы, которая находилась в конфликте с трагическим героем»⁵⁹. Думаю, драматическое – обобщенное название конфликтов, лежащих между двумя полюсами. Драматизм может быть весел, приближаясь к комизму, – когда конфликты, пусть даже серьезные, преодолеваются легко; может быть печален,

⁵⁸ Гартман, Н. Указ. соч. – С. 640–641.

⁵⁹ Цит. по: Предвечный, Г. П. Французская буржуазная эстетика. – Ростов н/Д., 1967. – С. 82.

приближаясь к трагизму, – когда конфликты, пусть даже незначительные, преодолеваются с трудом.

Обычно рассмотрение конфликтных категорий исчерпывается трагическим и комическим; на мой взгляд, их недостаточно. Нужно обозначить, с одной стороны, бесконфликтность, с другой – безысходность: идиллическое и ужасное. В жизни нередки и идиллия, и, увы, ужас. Но искусству идиллия и ужас противопоказаны, их появление в искусстве вызывается нарушением меры. Идилличность присуща жанру мелодрамы: все хорошо или может быть хорошим, но к розовой поверхности автором припилены невесты откуда взявшиеся злодеи, чье зло не имеет корней в идиллической жизни.

Аналогично дело обстоит с ужасным: так ужасно, а вообще – нет. «Современные “ужасы” – это антипод античного страха и сострадания, ведущих к очищению. По своей конструкции современный “ужас” опирается прежде всего на некоторую внешнюю по отношению к человеку или человечеству угрозу, нередко он носит физиологический характер... В античной трагедии герой испытывает чувство страха не перед внешней угрозой, а перед неизбежностью, которая коренится в сущности человека и его рода⁶⁰. Ужас губит искусство. Если трагедия всегда – оптимистическая трагедия, то ужасное безвыходно. Сравним две картины И. К. Айвазовского – «Девятый вал» и «Волну». В первой есть трагизм, но есть и надежда; во второй надежды нет, потому что нет неба: кажется, что гибнет не только жалкая лодка, но и весь мир, гибнет без возврата, потерпев окончательное поражение, и некому будет вспомнить погибших. Очевидно, Айвазовский подошел к художественному пределу, за который искусство заходить не имеет права: пока мир жив, ужасное должно знать свое место – вне искусства, и гибель человека не должна заслонять жизнь человечества.

⁶⁰ Любимова, Т. Б. Указ. соч. – С. 108.

Враждебность идиллии и ужаса искусству тонко чувствовал Давид Юм. «Если в текст пьесы вводятся сцены, рисующие уют и благоденствие, то они не вызывают чувства большой радости и включаются лишь для разнообразия»; «беспрерывные страдания жалостной добродетели, испытывающей на себе десницу торжествующей тирании и гнет порока, составляют неприятное зрелище, и все опытные драматурги тщательно избегают изображать это... Слишком сильная ревность заглушает любовь, слишком большие трудности гасят нашу активность...»⁶¹. Напротив, Фридрих Ницше считал: художник может быть либо «аполлоническим художником сна, либо дионисическим художником опьянения»; в «аполлоническом» («его око должно быть солнечно; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, благодать прекрасного видения почитает на нем») и «дионисическом» («чудовищный ужас, который охватывает человека, когда он внезапно усомнится в формах познания явлений»)⁶² четко узнаются идиллическое и ужасное.

Необязательно быть ницшеанцем, чтобы разделять заблуждения Ницше в данном вопросе. Многие деятели искусства мотивируют приверженность бесконфликтности и безысходности желанием помочь людям. Вот две декларации: американской киноактрисы Г. Свенсон: «Все житейские передрыги на самом деле завершаются плачевно. Тем не менее я снимаюсь только в тех фильмах, которые показывают, что все оказывается как нельзя лучше в этом лучшем из миров. И не признаю ничего иного, потому что играю не для себя, а для других, в кого хочу вдохнуть надежды, иллюзии, оптимизм»⁶³; руководителя театра имени Н. Сац Г. Исаакяна: «Общество стало агрессивным, злым по отношению к ребенку. Да, в советское время оно было фальшивым, но там не было детской проституции,

⁶¹ Юм, Д. О трагедии / Ф. Хатчесон, Д. Юм, А. Смит // Эстетика. – М., 1973. – С. 352, 360.

⁶² Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Соч.: в 2 т. – Т. 1. – М., 1990. – С. 61, 63.

⁶³ Кино, театр, музыка, живопись в США: сб. ст. / сост. и ред. С. М. Николаева. – М., 1964. – С. 73.

наркотиков в школах. А мы будем ребенку рассказывать, что мир прекрасен и волшебен? Нет. Добро пожаловать в ад!»⁶⁴ Две крайности, две лжи, две половинки нуля. Ложна альтернатива – сеять иллюзии или нагнетать ужас; искусству равно важны правда и красота, и равно враждебны красота без правды и правда без красоты.

Имя Михаила Афанасьевича Булгакова, крупнейшего писателя, пользуется в нашей стране широкой известностью.

Всякий художественный текст Булгакова есть тайна, есть загадка, которую нужно разгадать. Этим он и привлекателен. Мы считаем, что преодоление “барьеров” в познании является изначальной потребностью человека: раз не понятно или понятно не до конца, значит, мы должны обязательно это понять, чтобы самоутвердиться в качестве полноценной личности. В процессе такого активного познания - “преодоления барьеров” - происходит развитие, интеллектуальный и личностный рост. Тем и ценен художественный текст писателя, что он таинственен, что его содержание скрыто и требует значительных усилий для своего раскрытия, разгадки. Использовать эту особенность художественного текста, поставив перед учениками ряд проблем (психологических, нравственных, философских), которые им захотелось бы разрешить, и есть задача учителя: это и более трудно, и более важно, чем объяснять, давать ответы на вопросы - вместо того, чтобы эти вопросы возбуждать. Чрезвычайно благодарным материалом в этом смысле является роман М.Булгакова “Мастер и Маргарита” - в силу его хрестоматийной сложности, загадочности, неоднозначности.

Русская линия литературной сатиры, к которой могут быть причислены в XIX веке Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. П. Чехов, в XX веке — А. Аверченко, М. Зощенко, В. Войнович и другие, характеризуется масштабным осмыслением сущности человеческого бытия.

⁶⁴ Время пионеров прошло // Независимая газета. – 2010. – 22 июля.

Писатели этой категории, используя приемы, в других обстоятельствах заставляющие читателя смеяться, изображают ими самими ощущаемую трагедию жизни.

Аналогичная тема присутствует в «Мастере и Маргарите», где на сцену выходит уже сам Властелин Тьмы, на котором для читателя уже нет никакой маски. Но скрытый за множеством из них для героев романа, он и его слуги многих ставят в смешное положение, позволяя обозреть другим (в том числе и читателю) все человеческие и общественные пороки (представление в Варьете и другие ситуации). Лишь в случае с Иваном Бездомным нелепые и ужасные происшествия способствуют очищению внутреннего мира поэта от наносного и дают возможность ему приблизиться к постижению истинного.

Каждый человек должен приобрести хорошее и очень полезное качество – умение посмеяться над собой. Если его нет, то жизнь теряет всякую прелесть, свое очарование и легкость. Ведь, как мне кажется, любая проблема будет казаться неразрешимой, любая ошибка – трагической, любое сказанное слово – роковым. Как важно порой не заплакать, заметив несовершенство мира, рассмеяться в лицо опасности, улыбнуться в ответ на агрессию!

Поэтому в литературе, зеркале жизни и человеческих душ, появляются юмористические жанры, ставшие одними из самых любимых у читателей. Но если печаль от происходящего слишком велика, то писатель обращается не к беззлобному юмору, а к зубастой сатире. А начало 20-го века, с его перипетиями, революциями общественных отношений и взглядов, явило собой ужас, описание которого можно прочесть на страницах произведений Бабея, Шолохова, Горького и др. В это сложное время у художников было два пути: или обращаться к сатире, или вообще отрешаться от реальной действительности.

Так и М.А. Булгаков, величайший мастер слова, обращался к современности. Он использовал именно сатиру, чтобы через призму смеха вскрыть зловонные нарывы общества. Сатира дает возможность автору заставить читателя рассмеяться, а затем, на пике смеха, заставить его заплакать.

Засмеяться и заплакать над собой... И поэтому комическое в этих произведениях - только очень тонкий верхний пласт, чуть прикрывающий рвущуюся наружу трагедию.

В «Мастере и Маргарите» на сцену выходит сам Властелин Тьмы, на котором для читателя уже нет никакой маски. Это позволяет автору романа, с помощью фантастики и мистики, раскрыть истинные лица москвичей. Булгаков разворачивает ситуацию, доводя её до абсурда, сжимая сроки выполнения той или иной аферы, приближая наказание к преступлению.

Воланд и его слуги многих ставят в смешное положение, позволяя другим обозреть все человеческие и общественные пороки. Так, в Варьете, на сеансе черной магии, Сатана обозревает зал и замечает: «Квартирный вопрос испортил москвичей». Он, с помощью провокации, заставляет зрителей добровольно раздеваться, отдавать свои поношенные платья. И хотя всем москвичам понятно, что такого быть не может, что не могут раздавать целый магазин дорогого французского белья, платья и аксессуаров, алчность и любовь к позерству отменяет все сомнения. Наказание следует незамедлительно: выйдя из театра, все остаются голыми, лишившись не только дорогих мехов и духов, но и старых поношенных вещей.

Но вернемся к квартирному вопросу. Автор показал и эту сторону жизни москвичей. Они смешны и убоги в своем стремлении расширить жилплощадь. И дело не в том, что эти люди неправы, а в том, что они

совершенно оскотинились в этой борьбе. Москвичи уже забыли, зачем они добиваются всего этого, у них только осталось чувство, что так надо.

Вспомним эпизод, когда после смерти Берлиоза и исчезновения его соседа в Ялте освобождается «нехорошая квартирка». Домоуправитель стоит перед вопросом, кому отдать освободившиеся метры. И вот мы видим, как жители дома несут Никанору Ивановичу Босому свои виды на жительство. А там: «мольбы, угрозы, кляузы, доносы, обещания произвести ремонт на свой счет, указания на несносную тесноту и невозможность жить в одной квартире с бандитами. В числе прочего было ... два обещания покончить жизнь самоубийством и одно признание в тайной беременности».

Квартиросъемщики не гнушаются ничем. Они готовы оболгать, наврать, дать взятку, только чтобы получить вожаемую квартиру. Самое печальное, что Булгаков показывает правдивую ситуацию, в которой на самом деле нет ничего смешного. Но художник делает это просто и со смехом. И подобных примеров можно привести массу, анализируя страницы московской истории романа.

Таким образом путём **пародии** автор высмеивает средства массовой информации своего времени, часто необъективно и неточно освещавших события:

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

Приходится признать, что ни одна из этих сводок никуда не годится».

Ещё один сатирический приём – использование **элемента неожиданности**. К примеру, неожиданным оказывается вывод из описания портрета Воланда:

*«По виду - лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. **Словом – иностранец**».*

В сцене разговора Воланда с Берлиозом и Бездомным всё поведение Воланда говорит о его **ироническом** отношении к собеседникам: *«- Разрешите мне присесть? - вежливо попросил иностранец, и приятели как-то невольно раздвинулись; иностранец ловко уселся между ними и тотчас вступил в разговор.*

- Если я не ослышался, вы изволили говорить, что Иисуса не было на свете? - спросил иностранец, обращая к Берлиозу свой левый зеленый глаз.

- Нет, вы не ослышались, - учтиво ответил Берлиоз, - именно это я и говорил.

- Ах, как интересно! - воскликнул иностранец.

"А какого черта ему надо?" - подумал Бездомный и нахмурился.

- А вы соглашались с вашим собеседником? - осведомился неизвестный, повернувшись вправо к Бездомному.

- На все сто! - подтвердил тот, любя выразиться вычурно и фигурально.

- Изумительно! - воскликнул непрошенный собеседник и, почему-то воровски оглянувшись и приглушив свой низкий голос, сказал: - Простите мою навязчивость, но я так понял, что вы, помимо всего прочего, еще и не

верите в бога? - он сделал испуганные глаза и прибавил: - Клянусь, я никому не скажу.

- 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?!

- Да, мы - атеисты, - улыбаясь, ответил Берлиоз, а Бездомный подумал, рассердившись: "Вот прицепился, заграничный гусь!"

- Ох, какая прелесть! - вскричал удивительный иностранец и завертел головой, глядя то на одного, то на другого литератора.

- В нашей стране атеизм никого не удивляет, - дипломатически вежливо сказал Берлиоз, - большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о боге.

*Тут иностранец отколол такую штуку: **встал и пожал изумленному редактору руку, произнеся при этом слова:***

- Позвольте вас поблагодарить от всей души!»

В дальнейшем автор использует приём **литературного анахронизма**: из слов Воганда оказывается, что он и разговаривал с Иммануилом Кантом (1724-1804), и присутствовал при разговоре Иешуа и Понтия Пилата (I в.н.э.).

Комичный характер имеет сцена с Бегемотом, садящимся в трамвай:

«Поведение кота настолько поразило Ивана, что он в неподвижности застыл у бакалейного магазина на углу и тут вторично, но

гораздо сильнее, был поражен поведением кондукторши. Та, лишь только увидела кота, лезущего в трамвай, со злобой, от которой даже тряслась, закричала:

- Котам нельзя! С котами нельзя! Брысь! Слезай, а то милицию позову!

Ни кондукторшу, ни пассажиров не поразила самая суть дела: не то, что кот лезет в трамвай, в чем было бы еще полбеды, а то, что он собирается платить!

Кот оказался не только платежеспособным, но и дисциплинированным зверем. При первом же окрике кондукторши он прекратил наступление, снялся с подножки и сел на остановке, потирая гривенником усы. Но лишь кондукторша рванула веревку и трамвай тронулся, кот поступил как всякий, кого изгоняют из трамвая, но которому все-таки ехать-то надо. Пропустив мимо себя все три вагона, кот вскочил на заднюю дугу последнего, лапой вцепился в какую-то кишку, выходящую из стенки, и укатил, сэкономив, таким образом, гривенник».

Бесталанных писателей Булгаков высмеивает путём **создания обобщённого образа** поэта Рюхина, завидующего Пушкину:

. "Вот пример настоящей удачливости... - тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руку поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего чугунного человека, - какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не понимаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: "Буря мглою..."? Не понимаю!.. Повезло, повезло! - вдруг ядовито заключил Рюхин и почувствовал, что грузовик под ним шевельнулся, - стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие..."

Продолжением темы бесталанности «творцов» того времени является описание попыток Бездомного написать заявление в милицию:

«Попытки поэта сочинить заявление насчет страшного консультанта не привели ни к чему. Лишь только он получил от толстой фельдшерицы, которую звали Прасковьей Федоровной, огрызок карандаша и бумагу, он деловито потер руки и торопливо пристроился к столу. Начало он вывел довольно бойко:

"В милицию. Члена МАССОЛИТа Ивана Николаевича Бездомного. Заявление. Вчера вечером я пришел с покойным М. А. Берлиозом на Патриаршие пруды..."

*И сразу поэт запутался, главным образом из-за слова "покойным". С места выходила какая-то безлепица: как это так - **пришел с покойным?** Не ходят покойники! Действительно, чего доброго, за сумасшедшего примут!*

Подумав так, Иван Николаевич начал исправлять написанное. Вышло следующее: "...с М. А. Берлиозом, впоследствии покойным...". И это не удовлетворило автора. Пришлось применить третью редакцию, а та оказалась еще хуже первых двух: "...Берлиозом, который попал под трамвай..." - а здесь еще прицепился этот никому не известный композитор-однофамилец, и пришлось вписать: "...не композитором..."

Намучавшись с этими двумя Берлиозами, Иван все зачеркнул и решил начать сразу с чего-то очень сильного, чтобы немедленно привлечь внимание читающего, и написал, что кот садился в трамвай, а потом вернулся к эпизоду с отрезанной головой. Голова и предсказание консультанта привели его к мысли о Понтии Пилате, и для вящей убедительности Иван решил весь рассказ о прокураторе изложить полностью с того самого момента, как тот в белом плаще с кровавым подбоем вышел в колоннаду Иродова дворца.

Иван работал усердно и перечеркивал написанное, и вставлял новые слова, и даже попытался нарисовать Понтия Пилата, а затем kota на задних лапах. Но и рисунки не помогли, и чем дальше - тем путаннее и непонятнее становилось заявление поэта».

Обобщённым образом мещанина является образ Максимилиана Поплавского, охотящегося за квартирой № 50.

Пародийным образом «маленького человека», обработанным Булгаковым в новом ключе, является образ буфетчика Сокова. В этом образе также проявляется **сарказм** автора в отношении к обывателям того времени:

« - Да неужели ж они думали, что это настоящие бумажки? Я не допускаю мысли, чтобы они это сделали сознательно.

Буфетчик как-то криво и тоскливо оглянулся, но ничего не сказал.

- Неужели мошенники? - тревожно спросил у гостя маг, - неужели среди Москвичей есть мошенники?

В ответ буфетчик так горько улыбнулся, что отпали все сомнения: да, среди москвичей есть мошенники.

- Это низко! - возмущился Воланд, - вы человек бедный... ведь вы - человек бедный?

*Буфетчик втянул голову в плечи, так что стало видно, что **он человек бедный.***

- У вас сколько имеется сбережений?

Вопрос был задан участливым тоном, но все-таки такой вопрос нельзя не признать неделикатным. Буфетчик замялся.

- Двести сорок девять тысяч рублей в пяти сберкассах, - отозвался из соседней комнаты треснувший голос, - и дома под полом двести золотых десятков».

Здесь также уместно отметить знаменитый спор Воланда с буфетчиком, обнажающий недостатки общепита того времени:

«Артист вытянул вперед руку, на пальцах которой сверкали камни, как бы заграждая уста буфетчику, и заговорил с большим жаром:

*- Нет, нет, нет! Ни слова больше! Ни в каком случае и никогда! В рот ничего не возьму в вашем буфете! Я, почтеннейший, проходил вчера мимо вашей стойки и до сих пор не могу забыть ни осетрины, ни брынзы. Драгоценный мой! **Брынза не бывает зеленого цвета**, это вас кто-то обманул. Ей полагается быть белой. Да, а чай? **Ведь это же помои!** Я своими глазами видел, как какая-то неопрятная девушка подливала из ведра в ваш громадный самовар сырую воду, а чай между тем продолжали разливать. Нет, милейший, так невозможно!*

- Я извиняюсь, - заговорил ошеломленный этим внезапным нападением Андрей Фокич, - я не по этому делу, и осетрина здесь ни при чем.

- То есть как это ни при чем, если она испорчена!

- Осетрину прислали второй свежести, - сообщил буфетчик.

- Голубчик, это вздор!

- Чего вздор?

- Вторая свежесть - вот что вздор! Свежесть бывает только одна - первая, она же и последняя. А если осетрина второй свежести, то это означает, что она тухлая!»

Над Соковым иронизирует даже Гелла:

*«- Что вам еще? - спросила его проклятая Гелла.
- Я шляпочку забыл, - шепнул буфетчик, тыча себя в лысину. Гелла повернулась, буфетчик мысленно плюнул и закрыл глаза. Когда он их открыл, Гелла подавала ему шляпу и шпагу с темной рукоятью.
- Не мое, - шепнул буфетчик, отпихивая шпагу и быстро надевая шляпу.
- Разве вы без шпаги пришли? - удивилась Гелла».*

Своим фрагментом в зрелищной комиссии Булгаков, следуя за Гоголем, используем метод **гротеска**:

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

- В чем дело? Ведь на дверях же написано, что я не принимаю.

Красавица секретарь взвизгнула и, ломая руки, вскричала:

- Вы видите? Видите?! Нету его! Нету! Верните его, верните!»

Комичен также фрагмент с персоналом филиала, в полном составе уезжающего на автобусах в психиатрическую клинику и поющего по дороге песню «Славное море, священный Байкал!».

III.2. Трагическое в романе «Мастер и Маргарита»

Мотив трагического проявляется уже в начале романа: автор намекает о грядущей смерти Берлиоза:

*«Тут приключилась вторая странность, касающаяся одного Берлиоза. Он внезапно перестал икать, сердце его стукнуло и на мгновение куда-то провалилось, потом вернулось, но с тупой иглой, засевшей в нем. Кроме того, Берлиоза охватил необоснованный, но столь **сильный страх**, что ему захотелось тотчас же бежать с Патриарших без оглядки. Берлиоз **тоскливо** оглянулся, не понимая, что его **напугало**. Он **побледнел**, вытер лоб платком, подумал: "Что это со мной? Этого никогда не было... сердце шалит... я переутомился. Пожалуй, пора бросить все к черту и в Кисловодск..."*

Эффект ожидания трагичности усиливает также и *«навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце».*

Подробно, до натурализма описана сцена гибели Берлиоза:

«Осторожный Берлиоз, хоть и стоял безопасно, решил вернуться за рогатку, переложил руку на вертушке, сделал шаг назад. И тотчас рука его скользнула и сорвалась, нога неудержимо, как по льду, поехала по булыжнику, откосом сходящему к рельсам, другую ногу подбросило, и Берлиоза выбросило на рельсы.

*Стараясь за что-нибудь ухватиться, Берлиоз упал навзничь, несильно ударившись затылком о булыжник, и успел увидеть в высоте, но справа или слева - он уже не сообразил, - позлащенную луну. Он успел повернуться на бок, **бешеным движением** в тот же миг подтянув ноги к животу, и, повернувшись, разглядел несущееся на него с неудержимой силой **совершенно белое от ужаса** лицо женщины-вагоновожатой и ее алую повязку. Берлиоз не вскрикнул, но вокруг него **отчаянными женскими голосами завизжала** вся улица. Вожатая рванула электрический тормоз, вагон сел носом в землю, после этого мгновенно подпрыгнул, и с грохотом и звоном из окон полетели стекла. Тут в мозгу Берлиоза кто-то отчаянно крикнул - "Неужели?.." Еще раз, и в последний раз, мелькнула луна, но уже разваливаясь на куски, и затем стало темно.*

Трамвай накрыл Берлиоза, и под решетку Патриаршей аллеи выбросило на булыжный откос круглый темный предмет. Скотившись с этого откоса, он запрыгал по булыжникам Бронной.

Это была отрезанная голова Берлиоза».

Мотив трагичности проявляется также в главе II «Понтий Пилат»: здесь нет эпизодов страшного характера, как в случае со смертью Берлиоза, но сама судьба Иешуа представляется трагичной: ни в чём не виновный и добрый бродячий философ подвергается сначала несправедливому суду, а затем жестокой казни.

Пиком развития мотива трагичности в романе является глава 13 «Явление героя» с рассказом Мастера о своей жизни. Центральным моментом здесь является эпизод о разлуке героев, очевидно, имевший точки соприкосновения с реальной жизнью самого Булгакова:

*«А затем, представьте себе, наступила третья стадия - страха. Нет, не страха этих статей, поймите, а страха перед другими, совершенно не относящимися к ним или к роману вещами. Так, например, я стал **бояться темноты**. Словом, наступила стадия психического заболевания. Стоило мне перед сном потушить лампу в маленькой комнате, как мне **казалось, что через оконце, хотя оно и было закрыто, влезает какой-то спрут с очень длинными и холодными щупальцами**. И спать мне пришлось с огнем...*

*...И она ушла. Я лег на диван и заснул, не зажигая лампы. **Проснулся я от ощущения, что спрут здесь**. Шаря в темноте, я еле сумел зажечь лампу. Карманные часы показывали два часа ночи. Я лег заболевающим, а проснулся больным. Мне вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стекла, вольется в комнату и я захлебнусь в ней, как в чернилах. Я стал человеком, который уже не владеет собой. Я вскрикнул, и у меня явилась мысль бежать к кому-то, хотя бы к моему застройщику наверх. **Я боролся с собой как безумный**. У меня хватило сил добраться до печки и разжечь в ней дрова. Когда они затрещали и дверца застучала, мне как будто стало*

немного легче. Я кинулся в переднюю и там зажег свет, нашел бутылку белого вина, откупорил ее и стал пить прямо из горлышка. От этого страх притупился несколько-настолько, по крайней мере, что я не побежал к застройщику и вернулся к печке. Я открыл дверцу, так что жар начал обжигать мне лицо и руки, и шептал:

- Догадайся, что со мною случилась беда. Приди, приди, приди!

Но никто не шел. В печке ревел огонь, в окна хлестал дождь. Тогда случилось последнее. Я вынул из ящика стола тяжелые списки романа и черновые тетради и начал их жечь. Это страшно трудно делать, потому что исписанная бумага горит неохотно. Ломая ногти, я раздирал тетради, стоямя вкладывал их между поленьями и кочергой трепал листы. Пепел по временам одолевал меня, душил пламя, но я боролся с ним, и роман, упорно сопротивляясь, все же погибал. Знакомые слова мелькали передо мной, желтизна неудержимо поднималась снизу вверх по страницам, но слова все-таки проступали и на ней. Они пропадали лишь тогда, когда бумага чернела и я кочергой яростно добивал их.

В это время в окно кто-то стал царапаться тихо. Сердце мое прыгнуло, и я, погрузив последнюю тетрадь в огонь, бросился отворять. Кирпичные ступеньки вели из подвала к двери на двор. Спотыкаясь, я подбежал к ней и тихо спросил:

- Кто там?

- И голос, ее голос, ответил мне:

- Это я.

Не помня как, я совладал с цепью и ключом. Лишь только она шагнула внутрь, она припала ко мне, вся мокрая, с мокрыми щеками и развевшимися волосами, дрожащая. Я мог произнести только слово:

- Ты... ты? - и голос мой прервался, и мы побежали вниз. Она освободилась в передней от пальто, и мы быстро вошли в первую комнату. Тихо вскрикнув, она голыми руками выбросила из печки на пол последнее, что там оставалось, пачку, которая занялась снизу. Дым наполнил комнату

сейчас же. Я ногами затоптал огонь, а она повалилась на диван и заплакала неудержимо и судорожно.

Когда она утихла, я сказал:

- Я возненавидел этот роман, и я боюсь. Я болен. Мне страшно.

Она поднялась и заговорила:

- Боже, как ты болен. За что это, за что? Но я тебя спасу, я тебя спасу. Что же это такое?

Я видел ее вспухшие от дыму и плача глаза, чувствовал, как холодные руки гладят мне лоб.

- Я тебя вылечу, вылечу, - бормотала она, впиваясь мне в плечи, - ты восстановишь его. Зачем, зачем я не оставила у себя один экземпляр!

Она оскалилась от ярости, что-то еще говорила невнятно. Затем, сжав губы, она принялась собирать и расправлять обгоревшие листы. Это была какая-то глава из середины романа, не помню какая. Она аккуратно сложила обгоревшие листки, завернула их в бумагу, перевязала лентой. Все ее действия показывали, что она полна решимости и что она овладела собой. Она потребовала вина и, выпив, заговорила спокойнее.

- Вот как приходится платить за ложь, - говорила она, - и больше я не хочу лгать. Я осталась бы у тебя и сейчас, но мне не хочется это делать таким образом. Я не хочу, чтобы у него навсегда осталось в памяти, что я убежала от него ночью. Он не сделал мне никогда никакого зла. Его вызвали внезапно, у них на заводе пожар. Но он вернется скоро. Я объяснюсь с ним завтра утром, скажу, что люблю другого, и навсегда вернусь к тебе. Ответь мне, ты, может быть, не хочешь этого?

- Бедная моя, бедная, - сказал я ей, - я не допущу, чтобы ты это сделала. Со мною будет нехорошо, и я не хочу, чтобы ты погибала вместе со мной.

- Только эта причина? - спросила она и приблизила свои глаза к моим.

- Только эта.

Она страшно оживилась, припала ко мне, обвивая мою шею, и сказала:

- Я погибаю вместе с тобой. Утром я буду у тебя.

И вот, последнее, что я помню в моей жизни, это - полоску света из моей передней, и в этой полосе света развившуюся прядь, ее берет и ее полные решимости глаза. Еще помню черный силуэт на пороге наружной двери и белый сверток.

- Я проводил бы тебя, но я уже не в силах идти один обратно, я боюсь.

- Не бойся. Потерпи несколько часов. Завтра утром я буду у тебя. - Это и были ее последние слова в моей жизни».

Следует отметить, что самая трагическая часть жизни Мастера остаётся «за кадром», Булгаков её практически не описывает, читателю приходится только догадываться:

«Голоса еще слышались в коридоре, и гость начал говорить Ивану на ухо так тихо, что то, что он рассказал, стало известно одному поэту только, за исключением первой фразы:

- Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окна постучали

То, о чем рассказывал больной на ухо, по-видимому, очень волновало его. Судороги то и дело проходили по его лицу. В глазах его плавал и метался страх и ярость. Рассказчик указывал рукою куда-то в сторону луны, которая давно уже ушла с балкона».

Наконец, финальным аккордом темы трагичности в романе является глава 23 «Великий бал у Сатаны» с описанием злодейств участников бала, в том числе Фриды:

«- А вот это - скучная женщина, - уже не шептал, а громко говорил Коровьев, зная, что в гуле голосов его уже не расслышат, - обожает балы, все мечтает пожаловаться на свой платок.

Маргарита поймала взглядом среди подымавшихся ту, на которую указывал Коровьев. Это была молодая женщина лет двадцати, необыкновенного по красоте сложения, но с какими-то беспокойными и назойливыми глазами.

- Какой платок? - спросила Маргарита.

- К ней камеристка приставлена, - пояснил Коровьев, - и тридцать лет кладет ей на ночь на столик носовой платок. Как она проснется, так он уже тут. Она уж и сжигала его в печи и топила его в реке, но ничего не помогает.

- Какой платок? - шептала Маргарита, подымая и опуская руку.

- С синей каемочкой платок. Дело в том, что, когда она служила в кафе, хозяин как-то ее зазвал в кладовую, а через девять месяцев она родила мальчика, унесла его в лес и засунула ему в рот платок, а потом закопала мальчика в земле. На суде она говорила, что ей нечем кормить ребенка».

Лишь в случае с Иваном Бездомным нелепые и ужасные происшествия способствуют очищению внутреннего мира поэта от наносного и дают ему возможность приблизиться к постижению истинного.

Выводы по главе III.

Сатира дает Булгакову возможность заставить читателя рассмеяться, а затем, на пике смеха, заставить его заплакать.

Так, при описании свидетельств «очевидцев» путём пародии автор высмеивает средства массовой информации своего времени, часто необъективно и неточно освещавших события.

Ещё один сатирический приём – использование элемента неожиданности. К примеру, неожиданным оказывается вывод из описания портрета Воланда. В сцене разговора Воланда с Берлиозом и Бездомным всё поведение Воланда говорит о его ироническом отношении к собеседникам. В дальнейшем автор использует приём литературного анахронизма: из слов Воланда оказывается, что он и разговаривал с Иммануилом Кантом (1724-1804), и присутствовал при разговоре Иешуа и Понтия Пилата (I в.н.э.).

Комичный характер имеет сцена с Бегемотом, садящимся в трамвай.

Бесталанных писателей Булгаков высмеивает путём создания обобщённого образа поэта Рюхина, завидующего Пушкину.

Продолжением темы бесталанности «творцов» того времени является описание попыток Бездомного написать заявление в милицию.

Обобщённым образом мещанина является образ Максимилиана Поплавского, охотящегося за квартирой № 50.

Пародийным образом «маленького человека», обработанным Булгаковым в новом ключе, является образ буфетчика Сокова. В этом образе также проявляется сарказм автора в отношении к обывателям того времени. Здесь также уместно отметить знаменитый спор Воланда с буфетчиком, обнажающий недостатки общепита того времени. Над Соковым иронизирует даже Гелла.

Своим фрагментом в зрелищной комиссии Булгаков, следуя за Гоголем, использует метод гротеска.

Комичен также фрагмент с персоналом филиала, в полном составе уезжающего на автобусах в психиатрическую клинику и поющего по дороге песню «Славное море, священный Байкал!»).

Мотив трагического проявляется уже в начале романа: автор намекает о грядущей смерти Берлиоза. Эффект ожидания трагичности усиливает также и *«навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце»*. Подробно, до натурализма описана сцена гибели Берлиоза.

Мотив трагичности проявляется также в главе II «Понтий Пилат»: здесь нет эпизодов страшного характера, как в случае со смертью Берлиоза, но сама судьба Иешуа представляется трагичной: ни в чём не виновный и добрый бродячий философ подвергается сначала несправедливому суду, а затем жестокой казни.

Пиком развития мотива трагичности в романе является глава 13 «Явление героя» с рассказом Мастера о своей жизни. Центральным моментом здесь является эпизод о разлуке героев, очевидно, имевший точки соприкосновения с реальной жизнью самого Булгакова.

Следует отметить, что самая трагическая часть жизни Мастера остаётся «за кадром», Булгаков её практически не описывает, читателю приходится только догадываться.

Наконец, финальным аккордом темы трагичности в романе является глава 23 «Великий бал у Сатаны» с описанием злодейств участников бала, в том числе Фриды.

Заключение

Русская линия литературной сатиры, к которой могут быть причислены в XIX веке Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. П. Чехов, в XX веке — А. Аверченко, М. Зощенко, В. Войнович и другие, характеризуется масштабным осмыслением сущности человеческого бытия. Писатели этой категории, используя приемы, в других обстоятельствах заставляющие читателя смеяться, изображают ими самими ощущаемую трагедию жизни.

В начале XX века у художников было два пути: или обращаться к сатире, или вообще отрешаться от реальной действительности. Так и М.А. Булгаков, величайший мастер слова, обращался к современности. Он использовал именно сатиру, чтобы через призму смеха вскрыть зловонные нарывы общества. Комическое — обязательная принадлежность даже таких, отнюдь не смешных, произведений Булгакова, как пьеса «Бег» или роман «Мастер и Маргарита». Сатира дает возможность автору заставить читателя рассмеяться, а затем, на пике смеха, заставить его заплакать.

При описании свидетельств «очевидцев» путём пародии автор высмеивает средства массовой информации своего времени, часто необъективно и неточно освещавших события.

Ещё один сатирический приём — использование элемента неожиданности. К примеру, неожиданным оказывается вывод из описания портрета Воланда. В сцене разговора Воланда с Берлиозом и Бездомным всё поведение Воланда говорит о его ироническом отношении к собеседникам. В дальнейшем автор использует приём литературного анахронизма: из слов Воланда оказывается, что он и разговаривал с Иммануилом Кантом (1724-1804), и присутствовал при разговоре Иешуа и Понтия Пилата (I в.н.э.).

Комичный характер имеет сцена с Бегемотом, садящимся в трамвай.

Бесталанных писателей Булгаков высмеивает путём создания обобщённого образа поэта Рюхина, завидующего Пушкину.

Продолжением темы бесталанности «творцов» того времени является описание попыток Бездомного написать заявление в милицию.

Обобщённым образом мещанина является образ Максимилиана Поплавского, охотящегося за квартирой № 50.

Пародийным образом «маленького человека», обработанным Булгаковым в новом ключе, является образ буфетчика Сокова. В этом образе также проявляется сарказм автора в отношении к обывателям того времени. Здесь также уместно отметить знаменитый спор Воланда с буфетчиком, обнажающий недостатки общепита того времени. Над Соковым иронизирует даже Гелла.

Своим фрагментом в зрелищной комиссии Булгаков, следуя за Гоголем, использует метод гротеска.

Комичен также фрагмент с персоналом филиала, в полном составе уезжающего на автобусах в психиатрическую клинику и поющего по дороге песню «Славное море, священный Байкал!».

Мотив трагического проявляется уже в начале романа: автор намекает о грядущей смерти Берлиоза. Эффект ожидания трагичности усиливает также и *«навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце»*. Подробно, до натурализма описана сцена гибели Берлиоза.

Мотив трагичности проявляется также в главе II «Понтий Пилат»: здесь нет эпизодов страшного характера, как в случае со смертью Берлиоза, но сама судьба Иешуа представляется трагичной: ни в чём не виновный и добрый бродячий философ подвергается сначала несправедливому суду, а затем жестокой казни.

Пиком развития мотива трагичности в романе является глава 13 «Явление героя» с рассказом Мастера о своей жизни. Центральным моментом здесь является эпизод о разлуке героев, очевидно, имевший точки соприкосновения с реальной жизнью самого Булгакова.

Следует отметить, что самая трагическая часть жизни Мастера остаётся «за кадром», Булгаков её практически не описывает, читателю приходится только догадываться.

Наконец, финальным аккордом темы трагичности в романе является глава 23 «Великий бал у Сатаны» с описанием злодейств участников бала, в том числе Фриды.

Лишь в случае с Иваном Бездомным нелепые и ужасные происшествия способствуют очищению внутреннего мира поэта от наносного и дают ему возможность приблизиться к постижению истинного.

Таким образом, мы видим, что в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» сочетается комическое и трагическое. Это произведение, оставаясь в струе русской литературной сатиры, имеет одну, важную для его понимания, особенность. Сочетание смешного и грустного в событийном плане произведения показывает глубочайшую трагедию, осмысливаемую во внутреннем плане романа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I

- 1.1. Каримов И. А. “Узбекистан на пороге достижения независимости”

2011

- 1.2. Каримов И. А. “Высокая духовность непобедимая сила” 2008.
- 1.3. Каримов И. А. За процветание Родины – каждый из нас в ответе. Т. 9, Т. 2001.
- 1.4. Каримов И. А. Наша высшая цель – независимость и процветание Родины, свобода и благополучие народа. Т. 8, Т. 2000.
- 1.5. Каримов И.А. "Узбекистан, устремленный в XXI век". Т., 2000.
- 1.6. Каримов И. А. Свое будущее мы строим своими руками. Т. 7, Т. 1999

II

- 2.1. М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита. Собачье сердце » М.. Издательство «Эксмо» 2014.
- 2.2. М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита. Собачье сердце», «Издательство Аст 2007.
- 2.3. М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита», Белая гвардия, М Издательство «Эксмо» 2006.
- 2.4. М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита». Понтий Пилат. «Издательство Азбука- классика» 2006.
- 2.5. М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита». Роман. Рассказы. «Издательство Эксмо- Пресс 2003.
- 2.6. М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита», М «Издательство АСТ, Олимп»,2001
- 2.7. М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита», М. «Издательство АСТ», 1999.

III

- 3.1. М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сборник статей. - М.: Большая библиотека поэта. 1999.
- 3.2. Б. В. Соколов «Булгаковская энциклопедия» Изд. «ЛОКИД» - «МИФ» Москва 1997.
- 3.3. Б.В. Соколов «Три жизни Михаила Булгакова» Изд. «ЭЛЛИС ЛАК» Москва 1997.
- 3.4. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Соч.: в 4 т. – Т. 4. – М., 1983.
- 3.5. Адмони, В. Г. Генрик Ибсен. Очерк творчества. – Л., 1989. – С. 163.
- 3.6. Белинский, В. Г. Разделение поэзии на роды и виды / В. Г. Белинский, собрание сочинений. Т.1. М.. Просвещение. 2000.
- 3.7. Бергсон, А. Смех. – М., 1992. – С. 14.
- 3.8. Борев, Ю. Б. О трагическом. – М., 1961. – С. 228.
- 3.9. Бычков, В. В. Эстетика. – М., 2002. – С. 222.
- 3.10. Вдовина, И. С. Эстетика французского персонализма. – М., 1981. – С. 121.
- 3.11. Гартман, Н. Эстетика. – М., 1958. – С. 558–559.
- 3.12. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – С. 578.
- 3.13. Гоббс, Т. О человеке // Соч.: в 2 т. – М., 1991. – Т. 1. – С. 250. Он же. Левиафан // Там же. – Т. 2. – С. 43.
- 3.14. Джером, К. Дж. Пол Келвер / Дж. К. Джером // Избранные произведения. – СПб., 1993. – С. 236.
- 3.15. Дземидок, Б. О комическом. – М., 1974. – С. 13.
- 3.16. Зольгер, К. В. Ф. Эрвин. – М., 1977. – С. 264
- 3.17. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. – Т. 3. – М., 1967.– С. 697.
- 3.18. Кант, И. Критика способности суждения. – М., 1994. – С. 207.
- 3.19. Карягин, А. А. Драма как эстетическая проблема. – М., 1971. – С. 48.

- 3.20. Кон, И. Общая эстетика. – М., 1921. – С. 179
- 3.21. Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. – М., 1957. – С. 261.
- 3.22. Лессинг, Г. Э. Гамбургская драматургия. – М., 1936. – С. 10–12.
- 3.23. Любимова, Т. Б. Комическое, его виды и жанры. – М., 1990. – С. 24.
- 3.24. Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М., 1994. – С. 189.
- 3.25. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. Природа и функции эстетического. – М., 1968. – С. 241.
- 3.26. Предвечный, Г. П. Французская буржуазная эстетика. – Ростов н/Д., 1967. – С. 82.
- 3.27. Ревнителы чистоты крови и веры // НГ-Религии. – 2009. – 16 сентября.
- 3.28. Саша Черный. Стихотворения. – М., 1991. – С. 205
- 3.29. Симонов, К. Переводы / К. Симонов // Собр. соч.: в 6 т. – М., 1966. – Т. 1. – С. 628.
- 3.30. Средний, Д. Д. Основные эстетические категории. – М., 1974. – С. 16;
- 3.31. Стороженко, Н. И. Опыты изучения Шекспира. – М., 1902. – С. 100–101.
- 3.32. Татаркевич, В. История шести понятий. – М., 2002. – С. 167.
- 3.33. Ткаченко, П. Деникин рядом с Врангелем // Независимая газета. – 2002. – 14 марта.
- 3.34. Честертон, Г. К. Толпа и памятник / Г. К. Честертон // Писатель в газете. – М., 1984. – С. 139.
- 3.35. Чернышевский, Н. Г. Избранные эстетические произведения. – М., 1978. – С. 287.
- 3.36. Шварц Е. Л. Дракон / Е. Л. Шварц // Обыкновенное чудо. – М., 1990. – С. 152.

- 3.37. Шестаков, В. П. Гармония как эстетическая категория. – М., 1973. – С. 225.
- 3.38. Шеллинг, Ф. В. Философия искусства. – М., 1966. – С. 400.
- 3.39. Шелер, М. О феномене трагического // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. – Рига, 1988. – С. 303–316.
- 3.40. Шиллер, Ф. Мария Стюарт. – М., 1958. – С. 21–22.
- 3.41. Шиллер, Ф. О трагическом искусстве / Ф. Шиллер // Собр. соч.: в 7 т. – М., 1957. – Т. 6. – С. 49.
- 3.42. Шлегель, А. Чтения о драматической литературе и искусстве // Литературная теория немецкого романтизма / под ред. Н. Я. Берковского. – М., 1934. – С. 225–226.
- 3.43. Эстетика. Словарь / под ред. А. А. Беляева. – М., 1989. – С. 153.
- 3.44. Юм, Д. О трагедии / Ф. Хатчесон, Д. Юм, А. Смит // Эстетика. – М., 1973. – С. 352, 360.
- 3.45. Яковлев, Е. Г. Эстетика. – М., 1999. – С. 70–73

САЙТЫ ИНТЕРНЕТА