

НЕБОЛЮБОВА Л. С.

## РОМАН «МАЙСТЕР І МАРГАРИТА» МИХАЙЛА БУЛГАКОВА: СИМФОНІЧНІ РЕФЛЕКСІЇ

Задум про можливе застосування принципів музичного аналізу до літературних творів виник десь років сорок тому під час моїх бесід з Арсенієм Миколайовичем про щойно опублікований роман М. Булгакова. Це були світлі часи – спілкування з Учителем, великим Ученим, Музикантом, Майстром.

Майже всі булгакознавці, аналізуючи роман «Майстер і Маргарита», визнають «музичність» твору, аргументуючи це схильністю письменника живити прізвиська музикантів. Безперечно, тут спливає передусім прізвисьце *Берліоз*. Власне, голова МАСОЛІТ'у Михайло Олександрович Берліоз першим подає репліку у творі («Дайте нарзану») і відразу ж потрапляє, як одна із ключових фігур, у стрімкий потік сюжетної дії. І хоча його земний шлях завершується вже у третьому розділі (при «відстороненому» другому), апеляції до героя зберігаються – приховано чи відкрито – протягом усієї дії роману. Щоправда, вони більше стосуються не стільки його, скільки, за словами Івана Бездомного, «однофамільця Міші Берліоза», великого французького композитора Луї Гектора Берліоза.

У багатьох дослідженнях містяться цікаві гіпотези й найрізноманітніші свідчення того, як послідовно дотримується М. Булгаков (як важливого драматургічного прийому) асоціацій не лише з постаттю, а й із творчістю найбільш романтичного французького композитора. Проте часом їх визнають несуттєвими і перебільшеними. Я. Платек, зокрема, вважає: «<...> У цьому не простежується якогось таємного підтексту <...> Письменник просто жартував <...> А часом і не жартував – така собі підказка пам'яті, а в ній зберігалось чимало музичних асоціацій»<sup>1</sup>. Ф. Балонов у наданні письменником воїновничому Берліозу імені Архистратига Михайла, покликаного боротися з сатаною, вбачає лише прихований каламбур. Проте такі «музичні асоціації» дослідники трактують зазвичай не настільки легковажно. Так, цілком протилежної думки дотримується Ю. Смирнов, вважаючи, що «ім'я Берліоза може бути прочитане в кількох значеннях»<sup>2</sup>. Він наводить кілька паралелей: збіг ініціалів (М. А. Берліоз – М. А. Булгаков), «містичний письменник» – «містичний композитор», медична освіта, «рішуче покинута» (Г. Берліоз) обома заради творчості, подібність історичної ситуації (революційні катаклізми), обом «відомий смуток невизнання, несправедливої критики сучасників»<sup>3</sup>. Автор виявляє і творчі аналогії в улюбленій образній палітрі (роман про диявола, звернення до теми Фауста, Христа і шабашу, з одного боку, булгаковського, – і наявності в доробку Восьми сцен із «Фауста», трилогії «Дитинство Христа», драматичної легенди «Засудження Фауста» і, безумовно, «Фантастичної симфонії» з «шабашним» фіналом, – з іншого), а також у сфері драматургічних прийомів. Останнє, щоправда, відбувається при чесно зумовленому («документального підтвердження не маємо») при-

<sup>1</sup> Платек Я. Странное сближение (вчитываясь в Булгакова) / Я. Платек // Музыкальная жизнь. – 1990. – № 17. – С. 15.

<sup>2</sup> Смирнов Ю. «Музыка» Михаила Булгакова / Ю. Смирнов // Советская музыка. – 1991. – № 5. – С. 62.

<sup>3</sup> Там само. – С. 63.

пущенні, що М. Булгаков знав брошуру І. Соллертинського «Гектор Берліоз», видану 1932 р. і перевидану 1935<sup>1</sup>. І справді, у матеріалах до роману цієї брошури не згадано.

Загалом, у контексті берліозівських асоціацій найчастіше спливає «Фантастична симфонія». Є навіть конкретна стаття – «“Фантастична симфонія” Михайла Берліоза (про одну музичну алюзію в романі “Майстер і Маргарита”)»<sup>2</sup>. Однак не можна сказати, що всі запропоновані тези в ній переконливі. Так, досить сумнівним видається крайнє зближення постатей Майстра і голови МАСОЛІТ’у М. Берліоза, «в образі якого гротескно відображено риси і прикмети самого М. Булгакова (ім’я), Г. Берліоза (прізвище) та героя «Фантастичної симфонії» (загибель від гострого ріжучого предмета). Завдяки їм і простежується зв’язок М. Берліоза з Майстром»<sup>3</sup>. А відтак, на зв’язок із Майстром може претендувати будь-хто з відповідними ініціалами, хто мав необережність бути покараним на гільйотині<sup>4</sup>.

Гротескний Майстер у кожного з цих авторів має і гротескного двійника Маргариті: це Аннушка, яка так фатально для Берліоза розбила банку соняшникової олії. Аргументація знову дещо дивна: здійснюється кілька перейменувань: Генрієтта – Анрієт – Аннушка. І в такий нехитрий спосіб Генрієтта Смітсон, кохана (а потім і дружина) композитора, ніби має нагоду постати в романі «потворною старою, через яку й загинув Михайло Берліоз»<sup>5</sup>. Це всі докази для проголошеного авторами висновку, що вона «і є двійник Маргарити в романі Булгакова»<sup>6</sup>. А якби письменник залишив кваздвійнику Генрієтти ім’я, задумане на початку – Пелагеюшка?

Можливо, ці досить вільні паралелі могли виникнути з методологічних причин: бралася до уваги не «Фантастична симфонія» як музичний феномен, а виключно її літературна програма, яка в реальності лише специфічно натякає на зміст твору, однак не адекватна йому. Крім того, викликає принципове заперечення і визначення ідеї роману авторами статті: «Основна сюжетна лінія обох творів [“Фантастичної” та “Майстра” – Л. Н.] – стосунки Митця (письменника, композитора, тобто Майстра) та його Коханої»<sup>7</sup>. А як бути із твердженнями самого письменника, який написав «роман про диявола», а любовної лінії взагалі дуже довго не було на етапі задуму і написання перших редакцій роману<sup>8</sup>; як бути з «Пілатовими розділами», з най яскраві-

<sup>1</sup> Це припущення не досить переконливе, враховуючи малий тираж видання та здебільшого ленинградській «ареал впливу» І. І. Соллертинського.

<sup>2</sup> Кузнецов С., Тростников М. «Фантастическая симфония» Михаила Берлиоза (об одной музыкальной аллюзии в романе «Мастер и Маргарита») / С. Кузнецов, М. Тростников // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 21–22. – С. 8–10.

<sup>3</sup> Там само. – С. 9.

<sup>4</sup> Цілком справедливо пише Б. В. Соколов: «Епізод з відрізаною головою М. О. Берліоза має багато літературних паралелей, починаючи від усічення голови Іоанна Хрестителя» (Соколов Б. Булгаков. Энциклопедия. Персонажи, прототипы, произведения, друзья и враги, семья / Б. Соколов. – М.: ЭКСМО, 2005. – С. 528). І далі дослідник (як про речі, безсумнівно, відомі письменнику) згадує про страченого 1649 року англійського короля Карла І, героя роману Чарльза Метьюрена «Мельмот-блукач» (1820) Стентона; роман відомого російського письменника-фантаста Олександра Романовича Беляєва «Голова професора Дуеля» (1925). Цей перелік можна продовжувати.

<sup>5</sup> Кузнецов С., Тростников М. «Фантастическая симфония» Михаила Берлиоза (об одной музыкальной аллюзии в романе «Мастер и Маргарита») / С. Кузнецов, М. Тростников // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 21–22. – С. 9.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Кузнецов С., Тростников М. «Фантастическая симфония» Михаила Берлиоза (об одной музыкальной аллюзии в романе «Мастер и Маргарита») / С. Кузнецов, М. Тростников // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 21–22. – С. 9.

<sup>8</sup> У перших двох редакціях роману таких героїв, як Майстер і Маргарита, взагалі не було; у третій редакції вони з’являються, але ще досить далекі від романтичного трактування. І головний

шим історично-соціальним, фантазмагоричним і містико-філософськими пластами? Як бути з аксіомою про багатопластову закодованість роману?

З іншого боку, «Фантастична симфонія» Гектора Берліоза – це щонайменше «омузичена» історія «складних особистих відносин» композитора та Генрієтти Смітсон; украй збідненим видається таке розуміння цього новаторського твору. «Фантастична» – це не любовна мелодрама, а глибока, оригінальна романтична концепція мети, сенсу життя, нова для свого часу філософія буття. Можна погодитися з М. Черкашиною-Губаренко, яка коректно охарактеризувала ідеї авторів розглянутої статті як натяжки і цілком справедливо вказала: «“Фантастична симфонія” відіграла для роману Булгакова роль породжуючої моделі [розрідження – Л. Н.] не через свою літературну програму. Це не були варіації на теми, а скоріше, вільні фантазії, викликані до життя характером музичних образів»<sup>1</sup>. Однак очевидно, що навіть такі «вільні фантазії», усе ж, лише вдавано вільні, а насправді їх поява і розвиток у творі системно зумовлені й підпорядковані досить жорсткій логіці.

Звернемося майже до початку та початкового запитання. Отже, чому обрано саме Берліоза?<sup>2</sup> Достовірно відомо, що саме це прізвище виникло у М. Булгакова від початку, але потім, у «Великому канцлері», «Чорному чаклуні», «Копиті інженера», розкиданих чернеткових нотатках трапляються прізвища: Мірцев, Кріцкий, Циганський, Поплавський (в останній редакції ненадовго з'являється навіть Чайковський), та, зрештою, усе повертається до початкового варіанту, адже він виявився найбільш зручним і вдалим<sup>3</sup>. Справді, М. Булгакову об'єктивно потрібна була якась «породжуюча модель», яка б охоплювала найбільшу кількість важливих драматургічних «знаків», а зважаючи на його загальновідомі оперні зацікавлення, бажано з музики. І в цьому плані Берліоз, звичайно, підходив для письменницького задуму ідеально. Біографічні збіги, здається, тут відіграли другорядну роль, адже найменше письмен-

---

безіменний герой тут означений переважно як Поет чи як Фауст; лише по закінченні роботи над цим варіантом він отримує «ім'я» Майстер. Уперше назву «Майстер і Маргарита» було зафіксовано у щоденнику О. С. Булгакової 23 жовтня 1937 року. Щоправда, деякі коментатори вважають, що ці уточнюючі (у дужках) нотатки Олена Сергіївна внесла *post factum*, під час редагування, і називають як найбільш достовірну дату – 12 листопада того ж, 1937 року, коли вона записала: «Увечері М. А. працював над романом про «Майстра і Маргариту» (Булгакова Е. С. Дневник 1933–1940 // Е. С. Булгакова. // Воспоминания о Михаиле Булгакове / Е. С. Булгакова, Т. Н. Лаппа, Л. Е. Белозерская. – М.: АСТ; Астрель, 2006. – С. 173). Остаточна назва роману сформувалась до 1 березня 1938 року.

<sup>1</sup> Черкашина-Губаренко М. Р. Призрак оперы в прозе Михаила Булгакова // Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка и театр. На перекрестке времён: в 2 т. – Т. 1 / Марина Черкашина-Губаренко. – К., 2002. – С. 127–128.

<sup>2</sup> Дослідники називають багато конкретних прототипів цього героя, серед них – голова РАПП'у і головний редактор журналу «На варті» Леопольд Леонідович Авербах, редактор «Огонька» та «Крокодила», журналіст Михайло Юхимович Кольцов (Фрідлянд), головний редактор журналу «Красная Новь», згодом радянський дипломат Федір Федорович Раскольников (Льїн), які асоціювались у письменника з ненависним радянсько-редакторським плем'ям; голова театральної секції Головрепеткому Володимир Іванович Блюм, голова Народного комісаріату просвітництва Анатолій Васильович Луначарський, безсумнівно, теж мають портретну схожість з головним поетом-«богоборцем» Дем'яном Бедним (Юхимом Олександровичем Придворовим).

<sup>3</sup> Певним чином довго варіювалися імена – Михайло Якович, Антон Антонович, Антон Миронович, Марк Антонович, Володимир Антонович, Володимир Миронович, Борис Петрович, Григорій Олександрович... Залишилося, як відомо, ім'я Михайло Олександрович. Очевидно, цього разу збіг імені (ініціалів) випадковий, адже, як відомо, певний час М. Булгаков мав намір надати Берліозу імена двох радянських лідерів – Леніна (ім'я) і Кірова (по батькові). Тому навряд чи доречно шукати в цьому образі щось автобіографічне.

ник, онук православних священників і син професора Київської духовної академії, відчував духовний зв'язок із «богоборцем» Михайлом Б. і «генієм, народженим під несамовитою зіркою» Гектором Б. Та оскільки роман, за авторським визначенням, про диявола, то необхідно було обов'язково дати щось із бісовщиною, сатанинським душком. І «Фантастична» Г. Берліоза з її шабашем, балом, грізною ходою, відрубаною головою просто напрошувалась на романну «переплавку», що М. Булгаков і зробив, цілеспрямовано переінтонувавши таку зручну модель з не менш «фантастичною» віртуозністю<sup>1</sup>.

Берліоз пов'язаний з головним героєм (сатаною) безпосередньо, саме з ним Воланд вступає в перший словесний контакт, під час якого виявляється велика взаємна симпатія між співрозмовниками: голові правління МАСОЛІТ'у (у цій редакції – Всеміюписа) «иностронец очень понравился»<sup>2</sup>, а Воланд на пропозицію про публікацію відповідає: «Сотрудничать у вас я счёл бы счастьем»<sup>3</sup>. Спорідненість душ позначена досить чітко, з неї все й почалося. Зауважимо, що Воланда образна спадщина П. Чайковського навряд чи могла задовольнити своїм характером, забарвленням містичних мотивів (тому і це прізвище М. Булгаков майже відразу відкинув), а от войовничий богоборець Берліоз, «прізвищем» пов'язаний з французьким тезкою, який, до того ж, у творчому арсеналі має вельми підходящий зразок для майбутнього дійства, – цілком підходив.

Повернемося до поняття об'єктивної необхідності моделі. Письменнику вона потрібна ніби не для себе, але без неї не зміг би нічого здійснити із задуманого головний герой, мессір Воланд, адже «чого немає у сатани – так це свого творчого таланту»<sup>4</sup> Парадоксально, проте могутній князь темряви безсилий самотійно створити щось натхненно-творче, його стихія – спотворювати. Нагадаємо, що в християнстві людина, у певному сенсі, вища за ангела, який є лише провісником, посередником, він позбавлений тілесності, а тому – й здатності до творчості. За словами св. Григорія Палами, «Ми єдині серед усіх створінь, окрім розумної та логічної сутності, маємо ще й чуттєве. Чуттєвим, поєднаним з розумом створюється багатоманітність наук, і мистецтв, і досягнень, створюється вміння обробляти поля, будувати будинки і взагалі творити з неіснуючого. І це все дане людям. Нічого подібного ніколи не буває в янголів»<sup>5</sup>.

Воланд, Сатана – хоча він той, хто занапастив себе, але все ж ангел, а тому сам творити не здатен. Для досягнення своєї мети він або прямо використовує людей, або бере вже створене людським талантом як план, модель, якою певним чином оформлювалися б, структурувалися б хаотичні диявольські наміри під час втілення їх в реальність. Звичайно, модель для диявольського діяння – це поняття досить широко трактоване. Вона може бути комплексною, сумісною з іншими художньо реалізованими прототипами, може відбиватися з вибагливою фантазією, гротескно, але вона необхідна як основа і тому добирається ретельно. Берліоз і як особистість, і як

<sup>1</sup> Окрім «Фантастичної», у творчому арсеналі «музичного Мефістофеля» (за Я. Полонським) були й інші, співзвучні твори – Вісім сцен із «Фауста», драматична легенда «Засудження Фауста», ораторія «Дитинство Христа».

<sup>2</sup> Булгаков М. Великий канцлер. Полная рукописная редакция // Булгаков М. «Мой бедный, бедный мастер...». Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Михаил Булгаков. – М. : Вагриус, 2006. – С. 84.

<sup>3</sup> Булгаков М. Копыто инженера // Там само. – С. 54.

<sup>4</sup> Вышеславцев Б. Вечное в русской философии / Б. Вышеславцев. – Нью-Йорк, 1955. – С. 48.

<sup>5</sup> Там само. – С. 233.

особа з однойменним прізвищем цілком відповідав воландівським намірам, тому цілком природно став одним з важливих «реалізаторів» «московського проекту».

Цікаво, що при першому ж (і останньому) побаченні Воланд після короткого пояснення і передбачення найближчого майбутнього позбавляє Михайла Олександровича тілесності, якої не має він сам. Він убиває його цілком вимушено, бо живий співрозмовник мав те, що на деякий час необхідне йому, Сатані – конкретне життєво-матеріальне і, водночас, життєво-художнє місце перебування. Іншими словами, йому необхідно було увійти в берліозівській простір – життєвий, історико-культурний. Воланд дещо «розв'язно» (за авторським визначенням) попереджає московського Берліоза, що буде жити в його квартирі, що й здійснює найближчим часом. Тим самим він у такий нехитрий спосіб, за «ознакою імені» (П. Флоренський) заповнює художній простір і Берліоза французького. Михайлу Берліозу ще воздасться по його вірі, а Гектору Берліозу, точніше його творчості, доведеться втілювати в життя, оплодотворювати тяжку диявольську фантазію.

Булгаков досить влучно обрав для «московських діянь» свого головного героя творчу модель і фабульно підвів до неї, а точніше – завів у неї. Підкреслимо, що за жанром такою моделлю є не обожнювана письменником опера, а чомусь симфонія, яка не так легко узгоджується з принципами роману. Безсумнівно, оперні зв'язки в романі «Майстер і Маргарита» багатоманітні, оперне (і не тільки) моделювання підкреслено тут досить чітко, однак найбільш активним модельним прототипом від початку було визначено, нехай програмну, але все ж таки симфонію. Чому? Щоб відповісти на це, розглянемо ще один момент. Практично в усіх персонажів роману (за винятком «підготовленого» Воландом Іванушки), які прочитують опус Майстра, відверто дивує його тематика – роман про Пілата. Редактор, за словами Майстра, «<...> смотрел на меня так, как будто у меня щека была раздута флюсом, как-то косился на угол и даже сконфуженно хихикнул. Он без нужды мял манускрипт и кричал <...> Не говоря ничего по существу романа, он <...> задал, с моей точки зрения, совсем идиотский вопрос: **кто это меня надоумил сочинить роман на такую странную тему?**»<sup>2</sup>.

Дивно сприйняв тему роману і Воланд: «Воланд рассмеялся громовым образом, но никого не испугал и смехом этим не удивил. Бегемот почему-то заплотировал. – О чём, о чём? О ком? – заговорил Воланд, перестав смеяться. – Вот теперь? Это потрясающе! И вы не могли найти другой темы?»<sup>3</sup>. Загалом, здивуван-

---

<sup>1</sup> Нагадаємо, що смертей, до яких хоча б якось причетний Воланд, у романі всього дві: загинув Берліоз, застрелено барона Майгеля. У булгакознавстві прийнято вважати, що це воля і кара мессіра. Щодо Майгеля це виглядає безсумнівним: його в присутності господаря, який проголошує звинувачування, вбиває Абадонна. А твердження, що Воланд карає Михайла Олександровича за його агресивну безбожність, несподівано втрачає переконливість. Усунення Берліоза – акт вимушений, до того ж, Сатана й пальцем не поворухнув (хіба що Аннушку змусив купити соняшникову олію). І сам Берліоз, і оточуючі сприйняли це як звичайну ДТП, а не як караючу «руку провидіння». Навіть Іванушка, який спочатку досить обурено сприйняв те, що сталося на його очах, розсудив так: «Важное, в самом деле, происшествие – редактора журнала задавило! Да что от этого, журнал, что ли, закроется? <...> Ну, царство небесное ему! Ну, будет другой редактор, и даже, может быть, красноречивее прежнего» (Булгаков М. «Мастер и Маргарита». Окончательная редакция // Булгаков М. «Мой бедный, бедный мастер...». Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Михаил Булгаков. – М. : Вагриус, 2006. – С. 728).

<sup>2</sup> Там само. – С. 747.

<sup>3</sup> Булгаков М. «Мастер и Маргарита». Окончательная редакция // Булгаков М. «Мой бедный, бедный мастер...». Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Михаил Булгаков. – М. : Вагриус, 2006. – С. 853.

ня мессіра щонайменш фальшиве, адже саме він уже переказав співрозмовникам на Патріарших ставках досить важливий фрагмент цього, нібито невідомого йому роману. У М. Булгакова був варіант, у якому продовжити пілатівську історію було доручено Іванушці, який нудьгував у клініці Стравінського, а не Майстру. І мессір особисто призупиняв внутрішній монолог самотнього пацієнта:

– *Мне бы вместо того, чтобы документы требовать у неизвестного иностранца, лучше бы порасспросить его хорошенько о Пилате. Да <...> Ах, дорого бы я дал, чтобы потолковать с этим иностранцем...*

– *Ну что же, я – здесь, – сказал тяжёлый бас.*

*Иван, не испугавшись, приоткрыл глаза и тут же сел. В кресле перед ним, приятно окрашенный в голубоватый от колпачка свет, положив ногу на ногу и руки скрестив, сидел незнакомец с Патриарших Прудов <...>*

– *Да, да, это я, Иван Николаевич, – заговорил неизвестный, как видите, совершенно не нужно за мною гоняться. Я прихожу сам и как раз, когда нужно*<sup>1</sup>.

Отже, Воланд знав про роман, він сам його «організував», як справедливо значає багато дослідників, був його ініціатором і, фактично, співавтором. Недаремно М. Булгаков написав: «Евангелие **от Воланда**». Так що, «*поздравляю вас, гражданин, соврамиш!*»<sup>2</sup>. Недаремне прізвисько сатани – «Батько брехні».

Тимчасово облишимо питання справжнього авторства роману про Пілата – Майстер, який створює за власним бажанням, Майстер, який вгадав події, що відбувались, прочитавши їх із пам'яті Воланда, чи сам Воланд, який нав'язав свою версію, свою волю Майстру. Саме тому Сатані для її втілення потрібен великий талант. Нас цікавить інший, фактичний бік справи: чому сучасний, за офіційним статусом, – радянський письменник Михайло Афанасійович Булгаков обтяжив свого героя такою «незручною» темою? Логічніше і точніше було б назвати роман «Христос», «Страсний тиждень», «Розп'яття». Та письменнику потрібен був саме Пілат, і причина цього криється в тому, що саме він «озвучив» визначальний для всієї подальшої християнської історії і культури тезу-запитання. У першому діалозі зі Спасителем, у відповідь на слова Його («*Я на тебе народився і на тебе прийшов у світ, аби свідчити про істину; всякий, що від істини, слухає гласу Мого*») Пілат промовляє відоме: «*Що є істина?*» (Євангеліє від Іоанна, 18, 37–38). У М. Булгакова це, звичайно, викладено «романніше». У варіанті з «Чорного чаклуна» – стисліше:

– *О Каиафа, – тяжело шепнул Пилат, а вслух спросил по-гречески: – Что есть истина? – И по-римски: – Quid est veritas?*<sup>3</sup>.

А в основній редакції дещо ширше:

– *Я, игемон, говорил о том, что рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины. Сказал так, чтобы было понятнее.*

– *Зачем же ты, бродяга, на базаре смущал народ, рассказывая про истину, о которой ты не имеешь представления? Что такое истина?*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Булгаков М. Великий канцлер. Полная рукописная редакция // Там само. – С. 109–110.

<sup>2</sup> Булгаков М. Копыто инженера. «Мой бедный, бедный мастер...» // Там само. – С. 732.

<sup>3</sup> Булгаков М. Копыто инженера // Булгаков М. «Мой бедный, бедный мастер...». Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Михаил Булгаков. – М. : Вагриус, 2006. – С. 42.

<sup>4</sup> Булгаков М. «Мастер и Маргарита». Окончательная редакция // Булгаков М. «Мой бедный, бедный мастер...». Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Михаил Булгаков. – М. : Вагриус, 2006. – С. 660.

«Що є істина?» – це і є основне, глобальне запитання, в авторстві якого Пілату ніхто й не відмовляє. Можна ще додати його ж фразу про умивання рук<sup>1</sup>. Отже, немає потреби спеціально доводити, що у цій, здавалося б, простенькій за своїм змістом фразі міститься весь обсяг філософських проблем буття. Що є Бог, що є Я, совість, добро, зло, природа, краса, подвиг, жертва, обов'язок, зрештою, що є життя? М. Булгакову в «останньому» романі потрібне було головне – питання сенсу життя. Не випадково, уже майже втративши здатність говорити, на порозі кінця він із надзвичайним зусиллям вказуючи очима на «Майстра і Маргариту», зумів промовити: «Щоб знали, щоб знали». Знали про те, що він вважав головним у житті, «що є істина за Булгаковим». І в «пілатових розділах» це питання озвучується у своєму родоначальному (пілатівському) варіанті як установче, а далі розтікається багатьма проблемними річищами роману.

Ця ситуація несподівано просто пояснює вибір згадуваної «моделі з музики», точніше жанру цієї моделі. Загалом, змістовні можливості будь-якого музичного жанру досить різноманітні, але є традиційні зразки, цільові орієнтири. Зокрема, прийнято вважати, що найповніше і найвиразніше філософічність утілюється в симфонії, хоча це характерно й для опери, ораторії, кантати тощо. «Вічні» проблеми можуть бути осмислені у будь-якому жанрі. Однак у симфонії така проблема розвивається без втручання випадковостей, зайвих подробиць, вона зосереджена на найсуттєвішому, у ній акцентуються на концептуальних моментах. Метафорично висловлюючись, у симфонії втілюється формула проблеми (до того ж, не вербально), а потім вибудовується індивідуалізована система художніх роз'яснень.

Можливо, саме тому М. Булгаков так відверто апелює до «моделі» симфонії, а не до опери, хоч оперних зв'язків у романі багато. Симфонія дає можливість чітко і водночас прихованого акцентувати на головній ідеї: вона, розвиваючись, поєднує всі драматургічні річища і джерела, якими насичена складна архітектоніка роману.

– *Що є істина? У чому сенс смерті та життя людського, з його пристрастями, підступами, боягузством, насиллям, зрадами?* – Це трагічні звернення «Пілатових розділів» «Майстра і Маргарити» Михайла Булгакова.

– *Що є істина? Чи є в цьому житті ідеал, вільний від брехні, зрадництва, підступності, сатанинських перевтілень?* – А це вже проблемний стрижень «Фантастичної» симфонії Гектора Берліоза.

Французький майстер у своїх музично-художніх «роздумах» із цього приводу зовсім не оптиміст. Нагадаємо, що інтонаційно-образна драматургія «Фантастичної симфонії» ґрунтується на динамічній взаємодії двох взаємопов'язаних проблем. Перша з них має психологічний характер, вона стосується поетичного сприйняття світу з «м'яким» драматизмом пориву і розгортається в художньому просторі перших трьох частин симфонії; друга – переносить конфлікт «мрія – реальність» в іншу площину, у світ темряви, потворності, з надособистісними силами (четверта і п'ята частини). Сприйняття цього надособистісного – від романтичної некерованості, перебільшеності почуттів – виливається в гротеск та інфернальність.

Таким чином, стверджується цілковита несумісність світу особистого «я» і дійсності. Тендітний романтичний ідеал виявляється бридкою бісівською гримасою і

---

<sup>1</sup> У романі дещо приглушено звучить і цей момент: фраза «прокуратор передёрнул плечами, как будто озяб, а руки потёр, как бы обмывая их» (Булгаков М. Мастер и Маргарита / Михаил Булгаков. – Николаев : Академия; Симферополь : Таврия, 1994. – С. 33) відсилає читача до Євангелія від Матвія (Мф. 27 : 24), у якому на знак своєї невинності у крові «праведника Сього» Пілат умиває руки. І все ж, саме йому випала «страшна честь» (С. Аверінцев) залишитися в історичній пам'яті тим, хто розп'яв Христа, про це свідчить і Християнський Символ віри.

брутальністю. Немає навіть спроби позитивного вирішення. Немає виходу ні в ілюзію, ні у споглядальність – є лише жорстока констатація абсолютного краху. Синтез конфліктуючих сил, у поєднанні із шабашною карикатурою біблейського мотиву, відбувається у фіналі при повному переважанні негативного начала. Висновок концепції симфонії виключно песимістичний: ідеал не тільки недосяжний в реальній дійсності, що загалом типово для романтичної естетики, а й повністю знищується нею.

Доречно нагадати, що модель із такою концепцією цілком відповідала задумам і еству Воланда: що є катастрофою для романтика, те є задоволенням і найвищою справедливістю для Сатани. Тому до невтішного висновку він підводить і «тричі романтичного Майстра», який зазнав життєвого краху і розгублено шукає хоча б якоїсь перспективи посмертного буття, щоправда, посилаючись уже не на берліозівську, а на гетевську модель. Він знову лукавить: *«Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?»*<sup>1</sup>. Проте «забуває» уточнити, що гомункула у Й. В. Гете шукає далеко не Фауст, а «обачна посередність» Вагнер. Пропонувати таке заняття майстру-творцю означає знущатися над ним. Звісно, концепція «Фантастичної», до того ж у специфічно трансформованому вигляді, не єдина у творі, вона лише каркасна частина багатоярусної і багатоаспектної проблематики роману М. Булгакова. Але сутність її настільки значна, що доцільно зупинитися на цій «моделі» конкретно, свідомо нехтуючи іншими жанрово-музичними модельними алузіями. У процесі сюжетно-тематичного й інтонаційно-тематичного аналізу виявляємо: по-перше, на всіх рівнях формування роману всі суттєві ознаки симфонічного розвитку та симфонічної організації загалом; по-друге, цікаву й дещо несподівану у цьому плані драматургічну ситуацію. Схематично загальна картина останньої викреслюється таким чином. Три основні драматургічні пласти роману – сучасний, жанрово-побутовий (життя московського соціуму), позачасовий (Сатана та його свита), історично-психологічний (Ієшуа Га-Ноцрі – Пілат – оточення). Їх доповнено ліричною лінією Маргарита – Майстер. Як вони співвідносяться між собою, чи є серед них домінуючий? Кількісно в романі переважає перший, московський; найменший обсяг (менше однієї сьомої тексту) – це «пілатові розділи». Однак у функціонально-проблемному відношенні картина постає цілком протилежною.

Формально «компілятивну» структуру «Майстра» – «роману у романі» – М. Булгаков вирішує як особливий засіб для постійних сковзань, перегуків текстів з різноманітними художніми кодами, реально письменник надає «вставному роману» особливого смислового навантаження. Можна погодитися з думкою, що «<...> композицію “текст в тексті” Булгаков обрав саме для того, щоб підкреслити повторення найбільш значної і неминучої події історії: засудження невинної людини, присвоєння права забрати у неї життя, запізнілість будь-якого каяття і думки про тягар відповідальності за кожен свій вчинок <...> Для обрамленої розповіді це своєрідний підтекст, відлуння і простір перегукування»<sup>2</sup>. До того ж, «підтекст» цей має формотворче і смислотворче значення.

«Єршалаїмська» лінія є ніби самоцінною: вона має свій, епіко-драматичний тон розповіді, свій «метроритм», витриманий історичний антураж, і загалом вона

<sup>1</sup> Булгаков М. «Мастер и Маргарита». Окончательная редакция // Булгаков М. «Мой бедный, бедный мастер...». Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Михаил Булгаков. – М. : Вагриус, 2006. – С. 924.

<sup>2</sup> Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий / И. Белобровцева, С. Кульюс. – Таллинн : Арго, 2006. – С. 43, 45.



моностильова, орієнтована на нормативний реалістичний метод. На неї не впливають навколишні сюжетно-драматургічні пласти, вона сама впливає на них надзвичайно відчутно й безпосередньо, буквально вриваючись у них текстовими фрагментами, часом, здавалося б, неаргументованими. Наприклад, у розділі 5 («Было дело в Грибоедове»), у тотальний голосний, «алілуйний» танок у ресторані несподівано впляється зовсім ніби стороння фраза, але з «цитатним» кадансом: *«Вон чахлая липа есть, есть чугунная решётка и за ней бульвар... И плавится лёд в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно... О боги, боги мои, яду мне, яду!..»*<sup>1</sup>. А в розділі 24 («Извлечение Мастера») герой, який «невідомо від чого засумував і втратив спокій, підвівся зі стільця, заломив руки і, звертаючись до далекого місяця, здригаючись, почав бурмотіти [Пілатові слова – Л. Н.]: *«И ночью при луне мне нет покоя, зачем потревожили меня? О боги, боги...»*<sup>2</sup>. У варіанті, умовно позначеному як «Копито інженера» («Євангеліє від Воланда»), Пілат узагалі опиняється в сучасній Москві:

*Трамвай проехал по Бронной. На задней площадке стоял Пилат, в плаще и сандалиях, держал в руках портфель. “Симпатия этот Пилат”, – подумал Иванушка, – псевдоним – Варлаам Собакин...*

*Иванушка заломил картузик на затылок, выпустил рубаху, как сапожками топнул, двинул мехи баяна, вздохнул семисотрублёвый баян и грянул:*

*Как поехал наш Пилат*

*На работу в Наркомат.*

*Ты-гар-га, маты-гарга!*<sup>3</sup>

«Відлуння» з Єршалаїма в московському оповіданні досить часті. Так, у розділі 28, у якому описуються хуліганства «неразлучной парочки» в Торгсині, продавець орудує *«острейшим ножом, очень похожим на нож, украденный Левием Матвеем»*<sup>4</sup>. А в розділі 19 Маргарита у відчай звинувачує себе, що вона *«вернулась, как несчастный Левий Матвей, слишком поздно!»*<sup>5</sup>. У завершальній фазі роману в Москві з'являється Левій Матвій, а після польоту – і сам Пілат персонально (у достеменному, але відповідно міфологізованому вигляді), нарешті дочекавшись зустрічі з Ієшуа Га-Ноцрі. Ця зустріч знаменує собою, по-перше, безмежність просторово-часових зв'язків, по-друге, – початок розв'язки не тільки «єршалаїмської» лінії, а й роману загалом.

Незважаючи на вибагливу непередбачуваність цих появ, своєрідну розкиданість у художньому просторі роману, «Пілатові розділи» мають чітку логічну послідовність викладу і є стрижнем, основою, без якої решта драматургічних пластів не стикувалися б, та й смислове наповнення цих пластів було б значно дрібнішим.

З музично-аналітичного погляду, є серйозні підстави вважати ці розділи поєднанням двох музичних жанрів. Один із них – це своєрідний чотиричастинний симфонічний цикл, у якому перша частина – розділ 2 («Понтий Пілат»), друга – роз-

---

<sup>1</sup> Булгаков М. «Мастер и Маргарита». Окончательная редакция // Булгаков М. «Мой бедный, бедный мастер...» Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Михаил Булгаков. – М. : Вагриус, 2006. – С. 687.

<sup>2</sup> Булгаков М. Мастер и Маргарита / Михаил Булгаков. – Николаев : Академия; Симферополь : Таврия, 1994. – С. 304.

<sup>3</sup> Булгаков М. Копыто инженера // Булгаков М. «Мой бедный, бедный мастер...». Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Михаил Булгаков. – М. : Вагриус, 2006. – С. 59.

<sup>4</sup> Булгаков М. «Мастер и Маргарита». Окончательная редакция // Там само. – С. 898.

<sup>5</sup> Там само. – С. 802.

діл 16 («Казнь»), третя – розділ 25 («Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа»), четверта – розділ 26 («Погребение»). У двох завершальних розділах роману є ще тематичні «виходи» з цієї симфонії, але вони виконують щодо свого першоджерела функцію досить незвичної постлюдії, важливої складової загального епілогу до твору.

«Пілатова симфонія» акумулює принцип симфонізму й енергетично заряджає ним художній простір роману, надаючи йому, незважаючи на певну фантазмагоричність, строкатості і «розосередженості» розгортання, іманентної логічності та надзвичайної цілісності. Моделюючи функції «Фантастичної» симфонії в композиційно-образному рішенні роману мають досить непряме і багатоліке відображення. Тобто, «Казнь», голосна, з гомоном натовпу, в обох випадках охоплює цілий розділ (четверта частина симфонії – «Хода на страту», розділ 16 роману) і знаменує собою катастрофічний злам та переорієнтацію у становленні концепції. Однак сенс і резонанс цієї страти у французькій «моделі» та романі відрізняються суттєво. У симфонії це кара за здійснене вбивство (нехай і намріяне, але ж і кара відбувається уві сні), у Єршалаїмі – це страта невинного, за наклепом, страта через боягузтво<sup>1</sup>.

Більш безпосередньо впливає «Фантастична» на драматургічне оформлення розділів, пов'язаних із бісівським «весняним балом повного місяця, або балом ста королів». Власне, тут задіяні майже всі частини симфонії, щоправда, не однаково. Так, від першого («Мрії. Пристрасті») і третього («Сцена в полях») розділів циклу є лише натяки, напівтони, тіні. В інтонаційний тонус «Сцени в полях» цілком вписується такий пейзажний штрих із передсвяткового польоту (до речі, не на Брокен, а на Лису гору в Києві)<sup>2</sup> Маргарити: *«Сосны разошлись, и Маргарита тихо подъехала по воздуху к меловому обрыву. За этим обрывом внизу, в тени, лежала река. Туман висел и цеплялся за кусты внизу вертикального обрыва, а противоположный берег был плоский, низменный. На нём, под одинокой группой каких-то раскидистых деревьев, метался огонёчек от костра и виднелись какие-то движущиеся фигурки <...> Далее, сколько хватало глаз, на посеребрённой равнине не виделось никаких признаков ни жилья, ни людей»*<sup>3</sup>. Або ж подібний штрих: *«Прозрачные русалки остановили свой хоровод над рекою и замахали Маргарите водорослями, и над пустынным зеленоватым берегом простонали далеко слышные их приветствия»*<sup>4</sup>. Він легко і природно поєднується з настроєм середнього розділу вступу сонатного *allegro* першої частини. А ось «Бал», «Сон у ніч шабашу» та, певною мірою, «Хода на страту» освітлюють масштабну булгаковську феєрію «Великий бал у сатани» ніби потужні театральні софіти.

Так, французько-берліозівський «Бал – Шабаш» у російсько-берліозівському запаморочено розсунутому квартирному просторі й у провалі часу («Праздничную полночь приятно немного и задержать»<sup>5</sup>) не може не приголомшити. Навіть у суто звуковому відношенні. Замість витонченої, шляхетно жіночої лірики берліозівського

<sup>1</sup> Принцип бінарності, про який згадується у працях більшості серйозних дослідників роману, стосується й страт: в Єршалаїмі страчено Іешуа, убито Іуду, у Москві загинули Берліоз і барон Майгель.

<sup>2</sup> Кузнецов С., Тростников М. «Фантастическая симфония» Михаила Берлиоза (об одной музыкальной аллюзии в романе «Мастер и Маргарита») / С. Кузнецов, М. Тростников // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 21–22. – С. 21.

<sup>3</sup> Булгаков М. «Мастер и Маргарита». Окончательная редакция // Булгаков М. «Мой бедный, бедный мастер...». Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Михаил Булгаков. – М. : Вагриус, 2006. – С. 822.

<sup>4</sup> Там само. – С. 823.

<sup>5</sup> Там само. – С. 858.

вальсу на героїню «<...> обрушился рёв труб, а вырвавшийся из-под него взрыв скрипок окатил её тело, как кровью <...> А в розовой стене оказался пролом, и в нём на эстраде кипятился человек в красном с ласточкиным хвостом фраке. Перед ним гремел нестерпимо громко джаз»<sup>1</sup>. А далі більше – «<...> теперь бесновался обезьяний джаз. Громадная, в лохматых бакенбардах горилла с трубой в руке, тяжело приплясывая, дирижировала. В один ряд сидели орангутанги, дули в блестящие трубы. На плечах у них верхом поместились весёлые шимпанзе с гармониями. Два гамадрила в гривах, похожих на львиные, играли на роялях, и этих роялей **не было слышно в громе и писке и буханьях** саксофонов, скрипок и барабанов с лапах гиббонов, мандрилов и мартышек <...>»<sup>2</sup>. І не тільки музично-звукові, а всі картини сатанинського балу сповнені вакхічної, голосної, оргаїстичної інтонації. «Гигантский чёрный Нептун выбрасывал из пасти широкую розовую струю. Одурающий запах шампанского подымался из бассейна <...> Дамы, смеясь, сбрасывали туфли, отдавали сумочки своим кавалерам или неграм, бегающим с простынями в руках, и с криком ласточкой бросались в бассейн. Пенные столбы взбрасывало вверх <...> Выскакивали из бассейна совершенно пьяными. Хохот звенел под колоннами и гремел, как в бане <...> Дамы с визгом и воплем: – Коньяк! – кинулись от краев бассейна за колонны <...> Потом она летела над стеклянным полом с горящими под ним адскими топками и мечущимися между ними дьявольскими белыми поварами <...> видела тёмные подвалы, где горели какие-то светильники, где девушки подавали шипящее на раскалённых углях мясо, где пили из больших кружек за её здоровье. Потом она видела белых медведей, игравших на гармониках и пляшущих камаринского на эстраде. Фокусника-саламандру, не сгоравшего в камине <...>»<sup>3</sup>.

У фіналі симфонії Г. Берліоза, як відомо, активно задіяні елементи так званої «чорної меси». Зокрема, гротескне обігрування секвенції “Dies irae” та її гармонічне включення, злиття у процесі розвитку з несамовитим, пекельним хороводом нечисті переконає в цьому. У М. Булгакова немає шабашного завивання “Dies irae”, письменник інакше, в іншій інтонаційній інтерпретації, ще більш розгорнено відтворює юрмище християнської атрибутики. Музично-структурні алюзії до відповідного розділу фіналу «Фантастичної» є досить чіткими. Так, у романі прибуття гостей на бал та їх «реєстрація» композиційно може претендувати на фугатність. Аргументи:

а) нескінченне повернення однієї й тієї ж процедури (теми) – цілування коліна і руки королеви, яка весь час посміхається («Мы в восхищении!»);

б) споріднена образно-смілова сутність проведеного в «інтермедіях» тематизму – потоку злочинців усіх рангів і мастей – «самоубийц, отравительниц, висельников и сводниц, тюремщиков и шулеров, палачей, доносчиков, изменников, безумцев, сыщиков, растлителей»<sup>4</sup>;

в) поліфонічна щільність фактури («Снизу текла река. Конца этой реке не было видно. Источник её, громадный камин, продолжал её питать. Так прошёл час и пошёл второй час <...> И раскосые монгольские лица, и лица белые и чёрные

---

<sup>1</sup> Булгаков М. «Мастер и Маргарита». Окончательная редакция // Булгаков М. «Мой бедный, бедный мастер...». Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Михаил Булгаков. – М. : Вагриус, 2006. – С. 835.

<sup>2</sup> Там само. – С. 841.

<sup>3</sup> Там само. – С. 841, 842.

<sup>4</sup> Там само. – С. 840.

<...> по временам сливались, а воздух между ними начинал дрожать и струиться. Все их имена спутались в голове, лица слепились в одну громадную лепёшку»<sup>1</sup>);

г) чеканний ритм і стрімкий темп («Маргарите казалось, что даже массивные мраморные, мозаичные и хрустальные полы в этом диковинном зале ритмично пульсируют»<sup>2</sup>).

Цікаво, що в описі бісівського шабашу М. Булгаков відкрито спирався, крім усього іншого, на конкретну подію – прийом в американському посольстві, у Москві, 22 квітня 1935 року, влаштований послом США Вільямом Буллітом, на який було запрошено Михайла Афанасійовича з дружиною. Олена Сергіївна 23 квітня детально описала цей раут, назвавши його «балом» і наголосивши:

*«У залі з колонами танцюють, з хор – прожектори різнокольорові. За сіткою – птахи – багацько – літають. Оркестр, виписаний із Стокгольма. М. А. найбільше вразив фрак диригента – до п'ят.*

*Вечеря у спеціально прибудованій для цього балу до посольського будинку їдальні, за окремими столиками. У кутках їдальні – невеличкі вагони, на них – козенята, ягнята, ведмежата. По стінах – клітки з півнями. Години в три заграли гармоніки і півні заспівали. Стель рюсс. Багато тюльпанів, троянд – із Голландії. На верхньому поверсі – шашлична. Червоні троянди, червоне французьке вино. Внизу – всюди шампанське, цигарки... Додому привезли величезний букет з тюльпанів»<sup>3</sup>. У першій редакції Олена Сергіївна також додала: «Поїхали пів на шосту в одному з посольських авто. З нами в авто сів незнайомий нам, але відомий усій Москві і завжди присутній серед іноземців, здається, Штейгер»<sup>4</sup>.*

У матеріалах до останньої редакції роману збереглося враження і самого М. Булгакова від американського балу: «Стіни троянд молочно-білих, жовтих, темно-червоних, як венозна кров, лілово-рожевих та темно-рожевих, пурпурних і світло-рожевих»<sup>5</sup>.

Дослідники виявляють ще багато праджерел картини «Великого балу у сатани». Михайло Афанасійович, працюючи над нею, звертався і до книги маркіза Астольфа де Кюстїна «Росія в 1839 році», і до матеріалів про весілля Маргарити Валуа та Генріха Наваррського, яке закінчилося кровавою Варфоломїївською ніччю, і до «Симфоній» Андрія Белого, і до «Життя людини» Леоніда Андрєєва, і до оповідання А. В. Чайнова «Венедиктов, або Достопам'ятні події мого життя», і до книги М. А. Орлова «Історія відносин людини з дияволом», і до «Синагоги сатани» С. Пшибишевського, і до «Божественної комедії» Данте. М. Булгаков навіть використав свідчення про дикі, огидні оргії на дачі чекіста Г. Бокія, які до кінця 30-х років стали вже «таємницею Полішинеля».

<sup>1</sup> Булгаков М. «Мастер и Маргарита». Окончательная редакция // Булгаков М. «Мой бедный, бедный мастер...». Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Михаил Булгаков. – М. : Вагриус, 2006. – С. 840.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Булгакова Е. С. Дневник 1933–1940 / Е. С. Булгакова Воспоминания о Михаиле Булгакове / Е. С. Булгакова, Т. Н. Лаппа, Л. Е. Белозерская. – М. : АСТ ; Астрель, 2006. – С. 85.

<sup>4</sup> Там само. – С. 496. Цей незнайомець – колишній барон Борис Сергійович Штейгер, уповноважений Колегії Наркомпросу РСФР із зовнішніх відносин, штатний співробітник – наклепник НКВС став головним прототипом «почтеннейшого барона Майгеля», навушника, шпигуна і донощика, якого так ефектно, з повчальною караючою метою застрілив Абадонна на Великому балі сатани в *Поганій квартирі*.

<sup>5</sup> Булгаков М. «Мастер и Маргарита». Окончательная редакция // Булгаков М. «Мой бедный, бедный мастер...». Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Михаил Булгаков. – М. : Вагриус, 2006. – С. 224.

Цікаво, що ніхто навіть з літературознавців, які згадують у зв'язку з цим музичних «натхненників» сцени «Великого балу», не називають імені і твору Гектора Берліоза. Це стосується й фундаментальних досліджень останніх років, наприклад: «<...> У підтексті розділу використано багато джерел літературного, історичного і т. д. характеру. Серед них варто назвати “Фауста” Гете, і не тільки тому, що в улюбленій арії Булгакова з опери Гуно звучить рядок “Сатана там править бал...” <...> В одній з редакцій роману серед гостей балу з'являється “директор театру і доктор права” Гете та “найвідоміший композитор” Шарль Гуно»<sup>1</sup>. Фігурують також імена Йоганна Штрауса (з посиланням на його польку «Сатанелла») і Анрі В'єтана. А от вплив «Шабашу» з «Фантастичної», здавалося б, і для літературознавців має бути очевидним, якщо більшість із них вважають «Великий бал» «вивернутим навиворіт християнським богослужінням, ритуальним святкуванням з характерним для “чорної” обрядовості порушенням сакральних заборон, переробленням Божественної літургії, її пародіюванням»<sup>2</sup>.

Тому музикознавче прочитання епохального роману М. Булгакова може бути надзвичайно корисним як для пізнання сутності творчого методу письменника, так і для сучасного музикознавства. І берліозівська проекція – це лише частина великої дослідницької проблеми.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий / И. Белобровцева, С. Кульюс. – Таллинн : Арго, 2006. – 420 с.
2. Булгакова Е. С. Дневник 1933–1940 / Е. С. Булгакова // Воспоминания о Михаиле Булгакове / Е. С. Булгакова, Т. Н. Лаппа, Л. Е. Белозерская. – М. : АСТ ; Астрель, 2006. – С. 13–294.
3. Булгаков М. Великий канцлер. Полная рукописная редакция // Булгаков М. «Мой бедный, бедный мастер...». Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Михаил Булгаков. – М. : Вагриус, 2006. – С. 79–205.
4. Булгаков М. Копыто инженера // Булгаков М. «Мой бедный, бедный мастер...». Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Михаил Булгаков. – М. : Вагриус, 2006. – С. 38–62.
5. Булгаков М. «Мастер и Маргарита». Окончательная редакция // Булгаков М. «Мой бедный, бедный мастер...». Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Михаил Булгаков. – М. : Вагриус, 2006. – С. 645–934.
6. Булгаков М. Мастер и Маргарита / Михаил Булгаков. – Николаев : Академія ; Симферополь : Таврия, 1994. – 414 с.
7. Булгаков М. Чёрный Маг // Булгаков М. Избранные произведения / Михаил Булгаков. – К. : Дніпро, 1990. – С. 22–22.
8. Вышеславцев Б. Вечное в русской философии / Б. Вышеславцев. – Нью-Йорк, 1955. – 401 с.
9. Кураев Андрей, диакон. «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? / Диакон Андрей Кураев – М. : Изд-й Совет Русской Православной Церкви, 2006. – 176 с.
10. Кузнецов С., Тростников М. «Фантастическая симфония» Михаила Берлиоза (об одной музыкальной аллюзии в романе «Мастер и Маргарита») / С. Кузнецов, М. Тростников // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 21–22. – С. 8–10.

---

<sup>1</sup> Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий / И. Белобровцева, С. Кульюс. – Таллинн : Арго, 2006. – С. 310–311.

<sup>2</sup> Там само. – С. 310.

11. Петровский М. Мифологическое городописание Михаила Булгакова / М. Петровский // Театр. – 1991. – № 5. – С. 20–23.
12. Платек Я. Странное сближение (вчитываясь в Булгакова) / Я. Платек // Музыкальная жизнь. – 1990. – № 17. – С. 20–21.
13. Смирнов Ю. «Музыка» Михаила Булгакова / Ю. Смирнов // Советская музыка. – 1991. – № 5. – С. 60–64.
14. Соколов Б. Булгаков. Энциклопедия. Персонажи, прототипы, произведения, друзья и враги, семья / Б. Соколов. – М. : ЭКСМО, 2005. – 827 с.
15. Черкашина-Губаренко М. Р. Призрак оперы в прозе Михаила Булгакова // Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка и театр. На перекрестке времён : в 2 т. – Т. 1 / Марина Черкашина-Губаренко. – К., 2002. – С. 123–136.

**Неболюбова Л. С. Роман «Майстер і Маргарита» Михайла Булгакова: симфонічні рефлексії.** Здійснено музикознавчий аналіз літературного тексту роману М. А. Булгакова «Майстер і Маргарита». Виявлено вплив принципів симфонічної драматургії, зокрема – «Фантастичної» симфонії Г. Берліоза, на образно-структурну організацію матеріалу. На основі аналізу, із залученням паралелей та аналогій вдалося поглибити та розширити розуміння концепції знакового твору письменника, а також розкрили перспективні можливості застосування музикознавчого аналізу у позамузичній сфері художньої творчості.

**Ключові слова:** принцип симфонізму, драматургія, породжуюча модель, романтичний ідеал.

**Неболюбова Л. С. Роман «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова: симфонические рефлексии.** Осуществлён музыковедческий анализ литературного текста романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Вывявлено влияние принципов симфонической драматургии, в частности – «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза, на образно-структурную организацию материала. На основе анализа, с привлечением параллелей и аналогий удалось углубить и расширить понимание концепции знакового произведения писателя, а также раскрыть перспективные возможности применения музыковедческого анализа во внемузыкальной сфере художественного творчества.

**Ключевые слова:** принцип симфонизма, драматургия, порождающая модель, романтический идеал.

**Nebolubova L. S. Bulgakov's Novel "Master and Margarita": the Symphonic Reflections.** The article looks at musical analysis of Bulgakov's novel literary text "Master and Margarita". The influence of symphonic drama principles, in particular Berlioz's "Fantastic" Symphony on image-structural organization of the material might be overlooked as significant forms of studying. It is exemplified "Fantastic" Symphony by H. Berlioz specifically. This aspect of the study as well as other parallels and analogies carried out will deepen and broaden their understanding of the concept of the great writer's iconic work.

**Key words:** principle of symphonies, drama, generative model, Berlioz, romantic ideal.